



DA *BOND GIRL* À COMÉDIA ROMÂNTICA:
IDENTIDADES FEMININAS NO CINEMA DE HOLLYWOOD

Cecília Almeida Rodrigues Lima

Recife
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DA *BOND GIRL* À COMÉDIA ROMÂNTICA:
IDENTIDADES FEMININAS NO CINEMA DE HOLLYWOOD

Cecília Almeida Rodrigues Lima

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, sob orientação da Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo.

Recife
2010

Lima, Cecília Almeida Rodrigues
Da Bond girl à comédia romântica: identidades
femininas no cinema de Hollywood / Cecília Almeida
Rodrigues Lima. – Recife: O Autor, 2010.
128 folhas. : il., fig., quadros.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2010.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Cinema. 2. Psicanálise. 3. Análise do discurso.
4. Mulheres - Filmes. 5. Comédias cinematográficas.
6. Filmes de James Bond. I. Título.

791.43

CDU (2.ed.)

791.43

CDD (22.ed.)

UFPE

CAC2010-41


FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora do Trabalho: Cecília Almeida Rodrigues Lima

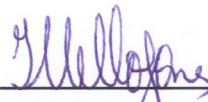
Título: "Da bond girl à comédia romântica: Identidades femininas no cinema de Hollywood".

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Professora Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo.

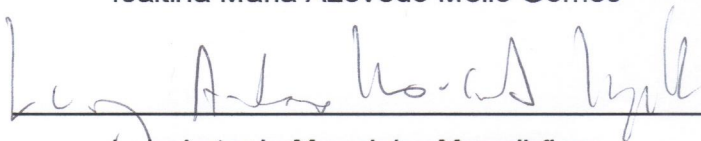
Banca Examinadora:



Cristina Teixeira Vieira de Melo



Isaltina Maria Azevedo Mello Gomes



Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Recife. 25 de fevereiro de 2010.

A todos que, como Annie Reed¹, já quiseram um dia se apaixonar num filme.

¹ Annie Reed é a protagonista de *Sintonia de Amor* (1993), espectadora assídua de filmes de romance *hollywoodianos*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma forma, se fizeram presentes na construção desta pesquisa.

Aos meus pais e minha irmã, pelo apoio constante e incondicional.

A Cristina Teixeira, pela orientação sempre precisa e descontraída.

Aos professores Isaltina Mello e Paulo Cunha, pelo incentivo e pelos comentários na banca de qualificação.

A Marília Pires, por sempre saber o que dizer.

Ao “irmão” Diego Gouveia, por nunca deixar de atender aos meus telefonemas desesperados.

A Adriana Santana, pelas conversas insanas que elucidaram muitas de minhas angústias.

A Diego Salcedo, pelo carinho e pela disponibilidade em ajudar.

Aos amigos Amanda Dourado, Guilherme Leal, Rodrigo Almeida, Augusto Oliveira, Eduardo d’Avila, Alice Calheiros, Frederico Melo, Thiago Guimarães, Caio Caldas, Carolina Almeida, Carolina Kemmelmeier, Raquel Tótora, Íris Castro, Thiago Moraes, Camila Marmo, Felipe Baltar, Mônica Régis, além de tantos outros, por estarem ao meu lado, fazendo desses dois anos mais agradáveis e felizes.

E que estejam sempre por perto.

RESUMO

Esta dissertação visa analisar a construção de identidades discursivas para a mulher, como oferecida pelos filmes de comédia romântica *hollywoodianos* produzidos a partir de 1960, levando em consideração os mecanismos psicológicos envolvidos nesse processo. Os estudos de gênero; os trabalhos sobre a indústria cultural e sobre o cinema, pensado em relação ao aparato da psicanálise; além de alguns conceitos de Michel Foucault sobre o discurso em sua dimensão de poder, foram as ferramentas teóricas utilizadas para realizar a pesquisa. A análise do *corpus* permitiu identificar duas grandes categorias de protagonistas femininas na comédia romântica, que chamamos de Princesas Urbanas e de mulheres Emocionalmente Desprendidas. A partir daí, foi realizado um estudo comparativo entre a mulher protagonista do gênero de comédia romântica com a coadjuvante do cinema de ação, bem representadas pelas *bond girls* da franquia do agente secreto 007, subdivididas em Donzelas em Perigo, *Femme Fatales* e Heroínas. Foi possível estabelecer analogias entre as Princesas Urbanas e as Donzelas em Perigo e entre as Emocionalmente Desprendidas e *Femme Fatales*. Também foram verificadas as mudanças instituídas e autorizadas na identidade feminina pelo cinema de comédia romântica ao longo dos anos, e como elas se relacionam com os avanços do discurso feminista no meio social: por exemplo, a presença do ambiente de trabalho ou o surgimento de personagens estressadas e inseguras.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Psicanálise; Análise do Discurso; Mulheres – Filmes; Comédias cinematográficas; Filmes de James Bond.

ABSTRACT

This dissertation intends to analyse the feminine discursive identity offered by Hollywood romantic comedy movies produced after 1960, considering the psychological effects involved in the process. Gender studies; cultural industry studies and a few concepts by Michel Foucault on discourse in its dimension of power were the main theoretical tools used in this research. The analysis allowed us to identify two categories of female main characters within the romantic comedy discourse, the one we call Urban Princesses and another that we call Emotionally Detached Women. A comparative study was also made, between the romantic comedy female main character and the action female supporting character, well represented by the Bond girls from the 007 action movie franchise. The Bond girls were subdivided in three categories: Damzels in Distress, *Femme Fatales* and Heroines. It was possible to establish connections between Urban Princesses and Damzels in Distress, and also between Emotionally Detached Women and *Femme Fatales*. This research also verifies the changes in the discursive female identity throughout the years, and how they relate to the social advances of the feminist discourse - for instance, the presence of a working environment or the emergence of stressed and insecure characters.

KEY-WORDS: Cinema; Psychoanalysis; Discourse Analysis; Women – Films; Romantic Comedies; James Bond Movies.

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>8</u>
<u>1. O GÊNERO FEMININO, EM TEORIA</u>	<u>14</u>
1.1. ALGUMAS "VERDADES"	14
1.2. O CINEMA E SEUS SONHOS DE MULHER	26
<u>2. A FÁBRICA DE FANTASIAS</u>	<u>43</u>
2.1. Os ANOS 70	53
<u>3. COMÉDIA ROMÂNTICA: LEITURAS DA MULHER ADULTA CONTEMPORÂNEA</u>	<u>55</u>
3.1. A RECEITA E SEUS INGREDIENTES	55
3.2. O CORPUS	59
3.3. CONSTANTES E VARIÁVEIS NA REPRESENTAÇÃO FEMININA	62
3.3.1. VARIAÇÕES DE UM MESMO TEMA: RUMO AO TRIUNFO DO AMOR	63
3.3.2. AS CIRCUNSTÂNCIAS CLICHÊS	99
<u>4. ENTRE A HEROÍNA DA COMÉDIA ROMÂNTICA E A <i>BOND GIRL</i></u>	<u>108</u>
4.1. PRINCESAS URBANAS E BOND GIRLS	112
4.2. EMOCIONALMENTE DESPRENDIDAS E BOND GIRLS	115
<u>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>119</u>
<u>REFERÊNCIAS</u>	<u>123</u>
<u>ANEXO A – FILMES ASSISTIDOS</u>	<u>126</u>

INTRODUÇÃO

As inquietações que me trouxeram até esta dissertação surgiram após uma sessão de cinema, em 2007. O filme era *007 – Cassino Royale*, o último lançamento da franquia do agente secreto James Bond até então. A garantia de diversão instantânea, para apreciadores da série fílmica, foi cumprida: explosões; perseguições; tramas misteriosas; reviravoltas surpreendentes; tiradas bem humoradas. Foram duas horas de puro entretenimento, que duas horas depois já haviam sido esquecidas – um efeito comum às produções em massa *hollywoodianas*. Mas, daquela vez, algo havia permanecido. Depois de dezenas de filmes de 007 assistidos, alguma coisa neles havia gerado um incômodo.

Havia algo de fascinante e de profundamente ofensivo na maneira com que aqueles filmes processavam a figura feminina. Como consumidora de cinema de ação, entrar no jogo de identificações me era inevitável – afinal, como todo apreciador de cinema comercial, ‘estamos aqui para nos divertir’. Como mulher e como estudante de comunicação social, me perguntava como podia conseguir assistir passivamente àquele tratamento dado à identidade feminina, por tantos anos. A sensação era de uma culpa quase esquizofrênica. E foi essa posição fronteiriça, esse dilema de consciência, para dizer de forma bem humorada, que me capturou. A preocupação de como o cinema de Hollywood estrutura e preserva uma identidade para a mulher que diz respeito a uma ordem discursiva patriarcal foi o pontapé inicial do trabalho que ganhou o título de “A Construção Simbólica das Bond Girls em 007”, ensaio de conclusão de curso para a habilitação de Jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco.

Quase 50 anos de franquia, atravessados por transformações na configuração da sociedade e da própria indústria *hollywoodiana*, no próprio fazer fílmico, deixaram a pergunta: que mudanças ocorreram na discursivização cinematográfica da mulher-objeto? O grande desafio foi identificar o que surgia de novidade, em cada um dos filmes, percebendo as falsas modificações. A Bond Girl deixou de ser apenas um objeto decorativo, de pouca roupa e pouca inteligência, colocado em cena apenas para levar água à boca dos espectadores, e passou a ser mais alguma coisa? Ou essa coisa, no final das contas, não era

mais do que uma nova maneira de vestir a mesma mulher – sem deixar de assumir, é claro, que mesmo a variação sutil nessa exterioridade já se qualificaria como uma mudança.

Um retrato da mulher-objeto no cinema de ação de James Bond foi construído, no ensaio de conclusão de curso, com o suporte da psicologia analítica, da psicanálise, dos estudos de comunicação e de gênero. Mas as inquietações não se saciaram, as perguntas continuavam emergindo, mas em torno de outra questão. Pensava nas mulheres produzidas para serem tomadas como modelo de sujeito, pensava no cinema que o senso comum havia me ensinado a chamar de feminino. Pensava nas personagens cujas histórias causavam suspiros sonhadores no final, que inspiravam sonhos de um final feliz para sempre. Histórias que eu mesma consumia e que haviam me comovido, me feito rir e chorar, e que se tornaram referências de minha infância e adolescência. Pensava nos filmes de comédia romântica e na necessidade de olhá-los com outros olhos. Pareceu-me oportuna a pergunta: que tipo de mulher tem o direito de viver essas histórias de amor? Como ela se comporta? Qual sua cor, sua sexualidade, sua classe social? Que tipo de discurso ela representa? Para conquistar o *happy ending* promovido pelo gênero, enfim, quem ela precisa ser?

Desse germe inquieto, instigado, nascido no entrelugar da mulher espectadora comum e da estudante de comunicação faminta por novos objetos, surgia mais um projeto, como uma espécie de extensão do primeiro. Algumas das perguntas eram semelhantes às anteriores: as mudanças na sociedade e no lugar da mulher impuseram mudanças no discurso cinematográfico, ou o discurso precisou se 'mascarar' diante a espectadora comum, apenas para permanecer o mesmo? Quais regularidades nas representações femininas eram capazes de moldar uma identidade discursiva a ser consumida por seu público majoritário? Além disso, também me perguntava como se relacionariam a mulher sujeito e a mulher objeto, vistas nos filmes de James Bond. Seriam elas apenas uma mulher, regidas pela mesma ordem discursiva, dadas as mudanças necessárias de estilo e estética? Como a linguagem cinematográfica as aproxima e de que maneira elas se distanciam?

Iniciou-se, assim, um longo percurso. Em nenhum momento houve dúvidas sobre a importância do projeto, por mais que algumas das respostas às minhas perguntas parecessem bastante óbvias. Afinal, como espectadora, posso

dizer com segurança que grande parte dos enunciados² escapam à experiência fílmica – estão lá, mas não facilmente visíveis, não imediatamente percebidos. Às vezes, por já estarem tão naturalizados pela sociedade contemporânea, como a obrigatória magreza feminina ou a passividade das protagonistas diante de seu futuro: a quantos finais felizes de filmes de romance eu assisti, sem me dar conta de que era quase sempre o homem que ia ao encalce da mulher, perseguindo-a de maneira a garantir o sucesso de sua conquista? Entretanto, mesmo que de maneira despercebida, à medida que os filmes são consumidos esses enunciados são assimilados. Passam a constituir o público da mesma maneira que o público os constitui. A intenção, aqui, foi tentar enxergá-los da maneira apropriada, mesmo compreendendo que algo, inevitavelmente, não importa o quão vigilante o olhar, permanecerá invisível. De meu ponto de vista atravessado pela crítica e pela paixão, pude começar a compreender aquelas tímidas e poderosas figuras de linguagem – que, certamente, também não são notadas por tantas outras espectadoras e apreciadoras do gênero.

Logo surgiram as inescapáveis dificuldades na delimitação de *corpus*. Afinal, James Bond apresenta um número de filmes limitado, fechado pelas mesmas regras. A comédia romântica, entretanto, é um gênero aberto a qualquer diretor, a serviço de qualquer estúdio, que representa uma infinidade de filmes. O que tentei fazer foi encontrar critérios de recorte que tornassem os dois gêneros capazes de serem comparados. O sucesso de bilheteria foi o primeiro deles. Decidido isso, fez sentido trabalhar unicamente com filmes produzidos pelos grandes estúdios de Hollywood, que monopolizam a indústria, até certo ponto. Além disso, era imprescindível que se tratasse de filmes em que as marcas do diretor aparecessem minimamente – ou seja, ficaram de fora as comédias românticas de caráter mais autoral, como as de Woody Allen. A opção foi por filmes que se apresentassem da maneira mais genérica possível, dentro

² Foucault (2007a) pensa os enunciados mais como uma função do que como uma estrutura. O enunciado seria uma “função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles ‘fazem sentido ou não’” (p. 98). O enunciado, para o filósofo, é um acontecimento estranho, que “abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro; em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a conseqüências por ele ocasionadas, mas ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem” (FOUCAULT, 2007a, 32).

das fórmulas padronizadas, homogêneas, do gênero de comédia romântica. Como James Bond reproduz mulheres adultas, na faixa dos 20 a 30 anos, pareceu igualmente sensato trabalhar apenas com comédias românticas que fossem protagonizadas por esse mesmo tipo.

Não sou a primeira e dificilmente serei a última a estudar a identidade discursiva da mulher no cinema. Portanto, naturalmente, uma revisão de diversas pesquisas do gênero feminino e sua presença no cinema estadunidense se fez necessária. Nesse sentido, os pensamentos feministas e pós-feministas trazem contribuições de extrema relevância. O primeiro capítulo elenca aquilo que já foi dito sobre o sexo feminino, de maneira geral, assim como sua representação em Hollywood – tanto sobre as coadjuvantes do cinema de ação quanto sobre as protagonistas dos chamados “filmes de mulher”. Acredito ser fundamental lembrar que, apesar desta não ser uma pesquisa feminista, o feminismo foi definitivamente uma condição de possibilidade para que ele pudesse ter sido pensado, elaborado, desenvolvido e, finalmente, concretizado. Os diversos movimentos feministas marcaram a sociedade, foram absorvidos de maneira tal que não puderam deixar de atravessar e de constituir o lugar de onde falo.

Que tipo de discurso Hollywood costuma naturalizar, desde sua criação? Eles dizem respeito a quais discursos? Afinal, o texto fílmico, como qualquer outro enunciado, se posiciona discursivamente em relação ao mundo e às coisas. O discurso sobre a mulher reproduzido por Hollywood emerge também dentro de leis específicas, como parte de um tecido mais amplo, que se referem a um sistema patriarcal. A teoria de Michel Foucault sobre o discurso contribuiu bastante para que se pudesse pensar o cinema enquanto aparato discursivo, imerso nessas regras e numa rede de relações de poder. O primeiro capítulo também se detém nessa discussão, procurando revisar aquilo que já foi dito sobre o papel da mulher no cinema de Hollywood, em sua relação com o patriarcado.

Também pareceu sensato rever um pouco da história da indústria *hollywoodiana*, assim como a tradicional crítica acadêmica a suas produções. Essa última se refere especialmente à Escola de Frankfurt e seus principais autores, como Theodor Adorno e Max Horkheimer, que atacaram a produção cultural em massa na década de 1940. Não é a intenção deste trabalho concordar integralmente com a postura ou com o gosto dos frankfurtianos, mas

é importante reconhecer que, mesmo décadas mais tarde, os estudos da teoria crítica ainda apresentam atualidade e relevância – especialmente considerando as mudanças que a indústria *hollywoodiana* sofreu para se manter viva, se tornando ainda mais mercadológica.

O aporte psicanalítico, igualmente, passou a ser extremamente caro a mim durante minha formação e pareceu fundamental para explicar algumas potencialidades da linguagem do cinema. Se alguns enunciados filmicos não são percebidos, embora sejam processados pelo aparelho mental, as psicanálises freudiana e lacaniana deram uma base complexa e rica em relação ao inconsciente e aos mecanismos psíquicos atuantes nele, como a identificação e a projeção, que podem ser elencados à experiência cinematográfica. A linguagem do cinema se relaciona, em muito, com o imaginário social, com o inconsciente do espectador. Autores como Edgar Morin e Christian Metz, cada um em sua medida e de seu lugar de fala específico, já haviam enxergado essa possível aliança entre psicanálise e cinema, esclarecendo a relação psíquica entre espectador e filme, o elo que faz com que o público permaneça atento à experiência da sala do cinema – que provoca nele a emoção, a comoção, o sorriso ou o choro.

O segundo capítulo reúne todas essas especificidades do cinema e as particularidades de Hollywood: sua condição como instrumento de uma indústria cultural, sua capacidade de produzir sentidos que são processados em nível inconsciente e que se aproximam dos sonhos, sempre lembrando de sua função como porta voz de discurso específico e organizado, que obedece a certas regras e não outras. Uma incursão nas funções comerciais e imaginárias do cinema precisou ser feita, para que se compreendesse como são distribuídos e assimilados pela plateia os discursos produzidos por Hollywood.

Os capítulos seguintes desenvolvem a análise propriamente dita da presença da mulher como sujeito nos filmes de comédia romântica. São observadas as recorrências, os modelos típicos de mulher, as tramas que se constituem como clichês do gênero. Nesse momento, podem ser percebidas e demonstradas as influências dos contos de fadas e histórias infantis, a valorização de certo tipo de beleza ao invés de outros, além dos modelos de comportamento propostos pela comédia romântica. Essas características são postas em comparação com o discurso do cinema de ação, que produz a mulher-

objeto, tomando como referência as descobertas feitas em relação à série de filmes do agente secreto James Bond.

Através de todo esse percurso teórico, que procura se associar a contribuições de diversas disciplinas à medida que se constroi, um retrato de mulher é descoberto em relação a outro. Esse retrato é representante de uma oferta de identificação que as mídias propõem diariamente à consumidora feminina. Ele é assimilado de modo inconsciente e se configura ao agregar discursos que ganham mais poder na sociedade.

1. O GÊNERO FEMININO, EM TEORIA

1.1. ALGUMAS “VERDADES”

O domínio masculino (patriarcado) não decorre de caracteres biológicos, antes é um aspecto básico da forma social, sendo portanto o resultado de processos históricos. Por isso o patriarcado está longe de ser verificado em todas as culturas (KURZ, 2000, informação eletrônica).

Cada momento histórico e cada civilização construíram discursos específicos, numa tensa e constante disputa pelo poder a partir do estatuto de verdade. As diferentes noções de gênero sexual foram distribuídas nas sociedades ocidentais dessa maneira – vozes, muitas vezes desorganizadas, que ganharam maior ou menor credibilidade na hierarquia de uma dimensão de poder. Dessa multiplicidade de discursos dedicados a definir o conceito de feminino – e sua suposta distinção do masculino – poucos foram considerados de maneira hegemônica como a verdade de sua época. É importante reforçar, a partir disso, que este capítulo não estará preocupado em encontrar ou defender uma verdade sobre o gênero feminino, mas irá se limitar a recontar a história desses valores e a maneira com que Hollywood reproduz alguns deles.

Neri (2005) e Birman (2006) resgatam, a partir de historiadores como Laqueur, o percurso e a transição das grandes “verdades” sobre o feminino ao longo das épocas. De acordo com os dois autores, a Antiguidade foi perpassada pelo modelo do *sexo único*, um “modelo teológico metafísico, segundo o qual é o gênero (diferença cultural pelas qualidades morais e afetivas) que define o sexo (diferença anatômica biológica)” (NERI, 2005, p. 62). Da era Antiga até por volta do século XVIII, existia apenas um gênero: o masculino. O feminino se configurava como algo menor – uma espécie de *masculino inferior*.

O que caracterizava o modelo do sexo único era a inexistência das relações anatômicas entre os sexos, na medida em que os órgãos presentes em cada um dos sexos eram correspondentes aos que existiam no outro. Assim, o que variava era a exteriorização da genitália masculina e a interiorização da genitália feminina, em decorrência da menor presença do humor quente no corpo

feminino. Com isso, a genitália feminina seria invaginada e a masculina projetada para fora, numa diferença eminentemente espacial e posicional (BIRMAN, 2006, p. 170).

Birman ainda comenta que esse seria um paradigma hierárquico, em que o masculino se colocava como superior diante ao feminino. O masculino era, portanto, marcado pela perfeição, enquanto a figura feminina era qualificada como algo imperfeito: “Daí aquele se inscrever no espaço exterior da luminosidade, enquanto esta estaria imersa na obscuridade do espaço interior do corpo” (BIRMAN, 2006, p. 170). É essa oposição grega de luz e sombra que fundamenta a relação hierárquica entre os sexos – afinal, a clareza da luz estaria ao lado do perfeito e da verdade. Esse modelo discursivo também se inscreve pensando a oposição entre *atividade* e *passividade*, onde a primeira se apresenta como uma qualidade desejável, que evidenciaria e que marcaria no corpo a perfeição masculina.

Não obstante o fato óbvio de que a reprodução se faria pela mediação do corpo da mulher, o que esta ofereceria seria a causa *material* da fecundação, enquanto o homem, a causa *formal*, como nos disse Aristóteles [...]. Como a causa formal seria superior à material, a humanidade ontológica do novo ser passaria necessariamente pelo pólo masculino. A perfeição masculina estaria também plasmada no próprio ato da geração, à medida que o homem, por sua eminente atividade, produziria o novo ser pelo corpo passivo da mulher (BIRMAN, 2006, p. 170-171).

A superioridade e perfeição masculinas estavam tão presentes no imaginário social da época que os livros de anatomia eram centrados apenas no corpo do homem, de maneira que o saber e o ensino se fundariam em torno dele como um ideal a ser alcançado. Em consequência disso, a noção de sujeito feminino se constituiu como algo necessariamente menos valioso, qualitativamente inferior. Apesar das evidências corpóreas, deve ficar claro que esse discurso não se baseia na biologia ou na anatomia para se constituir, mas em fatores espirituais, como a ideia de virtude e de verdade.

A virada paradigmática que impôs a diferença entre os sexos e acabou definitivamente com o modelo do sexo único se deu apenas com a chegada do discurso Iluminista: “Não há uma história linear da problemática do sexo [...],

mas seguramente a Revolução Francesa impõe a predominância do modelo essencialista de dois sexos" (NERI, 2005, p. 62).

Esse novo modelo atribuiu 'essências' distintas, naturais e biológicas, a cada gênero, justificando a diferença entre os sexos a partir delas. Foi aí que a mulher foi situada ao lado do espaço doméstico, pois seu corpo estaria destinado à maternidade, à reprodução, à amamentação. A essência feminina, portanto, a aproximaria da emoção, da paixão, da natureza – para longe do espaço público. Este, entretanto, seria o lugar do homem, cuja essência seria, em oposição à feminina, racional. Dessa forma, o poder na instituição familiar burguesa foi dividido entre os dois sexos: a mulher governaria o espaço privado, enquanto o homem se responsabilizaria pelo espaço social. Persiste aí a noção da mulher enquanto *rainha do lar*, mas, dessa vez, com justificativas apoiadas em teorias científicas, racionalizações que abandonavam os méritos do divino.

Apesar dessa pretensão cientificista, é preciso lembrar que "não é a ciência que determina o discurso sobre o sexo" (NERI, 2005, p. 62-63): devem ser observadas as circunstâncias que geraram a condição de possibilidade para que esse padrão pudesse se consolidar: a passagem da metafísica ao iluminismo; o marco da Revolução Francesa; a chegada do capitalismo e ao nascimento da família burguesa. "Foi primeiro a economia capitalista que cindiu de forma tão extrema homem e mulher, como se fossem seres de planetas diferentes" (KURZ, 2000, informação eletrônica).

A noção de Liberdade, Igualdade e Fraternidade não era mais condizente com o paradigma hierárquico do sexo único. Para solucionar essa incongruência ética e política entre o discurso de superioridade masculina e o discurso da igualdade de direitos, portanto, um novo modelo discursivo teve de se tornar hegemônico, numa estratégia de preservação do lugar privilegiado da figura paterna.

O que fazer com esse impasse? Necessário seria, então, poder conjugar a hierarquia existente entre os sexos com o discurso da igualdade de direitos, de forma que a naturalização da diferença sexual foi a solução encontrada para esse impasse crucial. Foi então enunciado que o homem e a mulher teriam naturezas biológicas diferentes, das quais derivariam características morais também diversas. Com isso, a dominação masculina foi restabelecida, mas de forma mais doce, permanecendo as mulheres ainda na subalternidade por um longo tempo [...]. O não-direito ao voto pelas mulheres foi o signo mais patente dessa

subalternidade, dentre muitos outros, é claro. (BIRMAN, 2006, p. 172).

A passagem entre a era feudal e a economia industrial apresentou o modelo da democracia, onde todos deveriam ter direitos iguais perante a lei, que só entraria em vigor se aqueles que iriam obedecê-la estivessem de acordo: “o voto representava, pragmaticamente, para todos os grupos aspirantes, o sinal mínimo de que seus membros estavam plenamente agindo [...] na nova sociedade civil” (NYE, 1995, p. 18). Esses ideais eram defendidos pelos escritos políticos de uma nova leva de filósofos, como Locke, Rosseau, Hume e Bentham. Entretanto, eles não valiam para as mulheres, que continuavam sem o direito de votar. O lugar das mulheres permanecia relacionado ao lar, sob a chefia dos homens. O *novo* discurso dos sexos continuou atribuindo à mulher as mesmas *velhas* virtudes, a partir disso:

Como Aristóteles antes dele, Hume argumentava que há diferentes virtudes para as mulheres. Recato e castidade são virtudes para mulheres, não para homens. As mulheres são o “belo sexo” com “virtudes femininas”. Como os homens devem saber quando são pais para que assumam as responsabilidades de sustentar um filho, essas restrições às mulheres são necessárias. (NYE, 1995, p. 19).

A chegada da Idade Moderna, enfim, configurou o feminino dessa maneira, de certa forma ainda sob o domínio do homem. Uma nova organização social se fundamentou aliada ao modelo de divisão dos sexos. É importante destacar esse papel da sexualidade como dispositivo de poder, no que diz respeito ao exercício de estratégias disciplinares e de regulação social. Michel Foucault (1978) dá bastante ênfase a essa dimensão dos saberes sobre a sexualidade, que passaram a ser produzidos de maneira bem mais frequente – contrariando a teoria corrente de que teria havido uma repressão sexual. Esses saberes, para Foucault, visariam mais obter o controle sobre as sexualidades do que reprimir o sexo, como uma estratégia de produção de subjetividade que se adequasse à emergência da sociedade burguesa e do capitalismo. Os papéis de cada gênero foram inseridos nesse aparato, de maneira que era imprescindível que fossem distribuídos discursos que justificassem e preservassem suas funções.

Este é o fato essencial: que o homem Ocidental cumpriu por três séculos a tarefa de falar tudo em relação ao seu sexo; que desde a era clássica houve uma constante otimização e uma crescente valorização do discurso sobre o sexo; e que esse cuidadoso e analítico discurso foi criado para impedir múltiplos efeitos de deslocamento, intensificação, reorientação, e modificação do desejo. [...] O discurso era relacionado ao sexo por uma complexa organização de efeitos variados, por um posicionamento estratégico que não pode ser adequadamente explicado se for meramente considerado como uma lei de proibição. Uma censura do sexo? Pelo contrário, foi instalado um aparato para produzir uma quantidade ainda maior de discursos sobre o sexo, capaz de funcionar e produzir efeitos na economia (FOUCAULT, 1978, p. 23, tradução nossa).

Foi por uma estratégia reguladora, enfim, que o discurso da divisão dos sexos precisou emergir e se consolidar, adequando o papel da mulher à nova ordem social. Vale mencionar, por outro lado, que por mais que essa organização mantivesse a mulher limitada a uma posição de submissão ao masculino, ela também incrementou o poder social das mulheres em algumas esferas – ao menos, em comparação com a história anterior do ocidente. O exercício da governabilidade do espaço privado deu às mulheres a possibilidade de mediar as instituições familiar, médica e pedagógica, para garantir a realização dos cuidados com os filhos. O corpo da criança passou a ser extremamente valorizado no projeto moderno, pois ele representaria “o futuro”, uma nova fonte de riqueza, desde o final do século XVIII e o início do século XIX. As mulheres passaram a operar o *biopoder* dessa articulação, que visa “transformar o corpo da criança em saudável, dócil e domesticado, com a finalidade estratégica de promover a qualidade de vida” (BIRMAN, 2006, p. 172-173).

Entretanto, ainda seguindo o pensamento de Birman, o preço que as mulheres tiveram de pagar pelo projeto da modernidade foi alto. O confinamento ao espaço privado e ao exercício da maternidade implicou em restrições ao erotismo, além da já mencionada subtração da governabilidade pública, reservada aos homens. Essa teria sido a grande causa do mal estar feminino que deu condição de possibilidade, por exemplo, para a emergência do discurso psicanalítico, no início do século XX.

A única paixão admissível para as mulheres é o amor, mas, mesmo neste caso, a verdadeira felicidade é impossível. Ela é adorada quando jovem e bela, simplesmente para ser desdenhada quando perder sua beleza. O amor para os homens é tão-somente um episódio em suas vidas, ao passo de que para as mulheres é tudo; de modo de que para a mulher, após uns poucos anos de idílio, a vida acabou (NYE, 1995, p. 20).

Mas, segundo Foucault, onde há poder também há a possibilidade de resistência – aliás, para ele, a própria existência das correlações de poder dependeria de uma “multiplicidade de pontos de resistência que interpretam nestas relações o papel de adversário, de alvo, de apoio de saliência que permite apreensão” (FOUCAULT, 1978, p. 95, tradução nossa). É preciso compreender que o próprio conceito de poder, extremamente importante para a teoria do autor, é tratado de maneira ampla e complexa. O que ele chama de poder não são os mecanismos que garantem a subserviência dos cidadãos a um estado, nem um sistema geral de dominação exercida por um grupo sobre o outro.

Parece-me que o poder deve ser compreendido como a multiplicidade de relações de força imanentes na esfera em que operam e constitutivas de sua própria organização; como o processo que, através de incessantes lutas e confrontos, as transforma, fortalece ou inverte; como o suporte que essas relações de forças encontram uma na outra, formando uma corrente ou um sistema, ou, ao contrário, como as disjunções e contradições que as isolam umas das outras; e finalmente, como as estratégias nas quais elas têm efeito, cujo desenho geral ou cristalização institucional está corporificada no aparato do estado, na formulação das leis, nas várias hegemonias sociais (FOUCAULT, 1978, p. 92-93, tradução nossa).

Os pontos de resistência se inscrevem nas relações que se realizam na rede de poder, nunca podendo estar fora delas. A partir de Foucault, Silveira (2005, p. 51) comenta que qualquer luta é uma resistência dentro da própria rede de poder, pois “esse conceito para Foucault é uma teia que se alastra por toda a sociedade, que ninguém possui e jamais escapa”. Ainda sobre poder e resistência na teoria foucaultiana, Silveira continua afirmando que:

Apesar dos pontos de resistência estarem presentes em todas as redes de poder, eles não são um reverso passivo das relações de poder fadados à derrota e também não se reduzem a poucos

princípios heterogêneos. As resistências são o outro termo nas relações de poder, já que se inscrevem nestas relações e são distribuídas de modo irregular (SILVEIRA, 2005, p. 51).

O discurso dos ideais democráticos abriu uma condição de possibilidade para que as mulheres pudessem argumentar em favor de seus direitos de maneira coerente e, pela primeira vez, realmente organizada, tentando pensar numa nova verdade sobre o feminino: "As mulheres não eram seres humanos? Nesse caso, também deviam ser iguais" (NYE, 1995, p. 25). Assim se iniciavam os questionamentos de uma teoria militante, que procurava estimular as mulheres a lutar pelas mesmas premissas da democracia de que os homens gozavam, o chamado movimento feminista.

[...] o feminismo reivindicou desde a Revolução Francesa uma "igualdade de direitos", tal como a prometia a forma universal da economia monetária moderna. Desse ponto de vista, a redução masculina do lema "liberdade, igualdade, fraternidade" era um puro arbítrio da dominação masculina herdada do passado, devendo ser ampliada para abarcar não só uma fraternidade entre "irmãos", mas também entre "irmãs" (KURZ, 2000, informação eletrônica).

Andrea Nye (1995) faz um levantamento dos diversos e muitas vezes heterogêneos ditames do pensamento feminista, cuja primeira grande onda de atividades se lançou em torno dessas questões, especialmente a do direito ao voto: "quando o sufrágio fosse concedido, as mulheres estariam aptas a votar em favor da legislação que corrigiria a injustiça às mulheres" (NYE, 1995, p. 19). De acordo com Nye, então, é em torno do direito à igualdade que se fundamenta o pensamento inaugurado por Mary Wollstonecraft e seguido mais de meio século depois pelo feminismo liberal de Harriet Taylor e John Stuart Mill, que sistematizaram a primeira defesa pormenorizada dos direitos das mulheres.

O único argumento possível contra a inclusão das mulheres é o mais simples: porque não são homens. [...] Que outras razões poderiam ser apresentadas para a exclusão das mulheres? Que as mulheres são fisicamente mais fracas?... Mas as instituições modernas não dependem de força física; e certamente não é preciso de força para votar. A força do costume? Não é um argumento muito convincente quando tão completas mudanças sociais já ocorreram (NYE, 1995, p. 30).

Ainda segundo Nye, as primeiras reivindicações desse momento não se bastavam na questão do voto. Queriam o direito à mesma educação que os homens e à entrada no mercado de trabalho capitalista, que só teria a ganhar com a maior competição. É claro que a aderência aos ideais feministas em meados do século XIX não era majoritária. Pelo contrário, o movimento precisou lidar com a perigosa possibilidade de que sua teoria não fosse bem recebida: talvez as mulheres não quisessem trabalhar, votar ou ser educadas, preferindo, por costume, ficar em casa para evitar as frustrações que o espaço público poderia oferecer. Nye explica que o argumento de Taylor e Mill em relação a isso é que a avaliação que a mulher faria do seu próprio prazer não seria confiável, pois o “costume insensibiliza os seres humanos a toda espécie de degradação, ao enfraquecer parte de sua natureza que resistiria a ele” (MILL, *apud*, NYE, 1995, p. 32). Além disso, nenhum contrato social poderia exigir a renúncia da liberdade ou da igualdade.

Os argumentos de que as mulheres deveriam ser dotadas de todos os privilégios políticos, como o voto e a possibilidade de concorrer a cargos públicos, integraram a agenda para os 200 anos seguintes de feminismo liberal. Nem sempre foi questionado, entretanto, o discurso da diferença sexual baseada no essencialismo – o papel feminino tradicional passava ao largo de algumas teorias feministas do século XIX, no que diz respeito à instituição familiar. Mesmo Harriet Taylor duvidava se a mulher poderia de fato integrar-se no capitalismo competitivo, pelos seus efeitos embrutecedores. Pouco se poderia fazer, igualmente, em relação aos estigmas sociais que a mulher que escolhesse um estilo de vida não tradicional sofreria.

Outros discursos de alguma forma viriam influenciar a gradual caminhada da militância feminista ao longo dos séculos, o que provocou a produção e proliferação de enunciados díspares e, às vezes, até contraditórios – vários “feminismos”. Alguns extremamente radicais, outros relativamente mais brandos; alguns baseados no marxismo, outros influenciados pelo existencialismo; alguns em oposição ferrenha à psicanálise, outros que toleravam algumas de suas contribuições. As heranças filosóficas dessas contribuições, entretanto, haviam todas sido teorizadas primeiramente por homens, muitas vezes em nome do próprio patriarcado.

A quem [a mulher] deve ouvir? À feminista marxista que lhe diz ter abandonado mulheres pobres em seu impulso por direitos democráticos iguais?; à feminista radical que lhe diz ter prejudicado seu comprometimento principal no seu envolvimento com a política esquerdista?; à feminista lésbica que lhe diz ser colaboradora porque vive com um homem?; à feminista francesa ao lhe dizer que sendo racional nega a sua feminilidade?

[...]

Ao pensar nesses ditames conflitantes — por direitos iguais, revolução socialista, revolução sexual, escritos de mulheres — não podemos evitar nosso passado sexista ou os vários modos como as mulheres têm tentado fugir do passado. Qualquer teoria que utilizemos para entender nossa situação já tem uma história, uma história na qual seu significado foi elaborado numa prática feminista e não-feminista (NYE, 1995, p. 14).

Dessa maneira, o discurso feminista se forma a partir do próprio patriarcado, um fator que pode mais uma vez ser pensado junto ao conceito de resistência presente na teoria de Foucault (1978), como já mencionado. Afinal, se não há poder sem resistência, a resistência também não poderia se encontrar numa posição externa ao poder. Assim, a teoria feminista se constituiu como mais um ponto de resistência, discutindo o feminino a partir de textos produzidos pelo próprio discurso da dominação masculina.

Ainda no que diz respeito às verdades produzidas em torno do gênero feminino, não se pode deixar de mencionar a marca da psicanálise no pensamento moderno. Inaugurada por Freud, a psicanálise se configurou como uma ferramenta capaz de analisar o patriarcado e difundiu um discurso bastante específico sobre o sexo feminino – que ganhou a alcunha de “continente negro”.

A mulher, para Freud, é um ser muito pouco confiável no que se refere aos compromissos éticos. Aliás, o grande mito em que Freud tenta explicar a origem da lei de interdição do incesto, em *Totem e Tabu*, apresenta a mulher como objeto da disputa que motiva o pacto civilizatório, e não como o sujeito co-responsável por este pacto. [...] A simbolização da lei na forma de interdição do incesto (a proibição do acesso à mulher do pai) vem mostrar novamente que o sujeito de um compromisso ético é o sujeito de um desejo (recalcado) – o desejo pela mulher-tabu. A mulher, neste mito, não tem o lugar do sujeito. É o *objeto* do desejo, ao mesmo tempo o objeto-tabu e o objeto tornado acessível pela

nova lei. Não é responsável pelo pacto civilizatório (KEHL, 1996, p. 33-34).

Além disso, a mulher é tida como incapaz de introjetar verdadeiramente as regras pactuais da sociedade, por consequência de sua passagem “falha” pelo complexo de Édipo – momento da infância em que a criança sai de uma relação parental dual para permitir a entrada de um terceiro elemento, a lei, que viria a originar a instância psíquica conhecida como superego. O que força o menino sair do complexo de Édipo e introjetar a autoridade do Nome do Pai e os ideais do ego é o medo da castração. A menina, entretanto, não tem o que temer, pois já é naturalmente *castrada*. Assim, se ela entra no Édipo ao se perceber castrada, aparentemente nada poderia forçá-la a sair realmente da situação edípica, o que a preservaria num estágio sempre aquém do homem, em termos de maturação psíquica. Por isso, a mulher é considerada como moralmente imperfeita, inescrupulosa, com menor capacidade de simbolização, pouco ética, volúvel, obediente apenas à lei dos seus próprios afetos e emoções.

A percepção de já ser castrada, como sua mãe, também geraria outro sentimento na mulher – o sentimento de que ela fez alguma coisa no passado e que, por isso, foi punida. Assim, ela sente que o menino tem algo a mais, enquanto ela tem algo a menos: surge aí o sentimento destruidor que foi nomeado por Freud como a *inveja do pênis*, que só seria superada com a aceitação de uma sexualidade passiva, visando a maternidade – a substituição do falo pelo filho. “Tentando obter do pai aquilo que a mãe não pode lhe oferecer, ela agora equipara ‘filho’ a ‘pênis’ e almeja ter um filho com um homem igual ao pai” (KAPLAN, 1995, p. 32). A estruturação da feminilidade, para Freud, estaria associada a esses elementos, o que apresentava um suporte analítico para a verdade sobre a mulher dentro da ordem patriarcal.

[...] vejamos o que Freud diz sobre essa mulher. Que ela é a grande solapadora da civilização, com suas exigências de amor anti-sociais, que tentam roubar o homem de seus compromissos com as tarefas da cultura. Que ela tem escasso senso de justiça – e aqui devemos pensar no papel da inveja em relação ao senso de justiça: parece que este depende em parte da elaboração daquela (KEHL, 1996, p. 46).

Alguns teóricos da psicanálise que vieram depois de Freud seguiram sua linha de raciocínio em relação ao feminino. De acordo com Nye (1995) e Kaplan (1995), outros psicanalistas, como Karen Horney, apresentaram resistência e se esforçaram para encontrar dentro do próprio aparato psicanalítico outras respostas para a problemática feminina. Entretanto, não tiveram seus discursos tão amplamente disseminados quanto os do pai da psicanálise.

Dito isso, não é de se admirar nem um pouco que as afirmações de Freud tenham enfurecido a corrente feminista. O advento da psicanálise, apesar de conceder seu divã especialmente à mulher – que começou a apresentar sintomas corriqueiros de histeria, devido ao mal estar de sua situação –, agregou saberes que interpretavam e mais uma vez reforçavam o papel feminino na sociedade patriarcal. A psicanálise pode ter ferido a concepção do sujeito Moderno, à medida que questionou a supremacia da razão com o uso do conceito de Inconsciente, mas não pretendia alterar em muito a posição feminina.

Os psicanalistas ensinavam às mulheres que, para escaparem à neurose, teriam que aprender a aceitar certa inibição de seu sexo juntamente com uma necessidade diminuída de sublimação. Teriam que entender que suas realizações seriam menores que as dos homens e ficar contentes com as melhores satisfações secundárias da maternidade (NYE, 1995, p. 185).

Entretanto, mesmo a psicanálise freudiana pôde oferecer contribuições à corrente de pensamento feminista, já em sua segunda fase. Mais uma vez, a resistência se apoderou de um discurso que, de alguma forma, detém maior poder e que se configurou como uma ferramenta capaz de analisar o próprio patriarcado. Uma forte geração de crítica feminista ao cinema *hollywoodiano*, por exemplo, se beneficiou bastante do discurso psicanalítico, em seu esforço para analisar a representação da mulher no cinema patriarcal, a partir dos mecanismos inconscientes presentes na experiência cinematográfica. A crítica compreendeu que cinema e psicanálise se tratavam de dois mecanismos que sustentam o *status quo*, “não necessariamente da forma eterna e imutável como o concebemos, mas inserindo-o na história” (KAPLAN, 1995, p. 45), ou seja, relacionando-o diretamente ao momento do capitalismo burguês que lhes deu vida.

[...] no início dos anos 70, onde nós começamos a ler Freud e percebemos que, embora Freud possa não ter pensado sobre feminismo, ele pensou sobre questões da sexualidade feminina em uma sociedade patriarcal, o que teve na época muita ressonância para nós. Então, mesmo que nós não fôssemos necessariamente absorver o pensamento freudiano de forma acrítica, a linguagem e o quadro conceitual que ele proporcionou nos permitiram pensar, sobre representação em particular, de uma forma muito profícua. Particularmente dissociando a imagem da mulher de reflexo para sintoma, e assim pensá-la como sintomática da circulação de imagens em uma cultura, pode-se dizer patriarcal e mercantilizada, como uma representação do inconsciente masculino (MULVEY, 2005, informação eletrônica).

Mulvey (2008) se configura como um dos mais fortes nomes dessa geração feminista. Cineasta e teórica, Mulvey procurou utilizar a psicanálise como ferramenta para perceber, no cinema, a questão da diferença sexual e do prazer no olhar estruturados a partir do inconsciente patriarcal.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 2008, p. 438).

Após anos de teoria e de luta, as conquistas vieram, com força especial a partir da década de 60. Os protestos da militância feminista conseguiram de certa forma forçar a configuração de poder, abrindo novas possibilidades para a mulher na sociedade capitalista. Kehl (1996) afirma, inclusive, que o feminismo, a partir de seus ganhos nas décadas de 70 e 80, conseguiu se tornar uma ideologia mais ou menos dominante no final do século XX – de maneira que as mulheres de classe média já não aceitam mais o confinamento ao espaço doméstico, num desprezo à noção de rainha do lar e de sexo frágil. Esse momento marcava a entrada do que ficou conhecido como “pós-feminismo”, em que o feminismo já se mostrava como um discurso consolidado.

Recentemente, já nos anos 2000, enquanto algumas feministas ainda aproveitam o momento para colher os louros de suas vitórias, outras estudiosas preferem desconfiar, como McRobbie (2006), que chama a atenção para um fenômeno discursivo que se esforça para silenciar o feminismo no campo

cultural: “o pós-feminismo se refere a um processo ativo pelo qual os ganhos feministas dos anos 70 e 80 estão enfraquecidos”. Ela prossegue, afirmando que:

[...] com a ajuda das bandeiras de liberdade e escolha que agora estão inextricavelmente conectadas com as jovens, o feminismo está decididamente ‘datado’ e parece ser redundante. O feminismo está nas sombras, onde no máximo pode esperar por uma sobrevida, onde há de ser considerado de forma ambivalente por aquelas jovens que dele mantêm uma certa distância em lugares públicos pelo bem social e reconhecimento sexual. [...] o pós-feminismo positivamente faz uso do feminismo e o evoca⁷ [sic] como algo a ser levado em consideração para sugerir que a igualdade está alcançada e, com isso, instalar todo um repertório de novas significações que enfatizam que o feminismo não é mais necessário, que é uma força perdida (MCROBBIE, 2006, p. 1).

McRobbie investiga esse acontecimento discursivo na mídia, voltando seu olhar novamente para as representações femininas na cultura comercial, afinal: “a mídia se tornou a chave para definir os códigos de conduta sexual. É ela que lança julgamentos e estabelece as regras em jogo” (McRobbie, 2006, p. 4). Esse tipo de pesquisa não é novidade, como já foi dito, pois a pesquisa feminista se dedicou ostensivamente aos estudos midiáticos, contando com o suporte de teorias díspares – a psicanálise, os estudos culturais, entre outros. Entretanto, esse recente enfoque demonstraria que as pesquisas de gênero e sua relação com o discurso midiático ainda merecem atenção e visibilidade.

O cinema *hollywoodiano*, instrumento ativo do patriarcado (MULVEY, 2008) e objeto desta dissertação, viveu as mudanças na rede de poder ocasionadas pela resistência feminista. Seu discurso é capaz de evidenciar, portanto, essas disputas, além de ser capaz de configurar uma identidade discursiva bastante específica para a mulher – afinada com a ordem do discurso que detém o poder na civilização ocidental.

1.2. O CINEMA E SEUS SONHOS DE MULHER

No cinema, as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real), como supunham as críticas sociológicas, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino (KAPLAN, 1995, p. 53).

Se “a mídia participa ativamente, na sociedade atual, da construção do imaginário social, no interior do qual os indivíduos percebem-se em relação a si mesmos e em relação aos outros” (GREGOLIN, 2003, p. 97), ela parece ser o lugar ideal para verificar a construção e distribuição de identidades de gêneros. O cinema, enquanto aparato midiático, constroi discursivamente – e junto ao inconsciente do espectador –, modelos que constituem uma noção de imaginário social. Essas ofertas de *identidades discursivas* acabam por reunir os consumidores em torno dos mesmos ideais.

A percepção de uma “identidade”, que aglutina os indivíduos em aspirações e sonhos comuns, constrói-se por meio desses símbolos que circulam no espaço social. Sob a forma de imagens reificantes, cujo enraizamento coletivo resulta da sua relevância histórica, tanto social quanto técnica, cada sociedade constrói seus “símbolos coletivos” (GREGOLIN, 2003, p. 98).

O cinema *hollywoodiano* especialmente não só exerce essa função, como o faz com visibilidade mundial. Suas produções visam atingir o sucesso comercial e, para isso, precisam uniformizar seu discurso para conquistar o maior público possível. Reúne sua audiência, extremamente heterogênea, em torno de um mesmo reflexo, que se pretende a atender coletivamente a demandas individuais, estabelecendo padrões e alimentando sonhos a partir do sistema de estrelismo.

Hollywood oferece modelos de consumo padronizados, pouco variáveis, baseados em arquétipos, imagens primordiais que organizam a psique do espectador (JUNG, 2007), como a grande mãe, o velho sábio, o herói, o professor, entre outros. A partir desses arquétipos, os produtos simbólicos se processam de maneira simplificada, no formato de estereótipos – supergeneralizações, simplificações que tratam de “indivíduos identificados sob categorias sociais genéricas, que se revelam como tendo um papel particularmente importante na memória construtiva” (LIMA, [19--?], p. 3). O estereótipo é uma representação do conhecimento no sujeito, organizado de maneira a exigir menor esforço cognitivo na tarefa de transmitir uma grande quantidade de informação.

[...] a característica específica dessas representações é precisamente a de que elas 'corporificam idéias' em experiências coletivas e interações em comportamento, que podem, com mais vantagem, ser comparadas a obras de arte do que a reações mecânicas (MOSCOVICI, 2003, p. 48).

Ainda de acordo com Moscovici (2003, p. 63), "categorizar alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele". Dessa maneira, os estereótipos selecionados pelo cinema são reproduzidos de modo a serem facilmente acessados e identificados pela memória: a loira burra; a dona de casa frágil; o negro criminoso, preguiçoso ou piadista; o homossexual afetado; entre outros tantos que compõem o imaginário de uma sociedade.

São justamente esses estereótipos que, a partir de sua repetição, se constituem como ofertas possíveis de identidades processadas pelo discurso – espelhos que servem de modelo para a identificação da audiência. Os protagonistas dos filmes tentam ser mais aprofundados, mas normalmente não vão muito além dessa lógica de repetição e de supersimplificação. Na medida em que produz uma única identidade discursiva que – bem ou mal – coloca nas telas majoritariamente um único segmento de sua audiência, a cultura industrializada reproduz um só ideal a ser apreendido por toda a sua audiência, por mais díspar que essa seja.

Nesse sentido, são estabelecidos padrões de conduta e de comportamento sexual, de gênero, de raça, de idade, que se relacionam com valores específicos à cultura estadunidense e são vendidos para o mundo. São valores que fazem sentido dentro de uma ordem do discurso específica (Foucault, 2007b), que regula aquilo que pode e que não pode ser dito dentro de uma rede de relações de poder. Dessa maneira, podem ser percebidas as regularidades enunciativas num sistema de dispersão. Foucault evidencia que, na disputa de poder constituinte do discurso, apenas alguns enunciados ganham visibilidade enquanto outros ficam de fora, à margem ou completamente silenciados – nem todos têm o direito de falar, nem tudo pode ser dito e nem de qualquer lugar.

Hollywood, de maneira geral, ainda fala em nome de uma ordem discursiva em que a moral e os bons costumes se estruturam como lei máxima, dificilmente quebrada. É o enunciador do *American Way of Life*, o modo de vida americano, como idealizado pelos liberais. É a indústria porta-voz de discursos edificantes, moralistas – como se construísse fábulas modernas e urbanizadas,

capazes de dialogar com o cotidiano de seu público. Sua função é, enfim, civilizatória: “narrar e atualizar o mito da América para os americanos, estabelecer uma ética, uma linguagem, uma geografia imaginária [...]” (KEHL, 1996, p. 139). Tudo isso, dentro de uma indústria que se baseia nas instâncias dominantes para pensar seu mercado e produzir seus discursos – o paradigma do homem, heterossexual, branco, de classe média consumidora.

É claro que essa lei do “politicamente correto”, em que os valores morais da sociedade estadunidense estão fortemente impressos, muito normalmente é atravessada por um espírito transgressor, que alimenta o próprio liberalismo e que redefine as leis que já não funcionam mais. Isso fica bastante claro no cinema de ação de Hollywood, protagonizado pelos heróis que, muitas vezes sozinhos, rompem com uma ordem pré-estabelecida e constroem uma nova, constituída por regras claras, bem definidas. Salvam o mundo, em nome de uma lei mais justa, sem ambiguidades.

[...] a outra função da produção cinematográfica de massas norte-americana é estabelecer uma mitologia que dê conta da relação daquela cultura com o Nome do Pai. O cinema de massas americano trata da rebeldia e do temor à lei. De rompimento com uma ordem pré-estabelecida (européia?) e da reconstituição da ordem (KEHL, 1996, p. 140).

Não se pode deixar de mencionar, é claro, que a subversão e a resistência são possíveis e que o discurso de Hollywood não é tão homogêneo assim: diversos diretores de Hollywood utilizam a indústria para propagar discursos diferenciados, representando um tipo de cinema autoral. Além disso, muitos filmes industrializados ironizam as características da própria indústria e de seus gêneros. Entretanto, o cinema de Hollywood de maneira geral ainda expressa exatamente os valores da instituição patriarcal inaugurada pelo capitalismo burguês, se constituindo como um instrumento capaz de liberar o inconsciente e amenizar as tensões daquele novo momento político e econômico. As qualidades imaginárias do cinema, que se relacionariam com conceitos psicanalíticos, serão melhor observadas no capítulo seguinte.

É nesse contexto que boa parte da crítica feminista das décadas de 70 e 80 procurou buscar a representação da mulher no cinema. Laura Mulvey (2008), tomando emprestadas as psicanálises freudiana e lacaniana, verificou a presença

do olhar masculino como uma constante no cinema em que a mulher é sempre objeto do olhar, nunca sujeito dele. O olhar da câmera é, como observado por Mulvey, um representante de um olhar masculino, no sentido de ser uma posição ativa, agressiva: é um olhar dominante, que detém o desejo e o persegue. Poderia ser assumido pela espectadora mulher, portanto, se ela assumisse também características genericamente tidas como masculinas. Trata-se, enfim, de um olhar não necessariamente masculino, no sentido anatômico, mas, para “possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição ‘masculina’” (KAPLAN, 1995, p. 53).

[...] me parece que essa posição que as mulheres podiam adotar no cinema era ao mesmo tempo repressiva e liberadora. Era liberadora no sentido de que era uma experiência de um distanciamento do olhar, possibilitando a compreensão de que se trata de uma posição contingencial e não essencial. E isso era interessante também porque, uma vez que a consciência desse olhar contingente emergia, era possível se ter um olhar mais curioso – tema que eu tento desenvolver posteriormente –, um olhar de curiosidade sobre o que estou olhando, mais propriamente do que “eu sou apenas o sujeito da tela” (MULVEY, 2005, informação eletrônica).

Os mitos patriarcais evidenciados no cinema *hollywoodiano* posicionaram a mulher como o Outro, como objeto, não como sujeito. Especialmente no que diz respeito aos gêneros principais e altamente respeitados da indústria, como o western ou o cinema de ação. Nesses gêneros, a mulher é quase sempre objeto de um olhar que se apropria de maneira violenta e ativa: o olhar masculino. Mesmo as heroínas do cinema de ação mais recente são apresentadas de maneira essencialmente erotizada, para servir às fantasias dos seus espectadores homens. Quase tudo no cinema é realizado em torno do homem, ou daquilo que é tido como masculino, bem como a sociedade patriarcal, para atender ao seu olhar.

É esta persistente representação da posição masculina que as críticas de cinema feministas demonstraram em sua análise dos filmes hollywoodianos. Dominante, o cinema feito em Hollywood é construído de acordo com o inconsciente patriarcal; as narrativas dos filmes são organizadas por meio de linguagem e discurso

masculinos que paralelizam-se ao discurso do inconsciente (KAPLAN, 1995, p. 53).

Para Mulvey (2008), a experiência cinematográfica promove um movimento ao mesmo tempo *voyeur* e fetichista com relação à mulher e ao que ela realmente representa nas telas, na medida em que induz o prazer no olhar e converte a mulher em objeto. O espectador é, basicamente, um *voyeur*, que encontra na sala escura os mesmos impulsos e motivos que levam o garotinho a espiar pelo buraco da fechadura do quarto dos pais.

[...] em sua totalidade, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma platéia, produzindo para os espectadoras um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas. Além do mais, o contraste extremo entre a escuridão do auditório (que também isola os espectadores uns dos outros) e o brilho das formas de luz e sombra na tela ajudam a promover a ilusão de uma separação voyeurista. Embora o filme esteja realmente sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado (MULVEY, 2008, p. 441).

As imagens das mulheres na tela são completamente sexualizadas pela maneira que a câmera as observa, de maneira que não importa o que elas estejam fazendo na cena – o espectador masculino é posicionado como um observador *voyeur* constante. Mulvey também chama a atenção para o aspecto narcisista da escopofilia, lembrando um conceito de Jacques Lacan (1998), o estágio do espelho, momento fundamental para a constituição do ego do sujeito. Parece necessário evidenciar com mais detalhes este conceito e alguns outros, oriundos da psicanálise, para compreender não somente o pensamento de Mulvey, como a própria questão dos processos de identificação e projeção no cinema.

Os dois conceitos são categorizados como mecanismos de defesa do ego, amplamente utilizados para discutir o cinema por teóricos como o sociólogo e estudioso da comunicação Morin (1997). Morin explica a projeção como um processo universal em que as necessidades, aspirações e medos inconscientes do sujeito são lançados ao mundo, não apenas sobre seus sonhos ou imaginação,

mas efetivamente sobre qualquer coisa ou ser: “[...] as nossas percepções, por mais elementares que sejam, como a percepção da estatura de alguém, são, ao mesmo tempo, confundidas e fabricadas pelas nossas projecções” (MORIN, 1997, p. 107-108). O material psíquico, portanto, é capaz de preencher qualquer coisa externa ao sujeito. Como mecanismo de defesa propriamente dito, a projeção funciona de maneira a colocar no outro aquilo que, para o ego, seria inadmissível perceber nele mesmo (FREUD, 1996b).

Se na projeção o sujeito se lança no mundo e nas coisas vivas, enxergando-se no outro, na identificação ele o absorve e o integra afetivamente, incorporando o outro em si:

[a identificação] Comporta-se como um derivado da primeira fase da organização da libido, da fase *oral*, em que o objeto que prezamos e pelo qual ansiamos é assimilado pela ingestão, sendo dessa maneira aniquilado como tal (FREUD, 1996a, p. 115).

Para a teoria psicanalítica, desde a elaboração da chamada segunda tópica, em 1923, quando Sigmund Freud estruturou o aparelho mental humano situando o ego, o id e o superego, a identificação está longe de ser apenas mais um mecanismo de defesa entre outros (AUMONT, 2002). A constituição imaginária do eu deve muito de sua formação às primeiras identificações do sujeito com o mundo, que, num investimento narcísico, fortalecem a instância egóica. Nesse sentido, o aparelho psíquico se constitui a partir de processos de identificação primária, na fase pré-edipiana, e de identificação secundária, que se referem especificamente ao complexo de Édipo e levarão à formação do ideal do ego a partir da introjeção das figuras parentais.

A identificação primária estaria relacionada justamente ao momento do estágio de espelho lacaniano:

Basta compreender o estágio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem - cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago* (LACAN, 1998, p. 97).

O estágio do espelho se refere ao momento em que a criança, entre os seis e os dezoito meses de idade, constrói imaginariamente sua unidade corporal própria. É aí que o bebê percebe que é um ser diferente da mãe, ao perceber sua

própria imagem refletida e a imagem dela como duas coisas distintas, como dois objetos separados. É esse o momento que marca, portanto, a possibilidade de uma relação dual entre sujeito e objeto ser instaurada. Além disso, o bebê vislumbra no espelho algo bem diferente do que era capaz de perceber, até então, sobre si mesmo: um corpo com totalidade unificada. Afinal, a criança, nesse momento, ainda não tem domínio de seu próprio corpo, ainda não o experimenta como algo único e integrado, pois o vive numa situação ainda bastante fragmentada de sujeito, numa vivência psíquica que Lacan designou de fantasma do corpo esfacelado.

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito (LACAN, 1998, p. 97).

Para Lacan, nesse período, o sujeito ainda está dividido em duas articulações possíveis: 'Je', aquele que fala, e 'Moi', sujeito-objeto, imagem do próprio corpo e instância narcísica. Ao olhar para o espelho, o bebê não consegue fazer, num primeiro momento, a distinção entre objeto real e reflexo, de maneira que não compreende que se trata de uma imagem. À medida que percebe outros objetos familiares de sua casa no reflexo, além de enxergar sua mãe refletida, a criança percebe que o outro no espelho não é um outro real, mas um objeto ausente, apenas uma imagem. Num terceiro momento, a criança é levada a descobrir a semelhança entre a imagem especular e a dela própria, adquirindo a convicção de que é ela quem está sendo refletida. "Reconhecendo-se através desta imagem, a criança recupera assim a dispersão do corpo esfacelado numa totalidade unificada, que é a representação do próprio corpo" (DOR, 2003, p. 80). O reflexo, portanto, neutraliza a sensação de fragmentação da criança, pois ali está a figura de um ser completo, o seu primeiro esboço de sujeito.

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação - e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma

forma de sua totalidade [...] e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental (LACAN, 1998, p. 100).

Dessa maneira, o espelho será objeto de fascínio e estranhamento nessa fase da infância, pois a criança passa a enxergar o desequilíbrio entre sua imaturidade subjetiva e a imagem perfeita de si percebida no reflexo, constituinte da imago do Eu Ideal (KEHL, 1996). O Ego da criança se forma, enfim, por essa identificação com esse outro ser humano no espelho, com o seu próprio reflexo. Ela se vê e se identifica a si mesma como objeto, o que, de certa forma, é estruturante para a sua própria subjetivação, permitindo seu acesso ao registro do imaginário, que é ainda anterior à esfera do simbólico. A conquista da identidade é sustentada pela dimensão imaginária, e “no próprio fato da criança identificar-se a partir de algo virtual (a imagem ótica) que não é ela enquanto tal, mas onde ela entretanto se re-conhece” (DOR, 2003, p. 80).

Essa fase também marca, segundo a teoria lacaniana, a entrada do sujeito no narcisismo:

[...] essa fase do espelho corresponde ao advento do *narcisismo primário*, acabando com o fantasma do *corpo fragmentado* que a precedia, o narcisismo sendo, assim, inicialmente vinculado à identificação. O narcisismo seria, em primeiro lugar, essa captação amorosa do sujeito por essa primeira imagem no espelho, em que a criança constitui sua unidade corporal a partir do modelo da imagem do outro: a fase do espelho seria, portanto, o protótipo de qualquer identificação narcísica com o objeto. Essa identificação narcísica com o objeto nos conduz ao centro do problema do espectador de cinema (AUMONT, 2002, p. 245).

Laura Mulvey encontra neste momento, “em que uma fascinação anterior com o olhar colide com as primeiras insinuações de autoconsciência” (MULVEY, 2008, p. 442), uma analogia possível com o cinema, pois ele “possui estruturas de fascinação bastante fortes que permitem uma temporária suspensão do ego, ao mesmo tempo que o reforça”.

Outros estudiosos do cinema, como Metz (1980, p. 58), se aprofundam ainda mais nesta relação entre cinema e inconsciente: “O filme é como o espelho”. Para ele, os processos se assemelham, mas não funcionam literalmente da mesma maneira – afinal, o corpo do espectador não é projetado sobre a tela numa sessão de cinema. Entretanto, como o espectador já passou pela experiência verdadeira do espelho, ele é capaz de constituir objetos sem ter

a necessidade de reconhecer-se a si mesmo. Ele já se conhece e conhece seu semelhante, de maneira que esta semelhança não precisa mais lhe ser literalmente descrita sobre uma tela. Nesse sentido, o cinema pertence ao campo do simbólico e presume que o espectador já tenha superado esse momento primitivo em que Ego e não-Ego são indiferenciados.

Apesar dessa forma primeira de identificação ter deixado de ser uma necessidade para o espectador, no cinema, para que o filme não se torne incompreensível, ele precisa depender de um “jogo identificatório permanente” (METZ, 1980, p. 60). O espectador não se identifica literalmente na tela, mas é capaz de se identificar a si mesmo enquanto presença perceptora – enquanto estado constante de atenção e alerta – durante a experiência cinematográfica. Ao exercer essa função de “Todo-Perceptor”, como Metz designa, o espectador se torna uma instância constituinte do significante do cinema: “[...] o saber do sujeito toma uma forma bem precisa sem a qual nenhum filme seria possível” (METZ, 1980, p. 62).

A identificação primária no cinema poderia ser descrita, portanto, como uma identificação do espectador com a câmera, dentro desse estado de alerta e observação extremas do espectador. Edgar Morin afirma, inclusive, que “no baile, a câmara está em todo o lado: efectua *travellings* por detrás das colunas [...], mostra-nos planos dos músicos, roda em volta de um par. O espectador é a dança, o baile, a sala” (MORIN, 1997, p. 128). A câmera é um *alter ego* do espectador, que tem suas pulsões escopofílicas excitadas, nesse estado de observação e percepção ampliadas (METZ, 1980). É nessa ordem de identificação que a experiência fílmica se constroi enquanto processo de enunciação.

Estranho espelho, muito semelhante àquele da infância, e ao mesmo tempo muito diferente. Muito parecido, como o nota Jean-Louis Baudry, porque durante as sessões nós estamos, como a criança, em estado de sub-motricidade e de super-percepção, porque, ainda como ela, nós somos a presa do imaginário, da cópia, e que o somos, paradoxalmente, através de uma percepção real. Muito diferente porque este espelho nos devolve tudo, exceto nós mesmos, porque estamos todos uniformemente fora dele, enquanto a criança está ao mesmo tempo nele e face a ele (METZ, 1980, p. 62).

Na esfera de identificações secundárias, ou seja, todas aquelas que se sucedem após a superação do estágio do espelho, os teóricos do cinema (AUMONT, 2002) dão importância especial àquelas que se referem especialmente

à dissolução do complexo de Édipo (FREUD, 1996c). Trata-se especificamente do momento em que a criança é levada a renunciar aos investimentos eróticos que dedicava a uma das figuras parentais, por se dar conta da presença de um terceiro com quem não pode disputar seu objeto amoroso. A partir daí, a criança precisa abandonar o objeto de desejo, saindo de uma relação fusional, pelo medo da punição – no caso do menino, a castração. Para isso, a criança se identifica com a figura de autoridade a quem teme, em meio a sentimentos ambivalentes de hostilidade e amor, e estará pronto para encontrar um objeto amoroso fora da dinâmica familiar. Da identificação com essa figura paterna, fundamental para que o menino possa abandonar a mãe, começa a estruturar-se o ideal do ego da criança, essencial para a instância psíquica censora definida por Freud (1996d) como *superego*.

“Pode-se dizer que qualquer narrativa, de certo modo, e é nisso que ela fascina, revive a cena do Édipo, o confronto do desejo e da lei” (AUMONT, 2002, p. 263), ou, ainda, “[...] o que ela [a cultura industrializada] não pode se permitir é a abdicação da ameaça de castração. Pois esta constitui a sua própria essência” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 117). Assim, enquanto a identificação primária no cinema relaciona a percepção do espectador com a da câmera e seus efeitos, a identificação secundária tem a ver com os elementos da narrativa propriamente dita: personagens, viradas de enredo etc. É através desse mecanismo que o espectador pode, portanto, relacionar-se com os personagens e com o enredo projetado nas telas – e, mais ainda, é a partir dessa identificação que nasce a simpatia (FREUD, 1996a) e é ela que permite que o espectador se afeioe ao que assiste. É essa dinâmica transferencial que, se bem realizada, é capaz de envolver afetivamente o espectador de cinema, e é por causa dela que o filme poderá ser apreciado ou não.

As características glamurosas de um astro masculino não são as mesmas do objeto erótico do olhar, e sim aquelas pertencentes ao mais perfeito, mais completo, mais poderoso ego ideal concebido no momento original de reconhecimento frente ao espelho. O personagem na história pode fazer com que as coisas aconteçam e pode controlar os eventos bem melhor do que o sujeito/espectador, da mesma forma em que a imagem no espelho exibia um maior controle da coordenação motora (MULVEY, 2008, p. 446).

A relação de espectador com os personagens e tramas representados nas telas, enfim, é mediada por esse complexo de identificação-projeção. Um

mecanismo não pode ser pensado sem o outro. É a partir da posição de todo observador *voyeur* que o espectador afina seu olhar com o da câmera e com o dos personagens na tela, assim, projetando seu olhar no do seu semelhante, no seu substituto. Mulvey (2008) afirma que o poder do protagonista de controlar os eventos da trama, à medida que se afina ao olhar erótico do espectador, gera neste uma sensação satisfatória de onipotência. Não se pode esquecer, também, da importância dos atores e estrelas para fortalecer esse jogo inconsciente:

[...] os astros e as estrelas centralizam ao mesmo tempo presença na tela e na história, na medida em que representam um processo complexo de semelhança e de diferença (o glamuroso personifica o comum) (MULVEY, 2008, p. 443).

Os materiais psíquicos referentes a sentimentos como os desejos, os amores e os medos inconscientes da vida real do espectador são postos em movimento na tela. Nesse sentido, o discurso cinematográfico, especialmente o ficcional, se configurou junto a esses mecanismos, de maneira a fomentá-los. O jogo das identificações e projeções está sempre em funcionamento no decorrer da sessão fílmica, o que garante a participação afetiva do espectador e gera um certo efeito onírico. Entretanto, o cinema se distancia do sonho porque o espectador tem a consciência de que está assistindo a um espetáculo irreal, ao contrário do sonhador. A própria materialidade do filme, externa ao espectador, é marcada pela incessante referência a imagens que já estão ausentes, que já não correspondem à realidade. O que emerge, de fato, entre a presença e a ausência essenciais do signo cinematográfico, é uma certa impressão de realidade.

Entre o prazer visual escopofílico e o mecanismo de investimento narcísico a partir da identificação, Mulvey articula essa ilusão de realidade com a representação da mulher nas telas:

[...] o cinema parece ter desenvolvido uma ilusão particular da realidade na qual esta contradição entre a libido e o ego encontrou um mundo complementar de fantasia, de forma muito bonita. Na realidade, o mundo de fantasia na tela sujeita-se às leis que o produziram. Instintos sexuais e processos de identificação possuem um significado dentro da ordem simbólica que articula o desejo. O desejo, nascido com a língua, permite a possibilidade de transcender o instintivo e o imaginário, mas, seu ponto de referência retorna continuamente ao momento traumático de seu nascimento: o complexo da castração. O olhar, então, agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher,

enquanto representação/imagem, que cristaliza esse paradoxo (MULVEY, 2008, p. 443).

É aí que a mulher, para Mulvey, passa a ser construída para ser olhada, como objeto sexual dominado por um olhar ativo, o olhar masculino. No cinema clássico *mainstream*, a mulher parecia sempre provocar algo no homem, despertar alguma reação ou sentimento no herói, mas não ter importância em si mesma. Assim, a figura da mulher é construída somente como objeto, nunca como sujeito, na posição de fetiche, numa tentativa de encobrir a ameaça da castração.

[...] a mulher enquanto ícone, oferecida para o deleite e o olhar fixo dos homens, controladores ativos do olhar, sempre ameaça evocar a ansiedade que ela originalmente significa. O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade de castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do *film noir*); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa [...] (MULVEY, 2008, p. 447).

O cinema de ação contemporâneo, como o cinema *noir* mencionado por Mulvey, são um excelente exemplo do tipo de narrativa descrita. O cinema de ação é especialmente voltado para a audiência viril, apresentando temas tipicamente masculinos. Os estereótipos mais frequentes representados por ele são a *Femme Fatale*, ameaça sedutora que precisa ser destruída, ou a Donzela em Perigo, que precisa ser salva e serve de recompensa para o herói.

Apesar de exceções espetaculares, incluindo *Alien* e suas sequências, *O Exterminador do Futuro 2* ou o mais recente *O Longo Beijo de Boa Noite*, a maioria de filmes de ação de alto orçamento continuam a focar principalmente em protagonistas masculinos, posicionando as mulheres em papéis coadjuvantes, muitas vezes românticos (TASKER, 2000, p. 67, tradução nossa).

A partir dos anos 2000, entretanto, muitas produções passaram a trazer a mulher como heroína protagonista de seus enredos viris, cheios de explosões, normalmente, mas não necessariamente, adaptados de outras mídias, como os quadrinhos ou os jogos de videogame – *Resident Evil* e suas sequências ou *Tomb*

Raider são exemplos. Entretanto, esses filmes ainda são minoria dentro do gênero cinematográfico e, mesmo neles, a figura da mulher continua a ser extremamente erotizada e objetificada pela câmera e pelos olhares masculinos presentes no filme. São *closes* de pernas em roupas justas e flexíveis e de seios grandes em pequenas camisetas brancas – com uma forte tendência a ficarem molhadas.

O cinema do agente secreto James Bond é um forte representante do gênero de ação que situa a mulher como mera coadjuvante, e ele respeita a fórmula desde sua estreia no cinema, em 1962. No ensaio *A Construção Simbólica das Bond Girls em 007* (ALMEIDA, 2007), foram encontrados três enunciados possíveis para a mulher no cinema de James Bond, estabelecendo três tipos de personagem: a Donzela em Perigo, a *Femme Fatale* e a heroína.

A Donzela em Perigo, como o próprio nome sugere, é a garota que precisa ser salva por Bond e que servirá de recompensa para sua vitória. A *Femme Fatale* é a mulher maléfica, que precisa ser eliminada ou redimida, trazida para o lado do bem. É através da arma ou do sexo – ambos representações fálicas – que Bond impõe seu domínio sobre os elementos rebeldes eventualmente presentes entre suas famosas *Bond Girls*. Uma terceira possibilidade surge nos anos 80, quando as mulheres ganham um papel mais ativo e tornam-se, elas mesmas, heroínas. A partir daí, a mulher começou a ganhar mais força, mais personalidade, mais carisma e até mais inteligência – mas nada que modificasse sua posição básica de coadjuvante e de possível interesse erótico do protagonista, dentro da lógica de funcionamento da franquia.

Segundo Laura Mulvey, a mulher só encontraria seu lugar de protagonista no melodrama familiar, uma variante de outras formas melodramáticas, um gênero que explora “emoções recônditas, amarguras e desilusões bem conhecidas das mulheres” (MULVEY, *apud*, KAPLAN, 1995, p. 47). No melodrama, a mulher se depara apenas com a decepção, com a angústia, de modo que o seu final raramente beneficia positivamente a personagem feminina. A identificação de espectadora com a personagem é atravessada por sentimentos de sofrimento. Mulvey repara que esse elemento estranhamente atrai a audiência feminina, de maneira que a objetificação e rendição da mulher nas telas se apresentam como algo prazeroso à espectadora na plateia. Essa espécie de masoquismo seria uma evidência da passividade feminina no patriarcado, que o cinema reitera a partir dessas imagens.

Entretanto, parece haver outro lugar reservado às mulheres na indústria *hollywoodiana*, como protagonistas e espectadoras. É um tipo de filme que absorve características do melodrama, mas que é também atravessado pela comédia e preza o final feliz para as suas protagonistas femininas. Nos anos que dizem respeito à Hollywood clássica³, esses eram os *woman's films*, filmes de mulher. Especialmente a partir dos anos 80, já na Nova Hollywood, sofreram mudanças estéticas e discursivas e ganharam o apelido de *chick flicks*⁴, filmes para garotas, ou, numa tradução mais precisa: filmes de 'mulherzinha'.

Os romances centrados em mulheres há muito tempo se dividiram num lugar entre os gêneros de drama e de comédia, ou criaram um amálgama, a comédia dramática. Investigam garotas saindo da adolescência, consumidoras e trabalhadoras em relacionamentos, a romances de escritório e assédio sexual, relacionamentos com homens e com outras mulheres, casamento, divórcio e reconciliação (TURIM, 2008, p. 26, tradução nossa).

De maneira geral, essa categoria abarca qualquer filme, dramático ou cômico, que aborde temas de suposto interesse feminino – ainda pensados dentro da lógica essencialista pertinente ao paradigma filosófico da diferença sexual. É normalmente protagonizado por mulheres e centrado em enredos de relacionamentos românticos, de irreverências no trabalho ou de amizade entre mulheres – na tentativa de servir um público prioritariamente feminino. Apesar de eventualmente causarem comoção e até provocarem o choro, em sua maioria são filmes 'leves', frequentemente pincelados pela comédia. Além disso, exigem pouco esforço cognitivo para serem compreendidos, obedecendo à regra do fácil consumo.

A nomenclatura *chick flick* gera polêmica nos estudos de gênero contemporâneos. Enquanto as feministas que conquistaram certos parâmetros de igualdade nos anos 70 e 80 – representantes da segunda geração do feminismo – enxergam o termo *chick flick* como algo degradante, que infantiliza a mulher e representa um fracasso em seus esforços para criar uma sociedade

³ Os momentos históricos da indústria hollywoodiana são melhor abordados no capítulo seguinte.

⁴ O termo *chick* é utilizado frequentemente por homens quando se referem a mulheres jovens, mas não corresponde exatamente à palavra *garota*, pois tem uma valoração carregada e decorre de outro significado. O sentido literal da palavra se refere a filhotes de pássaros, especialmente da galinha. Daí a escolha pelo termo 'mulherzinha' para traduzir a expressão, por ter certa valoração pejorativa, apesar de não exatamente correspondente.

igualitária, uma terceira geração, herdeira de suas conquistas, começava a surgir:

Para mulheres de uma geração mais jovem, entretanto, a palavra *chick*, como *girl* (e até mesmo *bitch*), é utilizada para demonstrar solidariedade e é sinal de empoderamento. Essa nova geração constituída por mulheres que foram criadas com o feminismo como sua herança – comumente consideradas uma terceira fase do feminismo ou geração pósfeminista – rejeitou ou ao menos questionou algumas das preocupações centrais do feminismo (FERISS; YOUNG, 2008, p. 3, tradução nossa).

Essa seria a geração do ‘retorno ao rosa’, que tece novos paradigmas em relação ao que seria feminino e feminilidade, em muito os distanciando da noção do feminismo. De certa forma, como Angela McRobbie (2006) afirma, trata-se de uma geração que já não considera que o feminismo ainda seria necessário como movimento político, que ele está ultrapassado e que as mulheres já não querem pensar nele, gerando uma espécie de repúdio. Afinal, uma vez que o feminismo virou parte integrante do discurso hegemônico, algum discurso de resistência em relação a ele haveria de emergir, em sua própria organização. Essa terceira fase do feminismo é uma geração influenciada pela teoria de Michel Foucault, que promove um deslocamento do interesse feminista nos blocos centralizados – como o patriarcado ou a lei – para espaços mais dispersos, eventos e instâncias conceitualizadas como fluxos da fala e do discurso.

Nós podemos dizer que 1990 (ou em meados de) marca um ponto estratégico, um momento de autocrítica definitivo na teoria feminista. Neste momento, as reivindicações representacionais da segunda onda feminista foram totalmente questionadas por feministas pós-coloniais como Spivak, Trinh e Mohanty, entre outras, e por teóricas feministas como Butler e Haraway que inauguraram uma radical desnaturalização do corpo pósfeminista (MCROBBIE, 2006, p. 2).

Como constitui a categoria *woman's film* da era clássica e também dos *chick flicks* da Nova Hollywood, a comédia romântica é um gênero que se manteve vivo como discurso sobre a mulher e para a mulher, se transformando e se reciclando para se adequar aos padrões estéticos de cada época. Ele trata especificamente das relações amorosas entre homem e mulher, propondo a

felicidade feminina a partir da sua realização emocional, ao lado de um homem, visando o casamento etc. Como essa finalidade é quase necessariamente a razão de ser do gênero, as mudanças são as estratégias para chegar a esse mesmo resultado. Por conta disso, pode-se dizer que a comédia romântica ignora as preocupações feministas – a não ser pelo surgimento cada vez mais acentuado do ambiente do trabalho e por algumas sutis representações de empoderamento feminino, que serão observadas mais tarde.

A comédia romântica é um gênero de subjetivação feminina que atravessa diversas transformações sociais em relação à própria noção do papel da mulher na sociedade. Essa operação junto a um imaginário da sociedade ocidental de classe média não se dá totalmente, especialmente para o espectador, dentro do registro consciente, como foi visto. Para que a análise seja possível, é preciso ainda observar o funcionamento da própria indústria cinematográfica *hollywoodiana*, enquanto objeto de estudo e conjunto de saberes históricos, no qual a comédia romântica se insere.

2. A FÁBRICA DE FANTASIAS

A cena é conhecida e marcou uma época: enquanto a ex-prostituta Vivian Ward e o rico executivo Edward Lewis se beijam apaixonada e vitoriosamente nas escadarias de um prédio nos subúrbios de Hollywood, um homem passeia pelas ruas proferindo um discurso que, propositadamente ou não, expressa uma das mais marcantes características da indústria cinematográfica. A música tema do filme sobe, anunciando que a película se aproxima de seu final. A câmera se afasta do casal, que fica em segundo plano, passando a enquadrar o figurante que atravessa as ruas e que fala consigo mesmo, de maneira que seu único ouvinte é o próprio espectador:

Bem-Vindo a Hollywood. Qual é o seu sonho? Todo mundo vem pra cá. Essa é Hollywood, a terra dos sonhos. Alguns sonhos se realizam, outros não. Mas continue sonhando. Essa é Hollywood. Sempre é tempo de sonhar, então continue sonhando (UMA LINDA Mulher, 1990, 01:56:07 – 01:56:24, tradução nossa).

Esse excerto é uma excelente ilustração de um momento em que a própria indústria *hollywoodiana* assume, utilizando um de seus personagens como porta-voz, sua principal função: oferecer sonhos para todos. É importante notar que, mesmo na fala destacada, Hollywood não necessariamente oferece em seu produto, a efetivação desses mesmos sonhos – pois “alguns se realizam, outros não” –, mas apenas estimula o espectador a continuar sonhando, a continuar experimentando, a continuar consumindo. Theodor W. Adorno e Max Horkheimer já haviam escrito precisamente sobre isso em 1947, em *A Dialética do Esclarecimento*, uma das maiores referências para os estudos teóricos e críticos de Comunicação e que se mostra ainda, em muitos sentidos, atual e relevante. Escrevem:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que final se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. Ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do cotidiano cinzento ao qual ele queria escapar (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 115).

Ou seja, Hollywood oferece soluções para os supostos problemas e dramas de seu público. Entretanto, são soluções que se concretizam apenas no nível do simbólico, da identificação e da projeção. Assim, a indústria cinematográfica *mainstream* se fixa num universo imaginário de soluções, normalmente, inatingíveis, para atrair e preservar a afeição de seu público.

A cultura de massa se constitui em função das necessidades individuais que emergem. Ela vai fornecer à vida privada as imagens e os modelos que dão forma a suas aspirações. Algumas dessas aspirações não podem se satisfazer nas grandes cidades civilizadas, burocratizadas, nesse caso a cultura resgata uma evasão por procuração em direção a um universo onde reinam a aventura, o movimento, a ação sem freio, a liberdade [...] (MORIN, 2002, p. 90).

Em relação a quem compõe esse público, um outro detalhe que chama a atenção pode ainda ser destacado da fala do figurante em *Uma Linda Mulher*: é para Hollywood que “todo mundo vai”. Aí, está inscrita a pretensão da indústria de atender a uma demanda de caráter “universal”, que corresponderia às necessidades de qualquer indivíduo – muitas vezes, é verdade, a despeito de diferenças étnicas, sociais, sexuais, entre outras.

Agora os felizardos exibidos na tela são exemplares pertencendo ao mesmo gênero a que pertence cada pessoa do público, mas esta igualdade implica a separação insuperável dos elementos humanos. A semelhança perfeita é a diferença absoluta. A identidade do gênero proíbe a dos casos. A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão-somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros: ele é fungível, um mero exemplar. Ele próprio, enquanto indivíduo, é o absolutamente substituível, o puro nada, e é isso mesmo que ele vem a perceber quando perde com o tempo a semelhança (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 120).

A partir de sua motivação mercadológica, surgem os modelos de personagem padronizados, as fórmulas de enredo estruturantes da linguagem particular de cada gênero fílmico, que serão analisados mais adiante. Dessa maneira, valores e ideais que fariam sentido no imaginário social de apenas uma parte do público são elencados para todos. Mais do que abrigar ou reforçar sonhos, enfim, Hollywood é capaz de fabricá-los. O final feliz da mulher branca, heterossexual, ocidental, de 20 e poucos anos, magra e razoavelmente

escolarizada de Uma Linda Mulher – que, em muitos sentidos, representa simbolicamente a mulher de classe média – é mercadologicamente processado como promessa de felicidade às consumidoras negras, às homossexuais, às adolescentes e assim por diante.

A espectadora da classe média, entretanto, corresponde a uma fatia particularmente notável do público *hollywoodiano*, de fato. A classe média ocidental burguesa, de acordo com as pesquisas de Pierre Bourdieu (2007), é uma consumidora ávida de produções realizadas dentro de padrões estéticos que o autor classifica como “populares”, no sentido de que não buscam valor artístico. Isso porque, como a motivação de Hollywood é estritamente mercadológica, seu consumo deve ser rápido, fácil, deixando pouco espaço para a experimentação formal – “tôda a *práxis* da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais” (ADORNO, 1971, p. 288). Bourdieu também chega a afirmar – com base nas pesquisas evidenciadas em *A Distinção* (2007), que as próprias classes consumidoras rejeitam as produções que pressupõem um maior distanciamento do público para serem decodificadas:

A hostilidade das classes populares e das frações menos ricas em capital cultural das classes médias em relação a qualquer espécie de experimentação formal afirma-se tanto em matéria de teatro quanto em matéria de pintura, ou, de modo ainda mais nítido por ser menor sua legitimidade, em matéria de fotografia ou cinema. Seja no teatro ou no cinema, o público popular diverte-se com as intrigas orientadas, do ponto de vista lógico e cronológico, para um *happy end* e “sente-se” melhor nas situações e nos personagens simplesmente desenhados [...] (BOURDIEU, 2007, p. 35).

À medida que se diversificam os autores que analisam o mesmo tema, entretanto, diversificam-se as opiniões e, particularmente, os termos utilizados – e convém que estes sejam devidamente esclarecidos e diferenciados. Enquanto Bourdieu nomeia esse tipo de produção como constituinte de uma “estética popular”, Adorno e Horkheimer – altamente influenciados pelo marxismo – ferozmente recusam qualquer termo que possa dar a impressão de que esta é uma cultura produzida pelas massas, preferindo utilizar o notório termo indústria cultural. Para esses autores, portanto, termos como *mass media* ou cultura de massa – do qual Morin (2002), por exemplo, não abre mão – devem ser abandonados, pois “êstes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma

contemporânea da arte popular” (ADORNO, 1971, p. 287). De acordo com a conhecida visão pessimista da Escola de Frankfurt, essa seria uma forma de produzir uma cultura esvaziada e em série, de maneira que se aproxima das “formas industriais de organização do trabalho nos escritórios, de preferência a uma produção verdadeiramente racionalizada do ponto de vista tecnológico” (ADORNO, 1971, p. 290).

A obra de Bourdieu, por outro lado, tem como foco principal a análise do gosto do público consumidor em relação às classes que ocupam na sociedade, não abrindo muito espaço para o mesmo tipo de discussão colocada pelos frankfurtianos, apesar de estar perpassada por ela. Utiliza o termo “popular” como uma oposição a “erudito”, para designar a qualidade das produções da indústria cultural, considerando a tendência que esta tem de baixar o nível artístico propriamente dito de suas obras para alcançar uma maior gama de consumidores. O popular se aproximaria, da maneira como é colocado por Bourdieu, do simplório – do não-intelectualizado.

O desejo de entrar na representação, identificando-se com as alegrias ou sofrimentos dos personagens, interessando-se por seu destino desposando suas esperanças e causas, suas boas causas, vivendo sua vida, baseia-se em uma forma de investimento, uma espécie de opinião preconcebida de “naïvité”, de ingenuidade, de credulidade de público simplório (“estamos aqui para nos divertir”) que tende a aceitar as experimentações formais e os efeitos propriamente artísticos desde que possam ser esquecidos e não criem obstáculo à percepção da própria substância da obra. (BOURDIEU, 2007, p. 36).

Seriam esses os motivos, portanto, para a indústria cultural ter se fixado numa estética que se aproveita de padrões pouco originais: a partir do momento em que descobriu o que é vendável, o que funciona mercadologicamente, a indústria pôs-se a repeti-lo, inovando apenas o mínimo suficiente para manter, sempre, certo grau de novidade em suas obras.

Ainda quando parecem romper com tradições estilísticas, na verdade se adéquam à difusão, agora homologável, de estilemas e formas já de há muito difundidos ao nível da cultura superior e transferidos para nível inferior (ECO, 1987, p. 40).

Quando se trata de um segmento da indústria cultural que permite um nível narrativo, além do estético, a situação se passa mais ou menos da mesma

forma: predominam os clichês, os lugares comuns, para consumo rápido e imediato.

Se alguma coisa no mundo possui sua ontologia, é a indústria cultural, quadro de categorias fundamentais, rigidamente conservadas [...]. O que na indústria cultural se apresenta como um progresso, o insistentemente nôvo que ela oferece, permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro que ela ganhou ascendência sobre a cultura (ADORNO, 1971, p. 289).

A busca pelo grande público, então, acaba provocando uma procura no imaginário por uma espécie de “denominador comum” e a criação dos modelos fixos que seriam os mais apreciados e consumidos (MORIN, 2002). Uma média é estabelecida a partir da lógica do “quem consome mais” – o espetáculo é o “momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo” (DEBORD, 2002, p. 30). As fórmulas se estabelecem em torno de ideais homogeneizados, para que estes passem a se constituir como símbolos e mitos de “fácil universalidade, criando ‘tipos’ prontamente reconhecíveis e por isso reduzem ao mínimo a individualidade e o caráter concreto não só de nossas experiências como de nossas imagens” (ECO, 1997, p. 41-42).

Hollywood, portanto, se constituiu como um verdadeiro império de produções cinematográficas em série, dentro desse contexto mercadológico e industrializado: o de produzir cultura para atender a uma demanda de entretenimento puro e simples de uma audiência massiva. Dentro da lógica de consumo e movidos pelos mecanismos psíquicos de projeção-identificação, os padrões narrativos *hollywoodianos* se estabelecem, como já comentado, a partir de uma noção de imaginário social que busca construir e reforçar o denominador comum de sua audiência.

Qual é esse homem universal? É o homem puro e simples, isto é, o grau de humanidade comum a todos os homens? Sim e não. Sim, no sentido em que se trata do *homem imaginário*, que em toda a parte responde às imagens pela identificação ou projeção. Sim, se se trata do homem-criança que se encontra em todo homem, curioso, gostando do jogo, do divertimento, do mito do conto. Sim,

se se trata do homem que em toda parte dispõe de um tronco comum de razão perceptiva, de possibilidades de decifração, de inteligência (MORIN, 2002, p. 44-45).

A criação em Hollywood é, enfim, formatada e limitada por esses padrões. Os grandes estúdios assumem riscos através de investimentos menores, de maneira a não ameaçar seu retorno financeiro: as produções de grande projeção e distribuição continuam sendo aquelas que funcionam dentro dos padrões de venda. De certa maneira, isso provoca, esteticamente, um apagamento nas marcas estilísticas dos diferentes diretores. A tendência pelo “mesmo” impede que elas sejam muito explícitas, mantendo as produções num nível pouco criativo esteticamente. As mudanças acontecem de acordo com as preferências “médias” de cada época.

É essa mesma tendência que costumava relacionar cada gênero filmico com suas respectivas *estrelas*, associando atores e atrizes com tipos determinados de filme e dando pouca abertura para transição. Afinal, como o “*star-system* [...] é a continuação, no cinema e através dele, de um sistema permanente de personagens propícios à identificação” (MORIN, 1997, p. 126), é natural que as celebridades se especializem em tipos específicos de filme – o problema, muitas vezes, é que isso pode marcá-las junto à audiência, de maneira a dificultar uma possível diversificação de papéis. Isso não acontece necessariamente, mas ainda é um fenômeno notável no fazer cinematográfico *hollywoodiano*. As histórias se repetem, os personagens se repetem, assim como se repetem os rostos que os interpretam. Às vezes, esse efeito dificulta até a própria saída das atrizes para outros gêneros, não sendo muito bem recebidas nem pelos estúdios e nem pelo público.

Dentro da categoria de filmes voltados para o público prioritariamente feminino, por exemplo, esse fenômeno pode ser muito bem observado. Katharine Hepburn, Marilyn Monroe, Doris Day, Audrey Hepburn, Molly Ringwald, Meg Ryan, Julia Roberts, Sandra Bullock e, mais recentemente, Kate Hudson, Renée Zellweger e Katherine Heigl, se tornaram, cada uma em sua época, rostos rapidamente associados a filmes de romance. O caso de Meg Ryan, que passou boa parte de sua carreira, especialmente nas décadas de 80 e 90, assumindo protagonistas em filmes de comédia romântica – como *Harry e Sally – Feitos um para o outro* (1989), *Sintonia do amor* (1993), *A lente do amor* (1997) e *Mensagem para você* (1998), ilustra bem esse mecanismo. Seu rosto angelical

conquistou rapidamente a simpatia do público e ela se consagrou a partir desse tipo de filmes – alternando, raramente, para romances dramáticos como *Cidade dos anjos* (1999). Em 2003, ela arriscou uma mudança radical ao protagonizar o suspense dramático, e bastante erótico, *Em Carne Viva*, que não foi bem aceito pela audiência e nem pela crítica. Depois disso, Ryan praticamente desapareceu das telonas – ela havia protagonizado 18 filmes, desde 1990 até então. Depois de *Em Carne Viva*, só atuou em seis filmes até 2009, nem todos deles produzidos por estúdios de grande porte⁵.

Para compreender de perto a lógica de Hollywood, entretanto, a teoria crítica não parece ser suficiente, de maneira que é fundamental observar alguns aspectos da própria história da indústria cinematográfica estadunidense. Essas mudanças, em muitos sentidos justificam algumas mudanças cruciais no seu funcionamento ao longo das décadas.

O maquinário de Hollywood é atualmente liderado por um grupo de seis grandes estúdios, *the big six* – Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment (Columbia-Tristar), 20th Century Fox, Universal Studios, Walt Disney e Warner Brothers. Juntos, eles integram a Motion Picture Association of America (MPAA), que funciona como uma espécie de cartel exclusivo para promover seus interesses (SCOTT, 2005). À exceção da Disney, todos os grandes estúdios – além de Metro Goldwyn-Meyer, United Artists e RKO Radio Pictures – também eram os maiores da era clássica *hollywoodiana*, a chamada “era de ouro”, que perdurou entre o final da década de 1920 até os anos 50 e foi o alvo das críticas dos teóricos de Frankfurt. Em meados de 1950, entretanto, a indústria cinematográfica passou por uma crise que exigiu que seus métodos estéticos fossem reinventados e os estúdios reestruturados, assim como suas estratégias mercadológicas. O advento da televisão e uma ação federal antitruste – que ficou conhecida como o Caso Paramount –, são os dois maiores responsáveis por esse declínio (SCOTT, 2005). O caso Paramount teve seu veredicto em 1948, favorecendo produtores independentes na tentativa de acabar com o monopólio dos grandes estúdios, que àquela altura dominavam não somente a indústria de produção cinematográfica, como também eram donos da maior parte das salas de exibição do país. Essa decisão abalou profundamente a indústria

⁵ Fonte: The Internet Movie Database (<http://www.imdb.com>)

hollywoodiana, mas não interrompeu seu funcionamento e sua subsequente reestruturação:

Mesmo enquanto a antiga Hollywood entrava em crise depois de 1948, uma nova Hollywood começou a se reerguer de suas próprias cinzas. A nova Hollywood se reorganizou, gradual e dolorosamente, em torno de um modelo de produção altamente desintegrado, que de fato intensificou o papel da aglomeração e se tornou um das mais importantes pilares de seu sucesso competitivo contínuo até os dias de hoje (SCOTT, 2005, p. 34, tradução nossa).

Na década de 80, os grandes estúdios já haviam recuperado sua supremacia completamente, iniciando um momento que foi chamado pelos analistas do entretenimento de nova Hollywood (SCOTT, 2005). O que proporcionou essa mudança? Principalmente, os estúdios encontraram maneiras de se integrarem a outras mídias – como a televisão e o vídeo. Passaram a investir na criação de braços independentes, produtoras que poderiam assumir riscos em pequena escala de distribuição, como uma maneira de testar a audiência. Também são igualmente importantes a integração de tecnologias computadorizadas no processo de produção fílmica e as fusões de estúdios, que geraram conglomerados gigantes, operando num nível global. “[...] isso resultou, finalmente, não apenas em um novo modelo de negócios, mas também numa nova estética de cinema popular” (SCOTT, 2005, p. 35, tradução nossa). Além disso, jovens cineastas começavam a surgir, formando uma geração ávida para experimentar novas tendências.

Os jovens diretores que encontraram o maior sucesso, entretanto, estavam dispostos a trabalhar em gêneros estabelecidos para uma audiência mais ampla. Eles foram responsáveis por uma epidemia de sucessos recordistas: *Operação França* (1971), *O Poderoso Chefão* (1972), *O Exorcista* (1973), *American Graffiti – Loucuras de Verão* (1973), *Tubarão* (1975), *Os Embalos de Sábado à Noite* (1975), *Star Wars* (1977) e *Contatos Imediatos de Terceiro grau* (1977). [...]

Filmes nunca haviam arrecadado tanto dinheiro, tão rápido. Os estúdios perceberam que o mercado para filmes era muito maior do que qualquer um teria suspeitado, e se fixaram numa estratégia de negócios para explorar as “megaproduções”, o *arrasa-quarteirões* (BORDWELL, 2006, p. 2, tradução nossa).

Como puderam ser observadas, as inovações foram necessárias e o advento de novas tecnologias proporcionaram uma mudança substancial na

maneira de Hollywood contar histórias. Entretanto, a motivação pelo lucro permaneceu, e até se fortaleceu, como um dos pilares fundamentais para a produção cinematográfica da indústria.

De orçamento altíssimo, lançado no verão ou na época do Natal, aproveitando um livro best-seller ou uma mania da cultura pop, como a discoteca, divulgado infinitamente na televisão para estreiar em centenas (eventualmente milhares) de salas no mesmo final de semana, o arrasa-quarteirões foi calculado para vender ingressos rapidamente (BORDWELL, 2006, p. 3, tradução nossa).

O número de salas de exibição cresceu, e, junto com ele, o número de produções por ano. Com essa aceleração do maquinário cinematográfico, os processos de padronização se tornaram ainda mais significativos e evidentes. Na busca pela ampliação do consumo, Hollywood passou a pensar mais estrategicamente nos seus nichos de mercado, aumentando a produção em larga escala de suas fórmulas voltadas para públicos específicos. As tecnologias de produção foram aprimoradas, o que permitia um aumento no número de filmes produzidos por ano. Foi na década de 80 que houve um considerável aumento na produção do tipo de filmes que ganhou a alcunha de *chick flicks*, atendendo a uma demanda de mercado em crescimento – o público adolescente.

A comédia romântica, se configurando como um tipo de *chick flick*, também teve um aumento notável na sua produção. Shumway (2008) afirma que a comédia romântica teve seu ponto baixo nas décadas de 1950 e 60, justamente nos piores anos de crise da indústria *hollywoodiana*, depois de sofrer um declínio acentuado na época da Segunda Guerra Mundial. Nas duas décadas anteriores, o gênero foi dominado por um tipo de humor chamado de *screwball*, um estilo cômico de ritmo rápido, amalucado, que apresenta relacionamentos inusitados e peculiares e que, apesar de ainda ter influência sobre o cinema atual, teve seu ciclo mais forte e duradouro finalizado no final dos anos 40⁶. A comédia romântica praticamente desaparece na metade da década de 60, com algumas poucas exceções como *Bonequinha de Luxo* (1961) e *A primeira noite de um homem* (1967). Ainda assim, parece notável que mesmo nesses anos a produção ainda foi superior, em quantidade, à dos anos 70. Foi apenas com o

⁶ *Aconteceu Naquela Noite* (1934), *Levada da Breca* (1938) e *Bola de Fogo* (1941) são exemplos de comédias *screwball*. Podem-se encontrar fortes influências do gênero em filmes mais recentes, como *Um peixe chamado Wanda* (1988) e *Queime depois de ler* (2008), consideradas como comédias *screwball* modernas.

lançamento do vencedor do Oscar *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), de Woody Allen, que o gênero pôde encontrar condição de possibilidade para se reconstruir (SHUMWAY, 2008).

Embora não exista uma maneira perfeitamente exata e fechada para contar quantos filmes foram produzidos naquele tempo, algumas listagens distribuídas na internet (IMDB, The Numbers, Box Office Mojo) sugerem que, dos anos 70 para os 80, a produção de comédias românticas subiu em mais de 200%, de maneira reinventada, “baseada nas mudanças que os relacionamentos e o casamento sofreram nos anos 60” (SHUMWAY, 2008, informação eletrônica, tradução nossa).

Em 2009, cerca de vinte e cinco filmes de comédia romântica foram lançados internacionalmente⁷. Desses, pelo menos dez foram ou serão produzidos e distribuídos por um dos seis grandes estúdios *hollywoodianos*. Esse número já foi superior – como, também, inferior – em outros anos, mas ainda representa uma média bastante lucrativa: *A Proposta* (2009) faturou U\$247,447,621 nas bilheterias mundiais e no momento figura como a 11ª bilheteria do ano, superando megaproduções de ação como o quarto filme da franquia de sucesso *O Exterminador do Futuro*. Trata-se de um investimento com retorno garantido, uma fatia do mercado bastante consumida, o que justifica o lançamento constante de novas produções.

Apesar de não se poder falar mais de um “cinema de gêneros” de maneira uniforme, pode-se perceber, sim, que Hollywood ainda prospecta seus lançamentos em torno de audiências específicas. Tanto é que as comédias românticas sempre foram consideradas pelo senso comum como filmes voltados essencialmente para a plateia feminina – a própria alcunha de *chick flick* é prova disso.

Elencando todos os elementos teóricos reunidos até aqui, uma análise da identidade feminina enquanto sujeito, produzida e oferecida por esses filmes, pode ser feita – levando em consideração as mudanças que a própria indústria *hollywoodiana* sofreu para chegar a processá-las e distribuí-las.

⁷ Fonte: The Numbers – Movie Box Office Data, Movie Stars, Idle Speculation (<http://www.the-numbers.com>)

2.1. Os anos 70

A década de 70 impôs uma dificuldade a este trabalho, pois seu modo de fazer filmes é bastante diferente do das outras décadas. Além da já mencionada crise da Hollywood clássica, os anos 70 trouxeram aos Estados Unidos preocupações que fizeram os cineastas questionarem o próprio país: "Como os Estados Unidos estão sofrendo uma série de traumas graves, Hollywood reflete, às vezes amplificando, os problemas políticos e morais que o país não consegue mais resolver" (PARAIRE, 1994, p. 31). Esses fatores contribuem para um tipo de cinema diferente, engajado, caracterizado "pela perda de confiança e pela má consciência" (PARAIRE, 1994, p. 31), que discute a guerra do Vietnã, a geração hippie, a angústia e a falência das instituições estadunidenses, incluindo o casamento.

Esse estado de frustração com o *American Way of Life* obviamente traz mudanças sensíveis para os filmes de comédia romântica, gênero quase desaparecido na década. A comédia romântica aqui se foca em casais já maduros, no contexto de casamentos fracassados, que caíram na rotina ou entraram em crise, sem a ingenuidade ou romantismo das décadas anteriores e seguintes. Além disso, os protagonistas são muito mais os homens, cansados e neuróticos, do que as mulheres. É um momento que dá condições de possibilidade para diretores como Woody Allen, "especialista na descrição das neuroses modernas" (PARAIRE, 1994, p. 32) e para o sucesso de *Kramer versus Kramer* (1979), vencedor do Oscar que constata o fracasso da instituição matrimonial.

Entretanto, é durante os anos 70 que uma nova geração de cineastas surge para revitalizar o cinema *hollywoodiano* e um novo tipo de cinema de lazer aparece para assentar as angústias estadunidenses – os filmes de catástrofe. São eles que recuperam a supremacia da indústria cinematográfica, promovendo a estética do puro espetáculo e a reestruturação dos grandes estúdios.

À medida que esta análise se foca no cinema de comédia romântica que traz a mulher como protagonista, entre os 20 e 30 anos, por todos esses motivos não foram encontrados exemplos dessa tipificação na década de 70. Os anos 70 estavam muito mais preocupados em criticar a família do que em exaltá-la. O fim da década já volta a trazer alguns resquícios da comédia romântica clássica, com *Grease, nos Tempos da Brilhantina* (1978), musical adolescente que, apesar de

se enquadrar nos moldes estéticos da década e ser um tanto amoral, privilegia o retorno de sentimentos românticos.

Finalmente, as mudanças políticas da década de 1980 revitalizam o espírito estadunidense:

Em 1980, Ronald Reagan, ex-ator e governador da Califórnia, chega à presidência. Seu programa de recuperação moral conquista a população americana inteira, cansadas de anos de neurose coletiva. A sinceridade do presidente, a simplicidade de suas idéias ("*America first*", como nos bons velhos tempos) tornam a trazer confiança a um país desmoralizado e deprimido. Começa a era Reagan; Hollywood vai explorar a fundo essa miragem ideológica e promover o cinema de puro espetáculo que herda dos anos 70 (PARAIRE, 1994, p. 33).

Esse momento fez a comédia romântica voltar com força total, com o refinamento e maior distribuição de filmes voltados exclusivamente para a plateia adolescente. Junto a isso, a mulher adulta e jovem, na faixa dos 30 anos, volta a ser protagonista, agora dentro de uma nova configuração e ordem social.

3.COMÉDIA ROMÂNTICA: LEITURAS DA MULHER ADULTA CONTEMPORÂNEA

3.1. A RECEITA E SEUS INGREDIENTES

O amor tornou-se tema obsessional da cultura de massa; esta o faz aparecer em situações nas quais, normalmente, não deveria estar implicado. O aventureiro, o *cowboy*, o xerife sempre encontram na floresta virgem, na savana, no deserto, nas grandes planícies do Oeste o amor de uma heroína pintada e bela (MORIN, 2007, p. 131).

O romance é, muito antes de sua expressão cinematográfica, um nicho de mercado que sempre foi bastante explorado por artistas e, subsequentemente, pela indústria cultural. A paixão e as relações amorosas sempre estiveram presentes na literatura, obedecendo a estéticas e estilos diferenciados dentro de cada época – às vezes de maneira trágica e sombria, como no romantismo de Goethe, às vezes de maneira otimista e até engraçada, o que gerou o gênero conhecido como comédia romântica, tema desta dissertação.

Na literatura, a comédia romântica pode ser observada, por exemplo, em diversas obras de Shakespeare – *A Megera Domada*, *Sonhos de uma noite de verão*, *Muito barulho por nada* e *Noite de Reis* são peças cômicas que trazem fortes elementos do gênero. Jane Austen, autora de *Orgulho e Preconceito*, *Razão e Sensibilidade* e *Adoráveis Mulheres*, também se utiliza de elementos da comédia romântica em suas obras. Ambos os autores são extremamente populares, além de serem considerados como clássicos da literatura.

Sendo o amor um tema extremamente vendável, não é de se admirar que o cinema de Hollywood tenha se aproveitado amplamente dele – muitas vezes, inclusive, se inspirando nos sucessos da literatura já mencionados. A partir da década de 30, o amor reproduzido pela cultura de massa passou a conviver simultaneamente com o *happy end*, nascendo a tradição ocidental do amor vencedor, o amor que triunfa, sem conflitos internos ou contradições, como o explica Morin (2007):

A personagem central do amor é o casal. O casal surge da dissolução da família, mas como fundamento do casamento. A futura família, a do casamento que deixa escrever o *happy end*, não tem sentido senão enquanto consagração do casal. A partir daí

o amor é muito mais que amor. É o fundamento nuclear da existência, segundo a ética do individualismo privado. É a aventura justificadora da vida – é o encontro de seu próprio destino: amar é ser verdadeiramente, é comunicar-se verdadeiramente com o outro, é conhecer a intensidade e a plenitude. (MORIN, 2007, p. 133).

Centrada no universo dos casais, heterossexuais na maioria quase absoluta, a comédia romântica *hollywoodiana* se aproveita desse tipo de amor, sempre ocupando um local privilegiado na produção da indústria, se moldando como um gênero voltado para a plateia feminina especialmente após os anos 80, quando passou a ser um tipo de *chick flick*. Os filmes do gênero aqui observados se configuram como parte do cinema tipicamente industrializado, regido por fórmulas prontas, ou seja, justamente aquele analisado no capítulo anterior pelo olhar da teoria de Adorno, Horkheimer e Edgar Morin.

As comédias românticas raramente variam sua fórmula padrão – ao contrário de outros tipos de *chick flicks* que procuram se focar em temas diferentes. Dessa maneira, desde a era clássica de Hollywood, esse gênero fílmico conta mais ou menos a mesma história – o chavão *girl meets boy*, ou “garota conhece garoto” – respeitando as diferenças de estilo de cada época⁸.

Estão aí determinados os dois ingredientes cruciais para a comédia romântica produzida em Hollywood – a garota e o garoto. Mas, como toda receita precisa de um bom tempero, as coisas não se resolvem de maneira tão simples: garota conhece garoto, mas em torno de alguma complicação que normalmente impede que fiquem juntos de imediato. Esse fator situacional varia, mas os mais frequentes merecem ser mencionados: intenções ocultas de pelo menos um dos personagens – garota e/ou garoto fingem ser algo que não são; polígonos amorosos – garota e/ou garoto tem outro companheiro em vista; relações de amizade – garota e garoto são melhores amigos; relações de amor e ódio – garota e garoto não se suportam⁹; diferenças de classe social, de raça ou de idade; desinteresse de um dos personagens por relacionamentos amorosos; entre outros. São obstáculos a serem superados pela narrativa, para que o final feliz possa ser merecido e finalmente conquistado – e, na maioria dos casos, ele é.

⁸ Lembrando que este projeto, por questões de recorte de *corpus*, não irá deter atenção às comédias românticas produzidas antes da década de 60.

⁹ Esse tipo de enredo é bastante popular e repetido frequentemente, num tipo de comédia da ‘batalha dos sexos’, focado nas diferenças entre os gêneros.

Esses conflitos são frequentemente utilizados no decorrer da trama como estratégias de humor. Provocam situações risíveis, divertem, garantem a estética leve do gênero. Entretanto, são eles também que irão gerar momentos dramáticos necessários à fórmula. A plateia é levada a se comover com o romance não realizado, se revoltar com os mal entendidos, torcer pelo bem de sua heroína. Esse é o momento em que a comédia romântica se aproxima do melodrama, provocando a identificação feminina através do sofrimento da protagonista em cena, como Mulvey (2008) e Kaplan (1995) já haviam dito. É um momento indispensável à comédia romântica típica, o que reforça a alegria do triunfo amoroso final. Apesar do final feliz, elementos do melodrama familiar continuam necessariamente presentes nesse produto voltado à plateia feminina.

É importante destacar que as comédias românticas *hollywoodianas* se situam em contextos que tentam se aproximar ao máximo do cotidiano de seu público prioritário: ocidental, de classe média urbana. Esses elementos se conjugam de maneira a facilitar o complexo de identificação-projeção. É como se o aparato cinematográfico se movimentasse para dizer que uma mulher pode encontrar o grande e único amor da sua vida enquanto faz o supermercado, pede informações na rua ou no ambiente de trabalho. As situações fantásticas e até sobrenaturais podem existir, mas sempre inseridas no dia a dia de pessoas comuns, justamente na intenção de causar certo estranhamento, de apresentar a situação narrada no filme como algo excepcional – e, ao mesmo tempo, corriqueira, que poderia acontecer com qualquer um. Esse paradoxo sustenta o tratamento do filme em relação ao encontro amoroso como algo especial, mas, ao mesmo tempo, acessível à realidade da espectadora. O romance também costuma agregar características tanto de relacionamentos novos quanto de antigos – a paixão e excitação, típicas de relacionamentos recentes, se aliam à compreensão e ao companheirismo de relacionamentos longos (JOHNSON; HOLMES, 2009).

O *happy-end* é quase imperativo, mas existem casos raros de comédias românticas que optam por separar o casal protagonista em seu desfecho. Entretanto, mesmo quando isso acontece, não é de uma maneira triste, mas deixando a sensação de que era o melhor a ser feito, o mais sensato ou o mais ético. Existem três argumentos que normalmente justificam esse tipo de final. O primeiro seria em respeito de um motivo ou obrigação superior – é o que acontece com a Princesa Ann, de *A Princesa e o Plebeu* (1953), que não pode

abandonar os deveres da realeza para ficar com o jornalista por quem se apaixonou. A separação também pode acontecer por decisão do homem: tanto em *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997) como em *Forças do Destino* (1999), os personagens masculinos decidem se casar com mulheres que não são as heroínas. Num terceiro caso, os protagonistas resolvem, como um casal, que seria melhor para os dois se eles não ficassem juntos – *Terapia do Amor* (2005), que lida com as dificuldades de um relacionamento em que existe uma grande diferença de idade, é um exemplo. Esse tipo de desfecho não abala a mocinha a ponto de se considerar que a última cena dela foi de sofrimento – sempre fica bastante claro que ela vai ser capaz de superar aquela decepção momentânea, que ela é emocionalmente madura e que outras coisas podem compensar a espera pelo grande amor verdadeiro.

[...] o amor triunfará. Pois o cinema só é instrumento de propaganda para idéias elevadas. Sobre pretexto da “honestidade” e da “moral” (qual?) pretendeu-se proscrever da tela o amor: ele ali se conserva permanentemente (DESNOS, 2008, p. 326).

Ao privilegiar o final feliz, a comédia romântica oferece e promove significantes específicos para a satisfação feminina, matéria prima que procura estimular na sua audiência a manutenção de sonhos e desejos igualmente específicos. Além de garantir o triunfo final, os filmes do gênero constroem heroínas a partir de características que pretendem se identificar com seu público comum, selecionando e privilegiando certos modelos de comportamento em seu discurso. Essa construção acaba por legitimar e preservar o *status* de determinadas condutas sociais, através dos mecanismos de projeção-identificação. Uma investigação detalhada dessa fórmula é capaz de esclarecer que ideais estão estabelecidos na sociedade e são reforçados pelo cinema industrial da comédia romântica, no que diz respeito aos papéis de masculino e feminino.

A estrela escolhida é um componente essencial, como já foi mencionado em capítulo anterior, para o reforço à identificação e à projeção. Atrizes brancas, de rostos jovens, simétricos, de narizes afilados e feições angelicais são a preferência maciça do gênero fílmico. Apesar do rosto infantil, seu corpo corresponde aos padrões de beleza de sua época, normalmente esbeltos e em boa forma física. Os cabelos em tons claros – loiros ou avermelhados – também

representam a grande maioria. Não somente as atrizes se repetem, como é bastante comum ver os mesmos atores masculinos trabalhando em comédias românticas. Os ingleses Hugh Grant e Colin Firth são exemplos recentes de rostos que já se encontram bastante saturados pelo gênero.

Dentro desse contexto de recorrências do que está sendo considerado como a categoria de comédia romântica, certos modelos de enredo e de mulher são sugeridos pelos grandes estúdios como referência de identificação para sua audiência feminina. Os ingredientes da receita que chamam a atenção por sua repetição, assim como as possíveis mudanças sofridas no estilo da narrativa ao longo dos anos, são observados de maneira mais detalhadas a partir de um *corpus* que vai de 1960 até 2009. A partir dessa análise, uma série de identidades discursivas de sujeito feminino podem ser encontradas como resultado das repetições que estabelecem uma ordem discursiva na comédia romântica *hollywoodiana* e comparada com as identidades femininas de objeto do cinema de ação, no que diz respeito à franquia de 007.

3.2. O CORPUS

Como já foi visto, o número de produções *hollywoodianas* dentro do gênero de comédia romântica é exorbitante, o que impôs dificuldades à tarefa de delimitar o *corpus* a ser estudado. Alguns critérios, portanto, tiveram que ser acionados para que esta análise se tornasse viável.

A década de 1960 foi selecionada como marco inicial desta análise, por ser contemporânea à estreia no cinema da franquia de sucesso que conta as histórias do agente secreto James Bond. É um momento igualmente interessante na indústria cinematográfica, por se tratar de uma época de transição entre a “era de ouro” e a nova Hollywood. Os filmes lançados nesse período fazem parte da construção de algo novo, na tentativa de salvar a supremacia dos grandes estúdios. Entretanto, como já mencionado, o contingente de filmes de comédia romântica produzido nas décadas de 60 e 70 é bastante baixo, e, especialmente nos anos 70, pouquíssimos filmes se encaixam nos critérios de recorte deste estudo, o que trouxe dificuldades.

Como a intenção deste trabalho é a de comparar a mulher sujeito das comédias românticas com a mulher objeto encontrada em James Bond, pareceu importante recortar o *corpus* apenas em filmes que sejam protagonizados por

mulheres. Isso porque existem comédias românticas de grande sucesso – como *Um lugar chamado Notting Hill* (1999) ou *Hitch – Conselheiro Amoroso* (2005) – em que o papel principal é masculino e sua companheira romântica é meramente uma coadjuvante, sem ocupar a posição de sujeito. Também se mostrou como essencial que essas protagonistas fossem mulheres adultas, excluindo um considerável número de comédias românticas voltadas especificamente para o público adolescente.

Como as regularidades serão pontuadas dentro de uma lógica que busca a maior padronização, pela intencionalidade industrial observada pelos teóricos de Frankfurt, fez sentido que as obras selecionadas tivessem sido produzidas apenas por um dos grandes estúdios ou um de seus subsidiários. Assim, o sucesso de bilheteria também foi um importante aliado para que o recorte pudesse ser feito.

À medida que foram surgindo diferentes tipificações de enredo e de personagens femininas, mais filmes foram sendo incluídos para melhor ilustrarem cada modelo. Os estereótipos, entretanto, por mais que se diversifiquem na aparência, parecem servir à mesma ordem discursiva, como será analisado daqui para frente. Também pareceu de extrema importância observar com cuidado as exceções que eventualmente aparecem dentro da ordem.

	COMÉDIAS ROMÂNTICAS	FILMES DE JAMES BOND
1960	<ul style="list-style-type: none"> • Bonequinha de luxo (1961) • Carícias de luxo (1962) • Quando Paris alucina (1964) • Como roubar um milhão de dólares (1966) 	<ul style="list-style-type: none"> • 007 contra o satânico Dr. No (1962) • Moscou contra 007 (1963) • 007 contra Goldfinger (1964) • 007 contra a chantagem atômica (1965) • Com 007 só se vive duas vezes (1967) • 007 a serviço secreto de Sua Majestade (1969)
1970		<ul style="list-style-type: none"> • 007 – os diamantes são eternos (1971) • 007 – viva e deixe morrer (1973) • 007 contra o homem da pistola de ouro (1974) • 007 o espião que me amava (1977) • 007 contra o foguete da morte (1979)
1980	<ul style="list-style-type: none"> • Um salto para a felicidade (1987) • Uma secretária de futuro (1988) • Harry e Sally – feitos um para o outro (1989) 	<ul style="list-style-type: none"> • 007 contra Octopussy (1983) • 007 na mira dos assassinos (1985) • 007 marcado para a morte (1987) • 007 – permissão para matar (1989)
1990	<ul style="list-style-type: none"> • Uma Linda Mulher (1990) • Sintonia de amor (1993) • Sabrina (1995) • O casamento do meu melhor amigo (1997) • Forças do destino (1999) • Nunca fui beijada (1999) 	<ul style="list-style-type: none"> • 007 contra Goldeneye (1995) • 007 – o amanhã nunca morre (1997) • 007 – o mundo não é o bastante (1999)
2000	<ul style="list-style-type: none"> • Alguém como você (2001) • Escrito nas estrelas (2001) • O diário de Bridget Jones (2001) • Como perder um homem em 10 dias (2003) • De repente 30 (2004) • A Feiticeira (2005) • O amor não tira férias (2006) • Encantada (2007) • Vestida para casar (2008) • Ele não está tão a fim de você (2009) • A proposta (2009) • A verdade nua e crua (2009) 	<ul style="list-style-type: none"> • 007 – um novo dia para morrer (2002) • 007 – Cassino Royale (2006) • 007 – Quantum of Solace (2008)

Quadro 1 – Filmes analisados: Listagem do *corpus*

3.3. CONSTANTES E VARIÁVEIS NA REPRESENTAÇÃO FEMININA

As mulheres protagonistas de comédias românticas *hollywoodianas* se pretendem a dialogar com a espectadora de classe média. Elas são produzidas de maneira a provocar a identificação – consciente ou não – da plateia com sua personalidade, seus gostos, suas alegrias e seus sofrimentos. Para isso, elas devem ser discursivamente construídas de maneira a ativar mecanismos de identificação. Elas tentam se aproximar de uma certa ‘mulher real’ pressuposta pelo filme, oferecendo a ela, dentro da narrativa, uma possibilidade de final feliz.

Como essa representação funciona dentro de uma fórmula pronta, as heroínas da comédia romântica contemporânea possuem algumas características regulares e padronizadas, que variam pouco de filme para filme. Analisando essas características, pode-se perceber que tipo de espectadora a comédia romântica inclui no seu discurso – a mulher branca, heterossexual, ocidental, na faixa dos 30 anos, de classe média e, especialmente a partir da década de 80, inserida no mercado de trabalho. Essa estratégia de negociação de sentidos, evidentemente, é extremamente prejudicial no que diz respeito à discursivização das diferentes etnias e minorias sexuais, que são efetivamente silenciadas. As exceções são poucas e não têm grande projeção.



Da esquerda para a direita: Doris Day, Meg Ryan, Julia Roberts e Katherine Heigl, cada uma em sua época, representando o tipo de rosto preferido da comédia romântica. É notável que são rostos bastante parecidos, que buscam traços de criança.

Figura 1 – Rostos angelicais: algumas atrizes de comédia romântica

O final feliz é perpassado na maioria das vezes por um discurso que ainda sofre reminiscências do patriarcado: a mulher só se realiza, verdadeiramente, quando está ao lado de um homem por quem é apaixonada – apenas quando encontra o grande amor da sua vida, enfim, ela pode ser ‘feliz para sempre’. Isso diferencia a comédia romântica de outros filmes incluídos na categoria *chick flick*, que são capazes de situar a felicidade da mulher em outros lugares e que são reconhecidos como ícones do pós-feminismo (TURIM, 2008). Entretanto, quando o foco principal é o relacionamento romântico, a tática ainda está em muito aliada a uma noção tradicional e conservadora em que a mulher, na maioria das vezes, deve se colocar numa posição de maior fragilidade e de submissão. A partir dessa premissa, a comédia romântica insere em suas narrativas diversas estratégias discursivas para vender o triunfo amoroso, criando cenários e personagens específicos para tal.

3.3.1. Variações de um mesmo tema: rumo ao triunfo do amor

De rostos e corpos bastante parecidos, as heroínas de comédia romântica também apresentam características de comportamento similares. Algumas são tão recorrentes que podem ser agrupadas, no que diz respeito a certas escolhas de enredo – certo tipo de personagem é apenas conveniente para certo tipo de trama. Como o gênero se esforça a fazer uma apologia ao romance, a motivação mais importante da personagem para a trama tem justamente a ver com a maneira com a qual ela se relaciona com a ideia de amar, de se envolver emocionalmente com um homem e de se entregar a ele num relacionamento duradouro, enfim, de compartilhar sua vida com alguém.

A partir desse princípio, dois grupamentos básicos de mulher são construídos: a mulher que acredita no amor e aquela que não acredita. A primeira será recompensada com o final feliz pelo qual sempre esperou, mas provavelmente o encontrará onde não esperava – usaremos a expressão ‘Princesas Urbanas’ para referenciar esta categoria. A segunda categoria encontrada, que chamaremos de Emocionalmente Desprendida, terá suas crenças contrariadas e perceberá de alguma forma que o amor não só vale a pena, como significa a verdadeira felicidade.



Figura 2 – Enunciados possíveis sobre a mulher na comédia romântica

O esquema acima apresenta as categorias e estereótipos mais marcantes. Como será visto, cada um desses tipos agrupa outras recorrências na produção de identidades femininas, que podem vir juntas ou separadas: a mulher trabalhadora, a mulher de família, a mulher infantilizada, a interesseira, a sofredora, entre outras. Mas todos esses estereótipos encontram alguma maneira de se assentarem em uma das duas grandes categorias, dois grandes arquétipos de mulher, que dizem respeito à maneira com que essas personagens se orientam em relação ao amor.

A tabela abaixo quantifica e qualifica as aparições de cada categoria no *corpus* desta análise, sendo notável uma supremacia da categoria das Princesas Urbanas:

Grandes categorias	Recorrências no <i>corpus</i>
Princesas Urbanas	<ul style="list-style-type: none"> • Carícias de luxo (1962) • Quando Paris alucina (1964) • Como roubar um milhão de dólares (1966) • Uma secretária de futuro (1988) • Harry e Sally – feitos um para o outro (1989) • Uma Linda Mulher (1990) • Sintonia de amor (1993) • Sabrina (1995) • Nunca fui beijada (1999) • Alguém como você (2001) • Escrito nas estrelas (2001) • O diário de Bridget Jones (2001) • A Feiticeira (2005) • O amor não tira férias (2006) • Encantada (2007) • Vestida para casar (2008) • Ele não está tão a fim de você (2009)
Mulheres Emocionalmente Desprendidas	<ul style="list-style-type: none"> • Bonequinha de luxo (1961) • Um salto para a felicidade (1987) • O casamento do meu melhor amigo (1997) • Forças do destino (1999) • Como perder um homem em 10 dias (2003) • De repente 30 (2004) • O amor não tira férias (2006) • A proposta (2009) • A verdade nua e crua (2009)

Quadro 2 - Recorrências das categorias de mulher no *corpus*

Princesas Urbanas: à espera do príncipe encantado

JANE

(narração em off)

Mozart descobriu sua vocação aos cinco anos, compondo seu primeiro minueto. Picasso descobriu seu talento pra pintura quando tinha nove anos. [...] Eu? Eu tinha oito anos quando descobri meu propósito na vida. Estava na Igreja Saint Thomas, perto de Hyatt Regency, em Weehawken, Nova Jersey. Era o casamento da minha prima Lisa. [...] E foi ali que me apaixonei por casamentos. Sabia que tinha que ajudar as pessoas no dia mais importante de suas vidas... E mal podia esperar pelo meu próprio dia especial (VESTIDA PARA CASAR, 2008, 00:00:55 – 00:02:32, tradução nossa).

Jane, a protagonista de *Vestida para casar*, deixa bem claro ainda nos primeiros minutos de sua jornada qual sua opinião em relação ao amor, representado nesta fala pela instituição do casamento. O amor, para ela, não é um desejo qualquer – é um *propósito de vida*, alimentado desde os oito anos de idade. O casamento, como ela mesma diz, é o dia mais importante de uma mulher. Mesmo quando se torna adulta, ela vive em torno desse ideal, sendo a

dama de honra oficial de dezenas de casamentos enquanto espera que o homem de sua vida apareça.



FIGURA 3: Jane se alegra diante da possibilidade de pegar um buquê num dos casamentos de que participa. Os olhos arregalados e o sorriso aberto demonstram a grande emoção e felicidade de Jane no momento, pois pegar o buquê está associado à ideia de ser a próxima a casar. A câmera se aproxima cada vez mais do rosto da personagem, enfatizando a expectativa da chegada do buquê. Ao redor dela, outras tantas mulheres se comportam exatamente da mesma maneira (VESTIDA PARA CASAR, 2008).

Loira, bonita e solteira, Jane é secretamente apaixonada pelo seu chefe, um homem que teria todas as características do ideal: bonito, rico, simpático, carinhoso, trabalhador, honesto, inteligente, que cuida da própria saúde, ecologicamente responsável, altruísta. Ao invés de tomar uma atitude, entretanto, Jane espera pacientemente que ele a note romanticamente, não apenas como funcionária. Ou seja, ela se coloca numa posição essencialmente *passiva* em relação ao homem admirado, que deve tomar a iniciativa e salvá-la daquela situação platônica. Esse é o ponto de partida da história, que, é claro, irá passar por muitas transformações 'inesperadas' até que Jane seja premiada com a valia do grande amor.

A postura de Jane em relação ao amor faz com que ela lembre um tipo de personagem bastante presente em contos de fadas infantis, constituintes do imaginário das espectadoras. Jane é como uma princesa, à espera do seu príncipe encantado na torre mais alta de um castelo. Ela aguarda pacientemente, pois sabe que ele irá resgatá-la. É frágil, doce, ingênua e acredita que sua felicidade depende do homem que virá para amá-la e para que ela o ame. A

essência dos contos de fadas atravessa esse tipo de personagem – a Princesa Urbana – que admite qualquer coisa, contanto que encontre seu par. Os reinos agora são grandes cidades, as princesas são as jovens protagonistas desengonçadas e a promessa de felicidade é a mesma que se fazia às menininhas, em sua infância: ao lado de um príncipe encantado, você pode ser feliz para sempre – basta esperar, que ele vai chegar.

Essa espera, nos anos 60, era menos dolorosa e mais rapidamente recompensada. As protagonistas de *Quando Paris alucina* (1964) e *Como roubar um milhão de dólares* (1966) pareciam não se preocupar tanto com o fato de ainda não terem encontrado seu par, apesar de darem um notável valor ao amor romântico e ao casamento como sua maior expressão. Para elas, o amor acontecia quase que por acidente, naturalmente, sem que as protagonistas chegassem a sofrer pela sua falta. Estar solteira não era uma preocupação que fazia parte da trama, como se lá elas não tivessem qualquer dúvida ou insegurança em relação à chegada do príncipe encantado.

O romance acontecia em situações inusitadas e às heroínas cabia a missão de permitir, de bom grado, que ele fluísse. *Quando Paris alucina* apresenta Gabrielle, uma jovem que tem o trabalho de datilografar o mais novo roteiro cinematográfico do escritor Richard. Romântica, moralista, sonhadora, Gabrielle opina o tempo inteiro no filme de Richard, tentando dar a ele um final feliz e promover o triunfo do amor entre os protagonistas, que se tornam uma metáfora para o próprio casal. A situação acaba aproximando o roteirista da datilógrafa, que, no final de um dia, já se encontravam perdidamente apaixonados. Essa é uma situação muito comum no mundo das comédias românticas – os romances a jato. Gabrielle e Richard, entretanto, têm personalidades diferentes: Richard é amargo, descrente no amor, ao contrário de Gabrielle, o que torna a situação engraçada e que, ao mesmo tempo, oferece o conflito dramático tão necessário à fórmula. O papel da protagonista feminina é o de mostrar ao homem a importância do amor, regenerando a fé dele no universo sentimental e na instituição familiar.

GABRIELLE

(sobre os personagens no roteiro do filme que eles escreviam, mas, indiretamente, sobre o próprio Richard)

Ela esteve com ele nos últimos dias. Ela o viu tremendo de medo, exausto, prestes a desistir. O viu se recompondo, sendo caloroso, terno e engraçado. Não tipo “espirituoso internacional”, mas muito

engraçado. Pensa que ela é estúpida? Que ela não sabe que tipo de homem ele é? Ou do que ele precisa?

RICHARD

E que o que ele precisa é de A-M-O-R? (QUANDO PARIS ALUCINA, 1964, 01:33:54 – 01:34:23, tradução nossa)

Em nenhum momento a esperança que Gabrielle deposita no romance é abalada – e ela não se conformaria com menos do que isso. Ao final, o amor dos dois de fato o regenera e é ele quem vai até ela para se declarar, para garantir a cena do beijo premiado – o beijo do final feliz. A crença de Gabrielle no amor é recompensada, como a de toda princesa que sabe ter paciência.

Como roubar um milhão de dólares também apresenta uma heroína bastante parecida, Nicole, que se apaixona por um improvável ‘príncipe’ – um agente de seguros que ela acredita ser um ladrão. Nicole sacrifica sua integridade em lealdade ao pai, um falsificador profissional de arte a quem ela é extremamente devota, e decide roubar uma escultura de um museu antes que as autoridades descubram que ela é falsificada. Uma característica forte da mulher freudiana pode ser observada aqui: a mulher que subverte a lei em nome de seus afetos. Esse tipo de conflito ético é bastante comum em filmes de comédia romântica, sempre de modo a premiar a mulher mais honesta em detrimento da inescrupulosa. Em *Como roubar um milhão de dólares*, o delito é realizado a contragosto: Nicole é extremamente moralista, além de ingênua e romântica, e reprova a vida criminosa do pai. A sua própria missão criminosa acaba em encontro romântico, quando ela se envolve com o “ladrão” que a ajuda a roubar a escultura.

Mais uma vez, o amor acontece por acaso. Nicole não tinha nenhuma frustração em relação ao seu estado civil, pelo contrário. Ela prefere estar sozinha a se conformar com menos do que um grande amor, não deseja casar por dinheiro ou interesse, mas apenas quando o sentimento entre ela e seu noivo for verdadeiro.

Os anos 90 seguem, moldando de acordo com este estereótipo a grande campeã das bilheterias mundiais de comédia romântica. *Uma Linda Mulher* (1990) figura como a maior bilheteria entre filmes do gênero de comédia romântica de todos os tempos, tendo arrecadado um total de U\$463.400,000 em cinemas de todo o mundo – levando em conta que, em 1990, o número de salas de cinema era sensivelmente inferior ao de hoje. A sua personagem principal, a prostituta de coração de ouro Vivian Ward, se revela como mais uma sonhadora

que espera ansiosamente pelo resgate de seu príncipe encantado, uma princesa que faz referência direta à história da gata borralheira.

Apesar de viver no submundo de Nova York, num bairro economicamente desfavorecido, Vivian é uma perfeita representante da espectadora de classe média, na medida em que não pertence à classe baixa ou à elite. O comportamento dela destoa do de seus amigos e vizinhos em algumas sutilezas: em comparação com a melhor amiga e colega de profissão, Kit, a dicção de Vivian é clara e seu linguajar é polido. Ela é saudável e cuida muito bem do seu corpo, é extremamente asseada, não fuma e não utiliza drogas e promove o sexo seguro. É responsável e leva a sério seus compromissos, sabe quando deve ser discreta e recatada. Kit, entretanto, é desbocada, fala errado, é grosseira, escandalosa, consome drogas e não se preocupa com o pagamento do aluguel. Nesse sentido, Kit parece funcionar como um signo capaz de representar o funcionamento do bairro como um todo, de maneira que Vivian passa a se destacar como uma mulher especial, diferente, que não pertence àquelas redondezas e não ‘nasceu’ para a profissão, pois é muito pura: chorou na primeira vez que precisou fazer um serviço.

Vivian também não pertence à elite, entretanto: tem uma postura ruim, não sabe se portar à mesa, é espontânea e calorosa demais em momentos inadequados e não tem um alto nível escolar. Ou seja, Vivian flutua entre as duas situações econômicas, não pertencendo a nenhuma das duas e se configurando como uma metáfora de identificação perfeita para a espectadora de classe média. Importante notar que, se Vivian vestir roupas de grife, ela já passa a ser validada como membro da elite. Mais uma vez a relação com a história da Cinderela – a garota pobre com ‘alma’ de princesa, que só precisava de um príncipe para salvá-la daquela situação e para ocupar o seu ‘verdadeiro’ lugar na sociedade.

Em mais de um momento do filme, Vivian confessa que preserva uma ingenuidade infantil por alimentar, desde que era criança, um sonho romântico. Nele, um príncipe encantado num cavalo branco e de espada em punho vinha salvá-la de uma bruxa maligna que a prendera numa torre. Quando Edward, o cliente por quem Vivian se apaixona, oferece a ela um apartamento e um carro em Los Angeles, enquanto ele próprio moraria em Nova York, ela naturalmente recusa a proposta, retrucando de maneira decidida:

[...]

VIVIAN

Olha, você me fez uma boa oferta. E, alguns meses atrás, eu não veria problema em aceitá-la. Mas agora tudo está diferente, e foi você quem mudou. E você não pode mudar de volta. Eu quero mais.

EDWARD

Eu entendo sobre querer mais. Eu inventei o conceito. A questão é: quanto mais?

VIVIAN

Eu quero o conto de fadas (UMA LINDA MULHER, 1990, 01:46:16 - 01:46:45, tradução nossa).

Ao final, Edward de fato realiza o sonho infantil de Vivian, ao buscá-la em seu apartamento – a torre – em uma limusine branca – o cavalo – com o guarda chuva – a espada – em punho. Ele sobe até o último andar, enfrentando seu medo de altura, para buscá-la e selar sua união com um beijo apaixonado. O beijo, em close, ganha uma ideia de eternidade, vendendo o mito de “felizes para sempre”, chavão máximo dos contos de fadas.



FIGURA 4: Edward vence o medo de altura e sobe a escadaria de incêndio do prédio de Vivian para ‘resgatá-la’. A câmera representa o olhar de Vivian, que está no alto da escadaria, e, por consequência da relação de identificação imposta pela experiência cinematográfica, como descrita por Metz (1980), ela também representa o olhar da espectadora. A espectadora, então, *se sente* resgatada no lugar de Vivian e experimenta a satisfação da situação do conto de fadas (LINDA MULHER, 1990).



FIGURA 5: Vivian e Edward têm seu final feliz com o apaixonado e envolvente beijo, com o enquadramento fechado em *close-up*. O close reforça e aproxima a emoção do momento perante à plateia, além de causar um efeito de eternização do momento – especialmente porque a cena é cortada ainda durante o beijo. A câmera se afasta e o enquadramento ‘abre’ para mostrar a rua, mas o beijo não é interrompido, de maneira que a felicidade do casal ganha um ar de casualidade em meio ao dia a dia de Los Angeles. Assim, o espectador não vê o final do beijo, de maneira que ele ganha a impressão de durar para sempre e, sem deixar de ser especial, parece mundano e acessível à plateia. (UMA LINDA MULHER, 1990)

Dessa maneira, *Uma Linda Mulher* torna explícita a relação entre as comédias românticas e os contos de fadas, reforçando a ideia de que a mulher não só deve aguardar o seu grande amor como não pode se contentar com menos. Essa relação é explorada de maneira ainda mais literal – e irônica – num recente filme da década de 2000. A protagonista de *Encantada* (2007) é a princesa Giselle, extraída diretamente da terra dos desenhos animados e jogada no ‘mundo real’, de carne e osso, onde já não se acredita mais no final feliz, por uma bruxa malvada que deseja afastá-la do seu príncipe encantado, Edward. A produção é do Walt Disney Pictures e faz referência direta aos filmes infantis tradicionais do próprio estúdio, produzidos desde a década de 30. *Encantada* brinca com os clichês típicos do gênero – que, muitas vezes, também coincidem com os clichês da comédia romântica tradicional.

O filme mistura animação e musical, processando a estética do cinema infantil justamente para lidar com a discrepância entre o mundo encantado e o mundo real. Giselle tem como amigos animais falantes e canta sempre que se

sente inspirada. Em Nova York, ela age da mesma maneira pueril e afetada, sem compreender os perigos e a violência da cidade, o que causa estranhamento e humor ante o olhar do personagem masculino, Robert, que a encontra e a julga como louca.



Figura 6: A versão original da princesa Giselle – um desenho animado inspirado nas animações típicas dos estúdios da Walt Disney – conta ao seu amigo esquilo que sonhou com seu príncipe encantado (ENCANTADA, 2007).



Figura 7: A princesa Giselle é jogada em Nova York, no mundo de carne e osso e precisa lidar com o mundo real “onde não existem felizes para sempre” (ENCANTADA, 2007).

A princesa persiste na espera incansável pelo seu príncipe, que vai buscá-la no mundo real. Em sua noção de relacionamentos amorosos, o homem deve sempre realizar grandes gestos românticos de demonstração de afeto, cabendo à mulher recebê-los passivamente. Giselle reencontra o príncipe Edward, apenas

para perceber que ele é narcisista, egocêntrico e que, apesar dele ter uma boa índole, já não corresponde ao homem que ela quer – pois ela se apaixonou verdadeiramente por Robert, o novaiorquino cínico e amargo que perdeu a fé no romantismo depois de ter sido abandonado pela mãe da sua filha.

Giselle prova que finais felizes pautados na realização amorosa são possíveis mesmo no ‘mundo real’ e que o homem ideal pode ser encontrado nos lugares mais inesperados. Ou seja, mais uma vez elevando o padrão para relacionamentos amorosos. Até mesmo Robert volta a acreditar no poder salvador do amor, regenerado pela inocência da princesa.

A protagonista de *Encantada* é uma garota doce, terna, despreocupada, preparada apenas para exercer a função de ser uma boa esposa e para cuidar do lar e da família. A ingenuidade e espírito infantil de Giselle causam estranhamento, justamente porque no mundo real essas seriam características que não costumam existir mais no universo adulto e, para o filme, qualidades que fazem falta. A partir daí, a trama dá reforço positivo a um tipo de mulher – e, no caso, também de homem – que soube preservar sua ‘criança interior’¹⁰.

Essas protagonistas resgatam, em certa medida, as princesas vistas nos anos 60, que não pareciam se preocupar com a chegada do príncipe encantado, pois sabiam que, em algum momento, ele viria. O romance acontece por obra do acaso, sem que a mulher esteja procurando por ele. A princesa Vivian, de modo análogo, mas um pouco diferente, não se preocupa com a falta de um homem porque já havia aparentemente perdido as esperanças, diante da sua própria situação. Vivian é uma princesa resignada, conformada, que vive uma história espetacular. Giselle, ao contrário, é uma princesa que tem toda a fé no amor e na vinda do seu par perfeito. Ambas representam situações espetaculares, distantes do cotidiano real da espectadora.

As personagens que vivem em enredos mais verossímeis, a partir dos anos 80, lidam com a situação de modo bastante diferente. São princesas que começaram a ficar inseguras sobre a vinda – ou melhor, não vinda – do seu príncipe encantado. A faixa dos 30 anos começa a significar uma indicação da velhice que se aproxima, de modo que ainda estar solteira aos 30 parece ser sinal de que algo está errado, o que provoca ansiedade. É como se, para elas, o tempo estivesse acabando – principalmente porque, dentro de alguns anos, não

¹⁰ Essa recorrência será melhor analisada num tópico seguinte.

só acreditam que serão menos atraentes para os homens, como não poderão ter filhos com a mesma facilidade. As princesas das comédias românticas, principalmente a partir da década de 80, começam a lidar de frente com a frustração de não terem tido a sorte de encontrar seu homem, ou, dizendo melhor: de não terem sido encontradas por ele.

A ausência do grande amor se torna uma preocupação central para a vida, ou seja, para o enredo, das princesas que protagonizam os filmes produzidos a partir dos anos 80 – considerando exceções como os já mencionados *Uma Linda Mulher* e *Encantada*. Uma série de protagonistas frustradas, que acreditam que a vida sem o homem ideal é vazia, passa a ser oferecida à plateia feminina. Mesmo a aparentemente fria e racional Sally, de *Harry e Sally – Feitos um para o outro* (1989), se pergunta em um diálogo crucial o que poderia estar errado com ela, por que não consegue manter um relacionamento e por que ainda não se casou aos 32 anos. O diálogo é sobre um ex-namorado de Sally, com quem ela teve um rompimento bastante tranquilo e que a anuncia que irá casar com outra, apenas alguns meses depois de eles terem terminado. Apesar de não ter sofrido por ele quando terminaram o longo relacionamento, Sally fica arrasada com a notícia e desabafa para Harry.



FIGURA 8: Sally se lamenta por não ter casado ainda enquanto Harry a consola (HARRY E SALLY – feitos um para o outro, 1989).

SALLY
(chorando)
Por que ele não quis casar comigo? Qual o meu problema?

HARRY
(confortador)
Nenhum.

SALLY
(escandalosa)
Eu sou difícil!

HARRY
(calmo)
Você é desafiadora.

SALLY
Eu sou muito estruturada, eu sou totalmente fechada!

HARRY
(sorrindo)
Mas de um bom jeito.

SALLY
Não, não, eu o afastei, e eu vou fazer quarenta anos!

HARRY
Quando?

SALLY
Algum dia.

HARRY
Em oito anos.

SALLY
(desesperada)
Mas está lá! Está lá parado, como um grande beco sem saída! E não é a mesma coisa para os homens! Charlie Chaplin teve filhos aos 73 anos! (HARRY E SALLY – feitos um para o outro, 1989, 01:08:47 - 01:09:26, tradução nossa)

Esse trecho deixa claro o significado da idade para Sally. A faixa dos 30 anos é um período ameaçador, em que a mulher precisa definir seu estado civil de uma vez por todas – especialmente em decorrência do período biológico de fertilidade. A mulher de 30 já não é tão jovem quanto a mulher de 20 e a ideia de chegar aos quarenta é a mesma de encarar um ‘beco sem saída’, de onde não se tem mais como seguir em frente, pois sua fertilidade não será mais a mesma – ser solteira é não ter sido bem sucedida, é sinal de que ela tem alguma coisa de errado. A mulher solteira com mais de 30 anos, enfim, torna-se motivo de

repúdio e de ridicularização que se tornariam bem mais visíveis depois dos anos 2000.

Sally é uma princesa relativamente diferente das outras, quase fazendo parte do segundo tipo de mulher analisado por esta pesquisa, pois esconde seu anseio pelo grande amor numa armadura de racionalidade. Os anos 80, afinal, marcaram um período em que era muito importante que a mulher se consolidasse e se afirmasse como capaz de exercer trabalho, ainda no clima das recentes conquistas do movimento feminista. Sally é apresentada como modelo de identificação para essa época, sendo uma personagem extremamente preocupada com a carreira e em ser independente, mas que revela, em momentos sutis como o diálogo acima, que sua felicidade real depende do casamento, da chegada do seu príncipe encantado.

Ao contrário de suas antecessoras dos anos 60, muito mais glamourosas e aparentemente perfeitas – como prescrevia a estética da época –, Sally tem defeitos e preocupações, sofrendo em meio às pressões sociais que se expressam no filme. Se a mulher na plateia vê o filme com os olhos de Sally e, mais do que isso, se vê em Sally, por meio de identificação com a câmera e com a personagem, ela passaria a ver o reflexo de uma mulher insegura, frágil, que tenta esconder essas características e passar uma imagem de profissional autoconfiante, muitas vezes fria e racional. Esse tratamento representa uma opinião da comédia romântica em relação à mulher que trabalha e também servirá de modelo identificatório para a plateia feminina: a partir da experiência das personagens, a espectadora não apenas descobre, como sente que o trabalho não traz felicidade, pois a felicidade verdadeira só pode ser encontrada no amor e na família¹¹. A apresentadora do programa de TV online *Target Women*, Sarah Haskins, comenta com bom humor essa característica:

As comédias românticas são os contos de fadas modernos e nós somos as princesas. E, desde que Melanie Griffith trapaceou para conseguir um emprego em *Uma secretária de futuro*, nós não vivemos mais vidas insatisfatórias em um castelo esperando o príncipe encantado chegar. Agora, temos carreiras impressionantes... Que não nos satisfazem (TARGET WOMEN: CHICK FLICKS, informação eletrônica, tradução nossa).

¹¹ Essa recorrência será melhor analisada num tópico seguinte.

A influência dos contos de fadas, que transforma as protagonistas em princesas, reforça esse discurso ao longo dos anos seguintes. Se todo filme se aproxima do sonho – como vimos a partir de Metz (1980) e Morin (1997) – consolidando instâncias ideais que alimentam o inconsciente da plateia, a comédia romântica eleva ao máximo a importância de um relacionamento amoroso, como se este fosse a própria constituição da felicidade da mulher. Ela não deve se conformar com menos do que um conto de fadas, se quiser ser verdadeiramente feliz.

A maioria das princesas que viriam depois dos anos 80, a exemplo de Sally, se torna cada vez mais preocupadas e obcecadas em encontrar seu homem, vivendo em função disso. Vivian e Giselle são exceções porque suas histórias são espetaculares, longe do cotidiano da espectadora. Aquelas que se pretendem a representar uma situação mais verossímil, entretanto, se sentem quase na obrigação de encontrar o conto de fadas.

Sabrina é uma princesa criada em 1957, mas que foi resgatada pela fábrica de Hollywood num remake, em 1995. Como tantas outras, ela sofre de amor platônico – é a pobre filha do motorista de uma família rica, apaixonada pelo filho mais novo, um playboy que não a nota. Além de Cinderela, Sabrina também faz referência à história do patinho feio que se transforma em cisne, com um novo corte de cabelo e roupas de grife – a *makeover*, um clichê do gênero também utilizado no já mencionado *Uma Linda Mulher*, que associa diretamente a beleza e valor feminino às roupas que ela usa. Sabrina refaz a sua personalidade e sua aparência, deixa de ser uma garota tímida e pouco sofisticada, apenas para se tornar atraente e conquistar o amor daquele homem – essa é sua meta de vida e sua única ideia de felicidade. Seu incômodo não parte simplesmente do fato de ser solteira, mas do fato de não ter *aquele* homem específico a quem ela dedica todo o seu afeto.

Bridget Jones, em *O Diário de Bridget Jones* (2001), como Sally, se incomoda mesmo é com o fato de não ter se casado. A personagem, uma espécie de anti-heroína adaptada do livro homônimo e aclamada pelo público por pretensamente representar muito bem a mulher “real” contemporânea, parece ter poucas aspirações na vida: perder peso, diminuir os vícios e encontrar um homem. Essas preocupações estão no cabeçalho de cada entrada no seu diário – a quantidade de unidades alcoólicas e de cigarros consumidos, a quantidade de quilos perdidos (ou acumulados) e ocasionais devaneios em relação aos seus

encontros amorosos. Pode-se afirmar, inclusive, baseado em muitos momentos do filme, que Bridget se interessa em perder peso e ser mais saudável não pelo seu próprio bem, mas para que se torne mais atraente aos olhares masculinos. Assim, sua grande motivação na verdade é a expectativa de ter um relacionamento estável que leve ao casamento.

BRIDGET

(narração em off)

De repente, eu percebi que se algo não mudasse logo, eu iria viver uma vida em que meu principal relacionamento seria com uma garrafa de vinho. Finalmente, eu morreria, gorda e sozinha, e seria encontrada três semanas depois, parcialmente devorada por cães (O DIÁRIO DE BRIDGET JONES, 2001, 00:04:57 – 00:05:10, tradução nossa).

A ideia de ser solteira, para Bridget Jones e muitas outras princesas, é um sinal de fracasso, de que algo está errado com ela própria. O repúdio à solteirice, depois dos anos 80, passa a ser uma marca muito forte desse modelo e é normalmente utilizado como estratégia de humor. A mulher solteira é levada ao ridículo pelas câmeras e pelos personagens ao seu redor. A primeira sequência de *O Diário de Bridget Jones* é uma ilustração perfeita dessa regularidade discursiva: mostra a personagem em seu apartamento, sozinha, no que deve ser provavelmente um fim de semana à noite, desolada por perceber que não há nenhum recado em sua secretária eletrônica. Ela bebe vinho a largos goles, enquanto escuta a balada romântica *All By Myself* – completamente só – da cantora Celine Dion. Ela começa a cantar e interpretar a música de maneira performática, com a expressão de choro, resultando numa cena de intencionalidade cômica.



FIGURA 9: Bridget toma uma taça de vinho inteira num gole só (DIÁRIO DE BRIDGET JONES, 2001).



FIGURA 10: Bridget ouve All By Myself, balada romântica da cantora Celine Dion, e canta junto com a música, de maneira performática e atrapalhada (DIÁRIO DE BRIDGET JONES, 2001).

Uma cena ainda mais dramática, mas que é igualmente representada de maneira cômica, faz parte de *O Amor não tira férias* (2006), que apresenta duas protagonistas. Uma delas, Iris, segue também o estereótipo da princesa ingênua que dá um valor enorme ao amor, mas que ainda não teve a sorte de conquistar o homem amado e espera que ele a note. Numa cena em que ela está deprimida pelo seu amor não correspondido, liga o gás do fogão e começa a inalá-lo, na intenção de cometer suicídio. Depois, imediatamente desliga o fogão e vai para a janela respirar ar puro, repetindo: “fundo do poço, fundo do poço”. Infelizmente, este texto não consegue traduzir em suas palavras a presença de uma entonação bem humorada na cena, que faz piada com um momento extremamente dramático na vida de sua personagem. Ser solteira e ainda sofrer por amor nesse nível, portanto, seria algo que a comédia romântica toma como risível. É o

amor que dá valor a uma mulher, mas ela não pode sofrer por ele nem pela sua falta, ou será tida como patética.

Encontrar o grande amor não é simplesmente uma questão de ser bem sucedida, é uma questão de que é ali que está a verdadeira felicidade. Ali está a promessa de uma vida íntima a dois e da maternidade, ali está a resposta para a realização da mulher-sujeito na comédia romântica:

JOSIE

Aquela coisa. Aquela momento. Você beija alguém e é como se o mundo ao seu redor ficasse enevado e a única coisa em foco é você e aquela outra pessoa e você sabe que aquela única pessoa é a pessoa que você deve beijar pelo resto da sua vida. E naquele momento único você recebeu esse presente maravilhoso e você quer rir e chorar ao mesmo tempo porque teve tanta sorte de encontrá-lo, e porque tem medo de que vá embora (NUNCA FUI BEIJADA, 1999, 00:05:22 – 00:05:59, tradução nossa).

As mulheres que representam esse estereótipo se comportam de maneira similar, ao longo das décadas. A ingenuidade, desde os anos 60, parece ser sua marca maior. São extremamente éticas, também, vivendo numa ordem do politicamente correto. Generosas, emotivas e às vezes mais preocupadas com o valor de instituições como a família do que com a lei propriamente dita – *Como roubar um milhão de dólares*, por exemplo, apresenta uma heroína que precisa roubar uma obra de arte para proteger o pai, um falsificador profissional.

Após os anos 80, ganham uma característica que o senso comum chama de neurose, são mais preocupadas com o que fazem – talvez, especialmente por influência da presença mais forte do universo de trabalho¹² – e com o seu próprio futuro. Preocupam-se com o que lhes falta e se lamentam porque não o tem. São desengonçadas, desastradas, provocando um humor que flutua entre o bobo e o pastelão. Mas, ao mesmo tempo, são espertas e sabem ironizar – exemplo disso é a famosa cena da lanchonete de Harry e Sally, em que Sally prova, numa performance em alto e bom som, que as mulheres podem simular um orgasmo sem que o homem note a diferença.

Em raros momentos, são capazes de fazer coisas maldosas – apenas para serem reprovadas logo em seguida pelos personagens ao seu redor e se sentirem extremamente culpadas. Em *Vestida Para Casar*, Jane acaba se tornando dama de honra do casamento do seu chefe com a sua irmã, mentirosa,

¹² Essa recorrência será melhor analisada num tópico seguinte.

superficial e egocêntrica. Após ser levada ao limite de sua paciência pelos abusos da irmã, Jane resolve expor todas as mentiras dela em público, durante o jantar de noivado, o destruindo. A ação não faz com que Jane se sinta melhor, pelo contrário: ela quase perde o contato com a irmã e é reprovada pelos seus familiares e amigos.

De maneira geral, são mulheres que esperam que as coisas cheguem até elas ao invés de fazer com que elas aconteçam, esperam que os homens decidam seu futuro por elas: é Harry que corre atrás de Sally, é Edward que vai com sua limusine até Vivian, é Mark que vai diversas vezes até Bridget Jones. Essa foi deixando gradativamente de ser uma regra, entretanto, mas ainda se apresenta como um clichê frequentemente utilizado. A crença em fatores incontroláveis, como o destino ou a existência de almas gêmeas, também surge como recorrência.

SARA

(introspectiva)

Passei a viagem toda olhando para o céu e pensando... Não no meu noivo, mas nesse cara misterioso que conheci há séculos. Alguém de quem só me lembro por uma vaga imagem que guardo na cabeça. Foi tão breve, um fragmento. E foi como se, naquele momento... O universo existisse só para nos aproximar. Por isso estou aqui. Vou deixar o destino me levar pra onde ele quiser (ESCRITO NAS ESTRELAS, 2001, 00:46:52 - 00:47:32).

Nem todas as princesas, entretanto, atravessam sua jornada sem terem sua fé no mito do grande amor abalada. Algumas têm seu coração partido e chegam a maldizer o sexo masculino, apenas para terem sua fé reabilitada ao final da trama. *A Feiticeira* (2005) é uma personagem que exemplifica essa regularidade. A personagem inicia o filme desejando sair de uma posição sobrenatural – ela é uma bruxa, com superpoderes – para se aproximar dos mortais e experimentar uma vida comum. A definição da personagem de normalidade passa, em primeiro lugar, por um relacionamento afetivo:

ISABEL

Eu quero um homem que precise de mim, porque ele é uma bagunça sem salvação. [...] Sinto como se estivesse dentro de uma janela... O amor está ali, do outro lado. Consigo vê-lo, mas não posso senti-lo e nem tocá-lo (A FEITICEIRA, 2005, 00:04:23 – 00:04:55, tradução nossa).

Nesse sentido, a heroína expressa seu desejo de se aproximar do mundo mortal – que poderia ser uma referência ao mundo da espectadora comum – optando por sair de uma condição de maior poder, para viver um romance. Ela se apaixona por um homem que a engana e passa a usar seus poderes para vingar-se dele.

Jane Goodale, a heroína de *Alguém como você* (2001), também passa por uma história parecida, mas sem recorrer à magia. Em vez disso, ela publica uma teoria que inferioriza a natureza do sexo masculino, comparando homens a touros – a partir disso, a personagem sugere que os homens são incapazes de manter uma relação monogâmica e, portanto, não são dignos de confiança. O artigo é extremamente bem recebido por todo o país, de maneira que ela é convertida em celebridade, sendo até considerada por uma amiga como um novo ‘ícone do pós-feminismo’. Tanto ela quanto a Feiticeira, entretanto, são movidas por um coração partido. Seu repúdio à rendição amorosa não passa pela racionalidade, muito pelo contrário: é atravessado pela paixão.

O desfecho das duas personagens é parecido. Isabel perdoa o homem que ama, quando percebe que ele mudou, uma consequência de seu amor por ela. Ele passa a respeitá-la, a tratá-la bem, e eles encontram harmonia para seu final feliz. Ela, entretanto, continua usando seus poderes para resolver pequenos problemas cotidianos – ao invés de reprimi-los completamente. Jane, por sua vez, retira publicamente tudo o que teorizou em seu artigo, quando percebe que é capaz de amar novamente e que, daquela vez, encontrou o homem certo para ela.

JANE

Menti para todos vocês e para mim mesma porque... A única verdade é que eu estava magoada. E perdida. E, de alguma forma, eu queria entender isso. Queria que a culpa fosse deles. Mas tudo o que eu disse estava errado (ALGUÉM COMO VOCÊ, 2001, 01:27:59 - 01:28:26, tradução nossa).

Mesmo nesses casos, apesar de haver um empoderamento maior da mulher, ela ainda é colocada na posição de princesa, esperando que o homem prove que sua decepção no amor está errada e que ela pode encontrar, junto a ele, a felicidade real. Dessa maneira, o estereótipo mais recorrente a essa categoria é o da mulher ingênua, pura, infantil, quase virginal, embora sensuais quando necessário. São belíssimas, normalmente magras e saudáveis – ou,

como no caso de Bridget Jones, obcecadas em se tornarem magras e saudáveis – têm um excelente senso para moda – e adoram consumi-la – e cabelos que respeitam o padrão da tendência de sua época – sempre arrumados e perfeitos. Entretanto, são inseguras, com baixa auto-estima e não têm sorte no amor, não conseguem chamar a atenção do tal homem certo, não são perfeitas em tudo que fazem – são desengonçadas, exageradamente emotivas e até um tanto obsessivas. Essa é uma clara estratégia que facilita a identificação-projeção da espectadora na plateia, aproximando a personagem da mulher comum e ao mesmo tempo reproduzindo e reforçando valores homogeneizados de classe média – o tipo de beleza, a tendência ao consumismo.

O quadro 3 elenca as principais características da categoria das Princesas Urbanas, bem como suas mudanças em relação às décadas. Os critérios selecionados para comparação foram: aparência, ansiedade em relação ao estado civil (repúdio à solteirice), exercício da sexualidade, presença do ambiente de trabalho e características marcantes.

	Aparência	Repúdio à solteirice	Exercício da sexualidade	Ambiente profissional	Características
1960	Beleza magra, virginal, traços infantis	Pouco	Nenhum / Pouco	Nenhum / Pouco (secretariado)	Glamourosas, sonhadoras, inteligentes, emotivas, ingênuas.
1980	Beleza magra, virginal, traços infantis	Moderado / Forte	Moderado	Moderado / Forte (mídia, moda, finanças)	Trabalhadoras, estressadas, inteligentes, emotivas, inseguras.
1990	Beleza magra, virginal, traços infantis	Moderado / Forte	Moderado	Forte (mídia, moda, arte)	Trabalhadoras, estressadas, inteligentes, emotivas, inseguras, sonhadoras, ingênuas, frustradas.
2000	Beleza magra, virginal, traços infantis	Forte / Excessivo	Moderado / Forte	Forte / Excessiva (mídia, moda, direito)	Glamourosas, trabalhadoras, estressadas, inteligentes, emotivas, inseguras, sonhadoras, ingênuas.

Quadro 3 – Princesas Urbanas ao longo das décadas

Nesse ponto, também é importante observar quem é o tal do príncipe encantado que arrebatava o coração dessas mocinhas, pois é aqui que o momento 'inesperado' da trama normalmente ocorre. É bastante comum que essas mulheres se percebam de repente interessadas por tipos cínicos, frios, talvez até canalhas, regenerando neles sua capacidade de amar, de se envolver com alguém e de se comprometer. São as "bagunças sem salvação" às quais a própria Feiticeira se refere.

EDWARD

O que aconteceu... Depois que ele escalou a torre e a salvou?

VIVIAN

Ela o salvou também (UMA LINDA Mulher, 1990, 02:00:58 – 02:01:06, tradução nossa).

A mulher se apresenta, nesse caso, na condição de reveladora e até de salvadora do lado emotivo do homem. Jane, de *Vestida para Casar*, achava que era apaixonada pelo seu chefe que atendia a uma noção de perfeito, mas quando eles se beijam, não há 'magia', nem sentimento. Ela acaba encontrando o amor verdadeiro num jornalista amargo e cínico, que finge não acreditar na instituição do casamento por já ter tido seu coração partido. Esse aspecto também reforça as diferenças entre os sexos e é muitas vezes relacionado ao humor, por apresentar personagens que em alguns filmes sequer se suportam. No final, as diferenças são apaziguadas, o conflito superado pela força do amor triunfante.

São personagens, enfim, que ensinam à plateia que a espera pelo grande amor tem sua recompensa, apesar de que esperar demais pode significar chegar ao beco sem saída da solteirice. O investimento no amor e nas coisas moralmente tidas como boas é o caminho que irá garantir sua felicidade no futuro. Seu altruísmo e ética exagerados, mesmo que possam lhe provocar momentos de sofrimento, são recompensados. Reiteram a crença no homem que poderia salvá-la, que poderia lhe fazer realmente feliz. Reforçam a esperança infantil no príncipe encantado, no beijo do amor verdadeiro e, finalmente, no bordão: "...e eles viveram felizes para sempre".

Amar, para quê? A resistência da mulher Emocionalmente Desprendida

PAUL
(sincero)
Holly, eu sou apaixonado por você.

HOLLY
(sem encará-lo, friamente)
E daí?

PAUL
E daí?! Isso é o bastante! Eu te amo, você me pertence.

HOLLY
(seca)
Não. As pessoas não pertencem umas às outras!

PAUL
Claro que pertencem.

HOLLY
Ninguém vai me colocar numa gaiola!

PAUL
Não quero colocar você numa gaiola, eu quero amar você!

HOLLY
É a mesma coisa (BONEQUINHA DE LUXO, 1961, 01:44:34 - 01:44:48, tradução nossa).

Holly Golightly não queria saber de amar. Apesar do “bom coração”, era maliciosa e interesseira. Ela não esperava que um príncipe a resgatasse, ou que o amor fosse a grande razão de sua vida. Queria casar-se, sim, mas apenas para desfrutar da fortuna de um homem rico. Como Vivian Ward, Holly é uma garota de programa – apesar de que isso pode passar totalmente despercebido para o espectador desavisado de Bonequinha de Luxo, adaptado do romance de Truman Capote –, mas de um tipo bem diferente. Enquanto Vivian esperava que alguém a salvasse de sua própria situação, Holly é motivada simplesmente pela possibilidade de levar uma vida fácil, sozinha e sem compromissos com ninguém. Ela pode depender financeiramente de alguém, mas nunca emocionalmente, pois isso, para ela, significaria ser presa numa gaiola.

Essa é uma segunda personagem modelo encontrada no que diz respeito à categorização feminina nas comédias românticas. Enquanto sua motivação é completamente oposta à do primeiro tipo, ambos são conduzidos pela trama ao

mesmo fim – o triunfo do amor como a instância capaz de resolver qualquer problema e de proporcionar a felicidade verdadeira. São resgatadas pelos homens, também, mas não anseiam por isso, não são, enfim, sonhadoras românticas.

Se à bonequinha de luxo o mais importante é casar com alguém para conseguir dinheiro e uma vida confortável, às suas sucessoras o mais importante será principalmente a construção de uma carreira profissional bem sucedida – o que lhes proporciona dinheiro e uma vida confortável. O trabalho é o grande foco da vida dessas personagens e mesmo que elas tenham um companheiro romântico, não são emocionalmente entregues a eles – eles são apenas componentes de uma vida com aparência impecável, onde, à primeira vista, não falta nada.

O que a trama vai se esforçar para provar, salvo exceções, é que nem o dinheiro, nem o trabalho são capazes de verdadeiramente realizar uma mulher – algo que as Princesas Urbanas já sabiam. O trabalho endurece, embrutece e tira o foco das coisas realmente importantes da vida, na ótica e na ética da comédia romântica – o amor e a família. O dinheiro da alta sociedade é signo de frieza e futilidade. A trama se movimenta para garantir o retorno do interesse da mulher aos espaços familiares, provando que a mulher que não dá valor ao amor só o faz porque nunca amou verdadeiramente, nunca encontrou seu príncipe. Se as princesas vistas no tópico anterior fazem os homens recuperarem a fé no amor, é o contrário que irá acontecer com as mulheres desta categoria.

A mulher Emocionalmente Desprendida é muitas vezes mostrada como uma mulher Megera, embora não necessariamente – a bonequinha de luxo, por exemplo, nada tinha de Megera. Fria, intransigente, endurecida, grosseira, perfeccionista e extremamente rigorosa. Esse estereótipo cabe especialmente para representar as mulheres excessivamente ricas ou aquelas que ocupam posições de destaque no ambiente profissional. A intenção da trama, entretanto, é que elas sofram uma transformação de personalidade, para reposicionarem seus interesses no lar e na família.

A protagonista de *Um salto para a felicidade* (1987), Joanna, é um exemplo ideal do estereótipo da Megera como mulher Emocionalmente Desprendida. Ela é uma herdeira mimada, da alta sociedade, casada com um homem que representa, para ela, simplesmente status e uma vida fácil, mas por quem não sente amor. É constantemente servida, mesmo para as tarefas mais

simples do dia a dia. Trata mal seus empregados, faz exigências impossíveis de serem cumpridas por aqueles que a cercam, não admite ter seus planos frustrados e nem seu marido a suporta.



FIGURA 11: Joanna olha para as unhas, recém-pintadas por um de seus empregados, com uma expressão de reprovação. Seu modo de se vestir é extravagante, mesmo se tratando de um traje de banho e sua expressão é constantemente ranzinza e antipática (UM SALTO PARA A FELICIDADE, 1987).

No início do filme, ela está entediada com seu marido no iate deles e decide contratar Dean, um carpinteiro pobre, ignorante e simples, para reformar o seu armário. Ela implica imediatamente com os modos do carpinteiro. Por uma technicalidade, ela não fica satisfeita com o trabalho e decide não pagar pelo serviço, o que provoca uma briga entre os dois:

DEAN

(revoltado)

Eu tenho boas novas pra você, senhora! Nenhum trabalho vai te satisfazer! [...] Sabe qual o seu problema? Sabe? Você está entediada e precisa ficar inventando coisas para infernizar. Você não faz nada nesse mundo, a não ser o seu cabelo. O armário estava bom, mas você precisava de algo pra preencher esses seus dias ensolarados inúteis, vazios, de esmalte, unhas e coisinhas de piranha rica! (UM SALTO PARA A FELICIDADE, 1987, 00:10:39 - 00:11:11, tradução nossa)

Joanna sofre um acidente e cai no mar, perdendo completamente a memória após o trauma. O marido decide não levá-la de volta para casa e Dean tem a ideia de se aproveitar da situação. Viúvo e pai de quatro garotos

indisciplinados e desordeiros, ele resgata Joanna e a convence de que ela é sua esposa e mãe daquelas crianças. A transformação na personalidade da protagonista, a partir daí, é drástica. Ao ser forçada àquele tipo de convívio familiar, Joanna se reconecta com seu lado maternal, além de aprender a realizar tarefas domésticas. Ela passa a ser generosa, cuidadosa, preocupada com o bem estar dos outros – especialmente das crianças, que ela acredita que são realmente seus filhos. Além disso, ela dá à família um senso de equilíbrio que estava faltando – as crianças careciam de uma figura materna, de uma presença constante dentro de casa, já que Dean trabalha em diversos horários do dia para poder sustentá-los. As crianças passam a preferir a nova mãe ao pai, se tornando mais organizadas, responsáveis e interessadas nos estudos. No meio desse caminho, ela descobre a ‘verdadeira felicidade’ e o casal se apaixona verdadeiramente. Mesmo após recuperar a memória, ela prefere ficar com Dean a voltar para o marido e para seu antigo estilo de vida de garota mimada. A comédia romântica, enfim, dá preferência a um comportamento específico e o estereótipo da Megera é dissolvido em nome do amor e da família. A mulher Emocionalmente Desprendida desaparece.

A partir dos anos 90 e especialmente nos anos 2000, a figura da Megera se torna cada vez mais relacionada à mulher que é viciada em trabalho e que ocupa posições de destaque no mercado de trabalho, à mulher financeiramente independente. Normalmente, ela é julgada pelo tom da trama e pelos personagens como uma pessoa de má índole.

O caso de Jenna Rink, de *De Repente 30* (2004), é um excelente exemplo dessa regularidade, além de representar perfeitamente uma outra recorrência presente nas comédias românticas *hollywoodianas*, da qual já falamos um pouco: o favorecimento da mulher com características infantis. Jenna é uma garota de 13 anos, que vive na década de 80 e que só tem um amigo, o gorducho Matty, secretamente apaixonado por ela. Os dois são pouco populares na escola, mas apenas ela intenciona reverter essa situação.

É importante notar que a noção de popularidade, de fama e de riqueza é aqui novamente criticada, associada a uma ideia de garotas superficiais, interesseiras, fúteis, que se importam apenas com roupas, estética física, paqueras e fofocas – ou seja, o *status* que corrompeu a personalidade de Joanna em *Um Salto para a Felicidade*, por exemplo, está relacionado a uma conduta

menos 'humana', desde a infância. Jenna faz de tudo para se entrosar no grupo das seis meninas mais populares da sua escola, até rejeitar seu melhor amigo.

MATT
Não acredito que convidou aquelas chatas.

JENNA
São minhas amigas.

MATT
As seis não são suas amigas.

JENNA
Falta pouco. E um dia eu vou ser uma delas.

MATT
[...] você é muito melhor do que elas. Elas não são nada originais.

JENNA
00:04:06,611
Não quero ser original, Matty, quero ser popular (DE REPENTE 30, 2004, 00:03:43 – 00:04:06, tradução nossa).

A trama do filme começa se desenrolar na ocasião do aniversário de 13 anos de Jenna, quando ela lê na Poise¹³, sua revista feminina preferida, uma matéria de capa que fala sobre a 'melhor idade' para uma mulher: os 30 anos. Assim, ela deseja ter 30 anos, namorar e ser bem sucedida – "*thirty, flirty and thriving*" – como os dizeres da capa.



FIGURA 12: Jenna se arruma para sua festa de aniversário. Ao redor de seu

¹³ O conceito de Poise, do inglês, está relacionado com autoconfiança, equilíbrio, preparação, liberdade e frieza.

espelho, vários recortes de matérias extraídas da revista de moda Poise. No porta-retrato, uma foto de Madonna, celebridade de especial importância, símbolo da mulher confiante, sexualmente empoderada (DE REPENTE 30, 2004).

BEV RINK

Você não é como as garotas da Poise, mas é linda do seu próprio jeito.

JENNA

(olhando para as fotos da revista)

Não quero ser linda do meu próprio jeito. Quero ser como essas pessoas.

BEV RINK

Elas não são gente, querida. São modelos.

JENNA

(lendo a revista em voz alta)

"30, namorando e bem-sucedida. Por que é bom ter 30 anos". Eu quero ter 30 anos (DE REPENTE 30, 2004, 00:05:27 - 00:05:45, tradução nossa).

Mais tarde, por mágica, seu desejo é realizado. Ela acorda 17 anos mais tarde, no seu corpo adulto, mas com a mente ainda de criança, para conhecer sua vida futura – uma reviravolta nem um pouco original, aliás, no contexto de Hollywood.

Ela descobre que se tornou uma das editoras da revista Poise e que sua melhor amiga e colega de trabalho é justamente uma das seis mais populares de seu antigo colégio. Além disso, ela namora um homem bonito, atlético, famoso e rico. Ou seja: exatamente o que ela queria para sua vida quando fez seu desejo. Entretanto, ela também descobre que se tornou falsa, avarenta, exigente, egoísta, interesseira, que não ama seu namorado e que não é fiel a ele. Seus funcionários respondem a ela com medo de serem mal tratados, as pessoas em geral a odeiam, ela é antiética, competitiva e inescrupulosa.

O que acontece, a partir daí, é que as pessoas ao redor da personagem parecem apreciar muito mais a Jenna com a mente de criança do que a Jenna adulta:



FIGURA 13: Jenna dança a coreografia de *Thriller*, sucesso do cantor Michael Jackson dos anos 80, na tentativa de tentar animar a pista de dança de uma festa da Poise (DE REPENTE 30, 2004).



FIGURA 14: Depois de algum tempo dançando sozinha e sendo alvo de riso, Jenna é seguida na coreografia por muitas pessoas. Todos se divertem e ela salva a festa, o que agrada seu chefe (DE REPENTE 30, 2004).

O Matt adulto se apaixona novamente por ela quando a vê se comportando de maneira pueril, ingênua, mas ele está de casamento marcado com outra mulher. Além disso, a própria garota no corpo da mulher percebe que ela desejou as coisas erradas, que ela quer se tornar alguém sensível, emocional, altruísta e, especialmente, humilde, que dá valor ao amor e às coisas simples.

Seu jeito divertido, engraçado, de não se levar a sério – ou seja, com características infantilizadas – conquista um sucesso mais ‘verdadeiro’ e parece resgatar em todos ao seu redor uma necessária criança interior.

JENNA

(instrospectiva e triste)

Sabe o tipo de pessoa que me tornei? Você sabe quem eu sou? Eu não tenho nenhum amigo verdadeiro... Fiz uma coisa muito ruim com um homem casado. Não falo com meu pai, nem com minha mãe. Não sou uma pessoa legal. E acontece que... Eu não tenho mais 13 anos. (DE REPENTE 30, 2004, 00:55:52 – 00:56:14, tradução nossa)

Após aprender sua lição sobre que tipo de mulher deve se tornar, Jenna consegue voltar aos seus 13 anos para ‘consertar’ sua vida e direcioná-la para outro caminho: o caminho do amor, da família e dos sentimentos moralmente tidos como bons. Chega aos 30, casada com Matt, ainda preservando um espírito infantil, leve e divertido. Dessa maneira, além de trazer a mulher infantilizada como merecedora da felicidade, De Repente 30 considera o desejo pelo status e por dinheiro como grandes causas para o desinteresse da mulher no amor, estratégia comum especialmente após os anos 2000.

É importante notar que Jenna adulta tinha um namorado, mas ele era mero ‘acessório’ em sua busca pelo *status*, ela não o amava. Essa recorrência é visível em outros filmes após do ano 2000, como *Uma vida em sete dias* (2002), que nos apresenta a uma repórter de jornal televisivo, Lanie Kerrigan. Ao contrário de Jenna, Lanie tem boa índole e respeita a moral. Entretanto, assim como Jenna, ela é extremamente exigente consigo mesma e com todos ao seu redor, num exemplo de mulher rígida, que se esforça para ser perfeita e não se permite cometer nenhum erro, além de levar uma vida superficial e materialista.

PETE

Você planeja minuciosamente cada momento da sua vida, para saber como passar a imagem correta (UMA VIDA EM SETE DIAS, 2002, 00:07:35 – 00:07:39).

A grande prioridade de Lanie é crescer na sua carreira de televisão, se tornar famosa e ganhar mais dinheiro. Além disso, ela não mantém um contato muito próximo de sua família. Exercita-se obsessivamente, cuida da própria saúde, não fuma, não come nada muito açucarado para não engordar – na infância, seus colegas implicavam com ela por estar acima do peso desejável,

considerando o padrão da beleza magra. Namora um jogador de beisebol famoso, bonito e rico, de maneira que eles são um casal perfeito, no que diz respeito às aparências. Entretanto, eles não são apaixonados um pelo outro, seu namoro é mera conveniência.

Quando um vidente sem-teto, Jack, prevê que Lanie só teria mais uma semana de vida, ela resolve reavaliar seu comportamento e se aproximar de um lado que ela havia ignorado por muito tempo, desde que perdeu a mãe. Ela se reconecta com a família, se aproxima de um homem simples, que dá mais valor aos laços afetivos e ao bem estar emocional do que ao trabalho – eles se apaixonam no decorrer da derradeira semana. Ao final, Lanie sobrevive e muda radicalmente seu comportamento:

LANIE

(em *off*)

Alguém me disse uma vez: "Viva cada dia como se fosse o último... Porque um destes dias será mesmo". Jack tinha razão. Uma parte de mim morreu mesmo naquele dia. A parte de mim que não sabia desfrutar da vida (UMA VIDA Em Sete Dias, 2002, 01:33:53 - 01:34:09).

A mulher que vive para o trabalho é, portanto, mostrada como uma mulher perfeccionista, exigente, que busca o sucesso financeiro e continua sendo representada muitas vezes pelo estereótipo da Megera, que é levada pela trama a rever suas atitudes. Outro exemplo recente é o de *A Proposta* (2009), que apresenta Margaret Tate, uma bem sucedida e extremamente exigente editora de livros, temida por todos os seus colegas de trabalho e odiada por seu assistente, Andrew.



FIGURA 15: Margaret, viciada em trabalho, se exercita ao mesmo tempo em que lê um manuscrito, logo após acordar (A PROPOSTA, 2009).

Quando a imigração informa que Margaret deverá ser deportada para o Canadá, sua terra natal, ela entra num acordo profissional com Andrew e o convence a casar-se com ela para que ela possa continuar nos Estados Unidos. Eles precisam passar um fim de semana com a família de Andrew, numa cidade do interior, para convencer a imigração de que o casamento é legítimo. Ao passar tempo com Andrew e sua família, extremamente calorosa e receptiva, Margaret se reencontra com seu lado afetivo. Ela revela para Andrew que sua frieza tem uma justificativa – ela perdeu os pais cedo, aos 16 anos, e passou a priorizar a carreira profissional.

MARGARET

(histérica)

Eu esqueci, está bem?! [...] Esqueci como é ter uma família! Estou sozinha desde os 16 anos e me esqueci de como é ter gente que te ama e te faz o café da manhã e diz: "Ei, adorariamos ir pra sua casa nas festas" e você responde: "Por que não vamos pra sua casa ao invés disso"? E te dão colares e você tem tudo isso aqui (A PROPOSTA, 2009, 01:18:47 – 01:19:08).

Novamente, a personagem passa por drásticas transformações de personalidade – durante apenas um fim de semana – e se percebe apaixonada por Andrew. O estereótipo da Megera surge para ser aniquilado, para dar lugar a uma nova mulher, adequada às leis do discurso da comédia romântica.

Como já foi dito, nem sempre as personagens desse grande grupo são mostradas como Megeras, em termos de comportamento. Em alguns casos, como o da já mencionada Bonequinha de Luxo, elas são garotas encantadoras, simpáticas, mas que não dão valor ao amor porque simplesmente nunca se apaixonaram realmente, devido ao medo de se entregarem emocionalmente a alguém, adotando uma postura mais racional diante da vida. Mulheres covardes, que disfarçam seu medo e assumem um comportamento de pouco envolvimento com as coisas, sem grandes riscos que possam levá-las ao sofrimento. Flutuam pela vida sem estabelecerem laços ou apegos emocionais. Levam a vida pelo que é mais conveniente e pelo que lhes proporciona maior conforto. São materialistas, mas, ao contrário das Megeras, não deixam seu interesse pelo dinheiro ou pela carreira corromperem sua finesse social. Têm amigos, são honestas e bem quistas pelas pessoas que as cercam, mas evitam o romance porque sabem que ele pode lhes proporcionar a dor. Como vivem em função do

prazer, mas não ultrapassam o prazer do outro, pois tem escrúpulos, podemos chamá-la de *Bonne Vivantes*.

É que ocorre com Andie Anderson, jornalista de uma revista de moda que gostaria de escrever sobre coisas menos superficiais – ela é muito interessada em política, economia etc – e decide escrever a matéria que dá nome ao filme, *Como perder um homem em 10 dias* (2003), para convencer sua chefe de que tem o potencial para ser uma grande escritora.

Ela começa a sair com Benjamin Barry e a cometer propositadamente atitudes que ela julga como os erros que as mulheres, de maneira geral, fazem quando estão num relacionamento: telefonar demais, invadir o espaço do homem, ser ciumenta, carente, sensível, interferir na relação dele com seus amigos, falar com voz afetada etc.

JENNIFER

Não vai pôr fogo no apartamento dele, vai?

ANDIE

Não! Vou me limitar ao que fazemos de errado quando saímos com alguém. Ao que os caras detestam. Vou ser pegajosa, carente...

JENNIFER

Sensível... Ah! Acorde-o para contar o que comeu durante o dia!

MICHELLE

(confusa)

O que isso tem de errado? [Breve silêncio. Andie e Jennifer olham com expressão de estranhamento e reprovação para Michelle] Brincadeira. (COMO PERDER UM HOMEM EM 10 Dias, 2003, 00:12:49 - 00:13:10, tradução nossa).

O passado de Andie não é levantado, mas parece claro pelo seu discurso no filme que ela própria nunca havia cometido aquele tipo de 'erro' – mas, também, nunca havia tido nenhum relacionamento sério. Ao final, Ben acaba sendo o único homem em sua vida por quem ela realmente se apaixonou e ela passa a olhar para aquelas atitudes típicas da mulher apaixonada, que ela antes considerava como ridículas e infantis, com olhos mais crédulos e compreensivos. Na verdade, Andie convivia com o medo de se tornar mais uma daquelas mulheres e ter seu coração partido, por isso nunca se envolvia realmente. Quando descobre que ama Ben, ela resolve se mudar para outra cidade, para um novo emprego onde poderá escrever sobre política e outros temas que considera

como importantes. Ben a persegue a caminho do aeroporto – um clássico clichê de comédias românticas – e a confronta.

BEN

Para onde está indo?

ANDIE

Tenho uma entrevista.

BEN

Em Washington, eu sei. [Breve pausa] Para onde está indo?

ANDIE

(emocionada, com os olhos marejados)

Ben, é o único lugar onde posso escrever o que eu quero!

BEN

Você não me engana. Pode escrever onde quiser. Acho que está fugindo (COMO PERDER UM HOMEM EM 10 DIAS, 2003, 01:44:44,439 - 01:45:10, tradução nossa).

Esse tipo de confronto não é incomum e também se configura como uma referência. Muitas vezes, é o próprio homem que força a mulher, através de um pomposo discurso, a perceber que ela esteve trilhando sua vida pelo caminho 'errado', que valeria a pena se envolver e finalmente se arriscar num relacionamento amoroso. Foi essa a solução, também, para a Bonequinha de Luxo:

PAUL

Sabe qual é o seu problema, Srta. Quem-quer-que-seja? Você é uma covarde. Não tem coragem. Você tem medo de dizer "OK, a vida é isso". As pessoas se apaixonam, sim. As pessoas pertencem, sim, umas às outras. Porque essa é a única chance que alguém tem de ser realmente feliz. Você se considera um espírito livre, um ser selvagem. Você tem medo de que alguém coloque você numa gaiola. Bem, querida, você já está nessa gaiola. Você mesma a construiu. E ela não faz fronteira com Tulip, Texas ou com a Somália. Ela está onde quer que você vá. Porque não importa pra onde você fuja, você sempre vai trombar consigo mesma (BONEQUINHA DE LUXO, 1961, 01:45:43 – 01:46:18).

O discurso masculino impõe sobre a *Bonne Vivante* uma mudança de atitude imediata, revelando a elas seus medos, enquanto as Megeras normalmente se apercebem de seus 'erros' por conta própria. De uma maneira ou de outra, o comportamento dessa grande categoria de mulher precisa mudar minimamente, pois a comédia romântica não permite que ela continue sendo Emocionalmente Desprendida. A maior mudança nessa categoria ao longo das

décadas é justamente a entrada do mercado de trabalho como um dos grandes responsáveis por esse tipo de conduta feminina, o ‘vilão’ que separa a mulher dos seus espaços verdadeiros. Cada vez mais, entretanto, a mulher Emocionalmente Desprendida ganha o direito de preservar alguns de seus defeitos inalterados, como o perfeccionismo ou o autoritarismo. A partir dos anos 2000, essa categoria ganha maior destaque em relação às Princesas Urbanas, apesar de estas ainda terem seu lugar reservado. Assim como acontece com as Pincesas e seus homens cínicos, essa categoria também explora frequentemente a batalha entre os sexos, apresentando casais que disputam e brigam, pois não se suportam – mas que, ao final, se amam.

O quadro 4 resume as características da mulher emocionalmente desprendida tal como foram observadas no *corpus*, considerando suas transformações ao longo do tempo.

	Estereótipos no <i>corpus</i>	Aparência	Exercício da sexualidade	Características
1960	<i>Bonne Vivante</i>	Beleza magra, sensual.	Moderado (Insinuado, mas não exibido)	Gentil, materialista, secretamente amedrontada.
1980	Megera	Beleza magra e corpulenta, sensual.	Pouco (apesar das roupas reveladoras)	Antipática, egocêntrica, materialista, autoritária.
1990	Megera / <i>Bonne Vivante</i>	Megera: Beleza magra, recatada. <i>Bonne Vivante</i> : Beleza magra, relaxada, sensual.	Megera: Pouco <i>Bonne Vivante</i> : Moderado	Megera: viciada em trabalho, autoritária, perfeccionista. <i>Bonne Vivante</i> : Gentil, materialista, secretamente amedrontada.
2000	Megera / <i>Bonne Vivante</i>	Megera: Beleza magra, recatada. <i>Bonne Vivante</i> : Beleza magra, relaxada, sensual.	Megera: Pouco <i>Bonne Vivante</i> : Moderado / Forte	Megera: viciada em trabalho, autoritária, perfeccionista. <i>Bonne Vivante</i> : Gentil, racional, secretamente amedrontada.

Quadro 4 – Emocionalmente Desprendida ao longo das décadas

Dois meios para justificar o mesmo fim, promovendo características similares – em detrimento de outras – como dignas do *happy ending*. As mulheres fúteis, superficiais e materialistas são julgadas negativamente – ao mesmo tempo em que descobrem seus profundos ‘amores verdadeiros’ em espaços de tempo muito curtos: um fim de semana, uma semana, 10 dias etc. Nesta contradição, a comédia romântica modifica e redireciona os valores da mulher Emocionalmente Desprendida, que precisa se aproximar mais da Princesa Urbana para ser merecedora de uma felicidade mais engrandecedora.

Algumas raras mulheres Emocionalmente Desprendidas, entretanto, não alcançam o final feliz pleno do triunfo amoroso, mas podem se conformar com outros valores que a façam suportar a espera por ele. Em *O Casamento do meu Melhor Amigo* (1997), Julianne Porter é uma mulher fria, autoritária e pouco romântica, até que descobre que seu melhor amigo, Michael, vai se casar em breve. Ao saber disso, Julianne percebe que o ama – o que também poderia ser interpretado como uma crise de inveja, por ainda estar solteira – e decide sabotar o casamento do amigo, na tentativa de ficar com ele. Ao final, Julianne tem que aprender que se ‘reformou’ pelos motivos errados, se tornou uma pessoa mesquinha, vingativa. Ela também descobre que já era tarde demais: Michael havia realmente encontrado o amor verdadeiro e cabia a ela ser altruísta e respeitar a situação.

JULIANNE

[dirigindo e falando ao telefone com um amigo]

Estou atrás do Michael na Av. Michigan! A culpa é sua! Disse a verdade. Disse que o amava e o beijei e deu nisso!

GEORGE

Jules, uma pergunta. Quando você o beijou, ele retribuiu?

JULIANNE

Como assim? Nossos lábios se tocaram!

GEORGE

Algo no beijo a fez acreditar que essa perseguição acabaria bem?

JULIANNE

É irrelevante! Fomos interrompidos.

GEORGE

Quem interrompeu?

JULIANNE

Kimmy! Estragou tudo! E Michael saiu atrás dela antes de me responder.

GEORGE

Ele está atrás dela? Você está atrás dele? Quem está atrás de você? Ninguém, entendeu? (O CASAMENTO DO MEU MELHOR AMIGO, 1997, 01:21:21 - 01:21:57)

A última cena de Julianne não a mostra num momento de sofrimento, mas de alegria e de esperança, com a certeza de que sua verdadeira alma gêmea, seu grande amor, iria aparecer. Sim, porque, para a comédia romântica, especialmente depois dos anos 80, o amor verdadeiro é também aquele que é recíproco. Se uma das partes não retribui o amor igual e completamente, a mulher deve procurar sua felicidade em outro lugar. Novamente, é importante deixar claro que esse tipo de final é uma minoria e que normalmente a mulher encontra seu grande amor dentro da própria trama – mas a existência de uma regularidade permite que existam dispersões, exceções.

Os padrões de beleza das duas categorias são os mesmos: a beleza magra, normalmente loira. O interesse em alta costura, moda e em produtos de beleza, a trama não faz muita questão de eliminar. Assim, a mulher deve ser ótima consumidora, mas não pode deixar que o materialismo domine seus interesses – da mesma maneira que deve continuar trabalhando, mas sem grandes ambições financeiras, para não ter seus escrúpulos corrompidos. Deve ser, portanto, moderada, mediana e equilibrada. Fundamentalmente, deve trilhar em direção ao amor e à família, mas apenas se suas intenções e sentimentos forem puros. Ela deve saber reconhecer e promover o amor verdadeiro quando o encontra – e, nas raras ocasiões em que tiver se tornado obstáculo para ele, ela deve sair majestosamente de seu caminho, bem como Julianne Porter. Tudo isso, com o melhor corte de cabelo, é claro.

3.3.2. As circunstâncias clichês

O discurso da comédia romântica envolve as categorias de mulher numa série de cenários padronizados, que constituem o universo feminino representado. Alguns deles, como o ambiente profissional, já foram mencionados, mas merecem ser pontuados e explorados.

O ambiente de trabalho

As protagonistas das comédias românticas se transformaram de maneira hegemônica, após a década de 80, em mulheres que trabalham. Apesar do ambiente profissional já ser parte da vida da mulher, pode-se considerar que a comédia romântica de sucesso *Uma secretária de futuro* (1988) faz da recorrência uma regra, ao trazer o cenário profissional como tema central de sua trama.

Uma secretária de futuro conta a história de Tess McGill, uma inteligente secretária que nunca tem suas opiniões e palpites ouvidos pelos seus superiores, homens. Ela acredita que isso vai mudar quando vai trabalhar para Katharine Parker, uma executiva que encoraja Tess a contá-la suas ideias para bons investimentos, sendo afável, amiga. Quando Katharine sofre um acidente e é obrigada a ficar algumas semanas afastada do trabalho, Tess descobre que ela roubou uma de suas ideias e encontra a oportunidade de se vingar, se passando pela chefe.

Ao fazer isso, o filme pede a Tess que ela se transforme – ela corta o cabelo e passa a usar terninhos, adotando um visual mais masculino. Ela se apaixona por Jack, que se torna, além de seu amante, um parceiro de trabalho. Quando a mentira é revelada, Tess é perdoada e tudo é resolvido em seu favor: ela ganha uma nova oportunidade de emprego, num cargo mais alto. Ao final, o filme mostra uma cena em que Tess e Jack convivem na rotina doméstica de maneira igualitária, se ajudando mutuamente a fazer o café da manhã, antes de saírem para o trabalho.

Na década de 60, a mulher não costumava assumir lugares privilegiados na carreira. De maneira geral, ela era secretária, datilógrafa, assumia cargos subordinados, ou, simplesmente, não trabalhava. *Uma secretária de futuro* representa um momento em que a ascendência social das mulheres já não poderia ser refutada pelas telas e já se tornava parte do imaginário social de sua plateia. A partir de então, o trabalho passa a estar cada vez mais presente na vida das protagonistas, gerando uma nova justificativa para o desprendimento emocional da nossa segunda categoria de análise.

As profissões preferidas da comédia romântica costumam girar em torno dos ramos da comunicação e do entretenimento: jornalistas, editoras de revistas e de livros, fotógrafas, produtoras de televisão ou de cinema, apresentadoras de

televisão, atrizes. As advogadas também aparecem com frequência, normalmente para mostrar romances vividos durante julgamentos e processos, nos tribunais. Assim, a mulher é normalmente situada no campo das ciências humanas e da arte, distante dos números e da saúde. Vale ressaltar que essa tendência não se resume às mulheres: os homens da comédia romântica também circulam principalmente em torno dessas profissões.

O trabalho também é um recurso utilizado para testar a confiança e ética do casal. Como já observado, a mentira é frequentemente explorada nas comédias românticas, para ser destruída pela verdade purificadora e redentora. É muito comum que as paixões aconteçam enquanto um dos dois finge ser algo que não é – *Nunca fui beijada*, *Alguém como você*, *Como perder um homem em 10 dias*, *Vestida para casar* e a própria *Secretária de futuro* são exemplos. Normalmente, essas mentiras são provocadas por obrigações profissionais. Uma profissão que tem um alto índice de mentiras é justamente a do jornalismo: mulheres ou homens que se disfarçam para conseguir escrever uma grande matéria ou para atingir algum objetivo pessoal. Mas a ética sempre deve prevalecer, sendo mais importante do que uma carreira bem sucedida – as máscaras sempre caem no final, para que o amor triunfe.

O trabalho é, enfim, uma ameaça, um passível vilão. Ele é capaz de separar a mulher do lar – e também pode fazer dela uma mentirosa, uma farsante. Entretanto, ele é autorizado, dentro de certos limites: a mulher não pode ser muito ambiciosa, ou poderá ser corrompida. No trabalho, a personagem deve se satisfazer com menos, enquanto no amor ela pode exigir mais. Muitas mulheres Emocionalmente Desprendidas, por exemplo, ao final de suas histórias, trocam a possibilidade de uma grande promoção profissional para viver seu grande amor. O desejo pelo reconhecimento profissional e fama excessivos é julgado como algo negativo.

LANIE

Eu também afastei alguém da minha vida para estar aqui, Num canal nacional de TV... e para que as pessoas acreditassem que sou alguém especial.

DEBORAH

Querida. A única pessoa que deve pensar que é especial é você própria (UMA VIDA EM SETE DIAS, 2002, 01:25:49 – 01:26:05).

A protagonista-espectadora

A análise permitiu perceber que a comédia romântica *hollywoodiana* é provavelmente o gênero que mais faz elogios à própria indústria. O universo do cinema é presente e constitutivo do imaginário das próprias protagonistas, de maneira que elas representam a própria espectadora sentada na plateia. A personagem Annie Reed, de *Sintonia de Amor*, deixa isso bastante claro num diálogo específico:

ANNIE

(Assistindo a um famoso filme de amor *hollywoodiano* no vídeo cassete e suspirando enquanto fala)

Bons tempos aqueles, em que as pessoas sabiam o que era amar...

BECKY

Você é um caso perdido.

ANNIE

Eles sabiam. Nem o tempo nem a distância podiam separá-los! Era pra valer, era real, era...

BECKY

Um filme. Esse é o seu problema. Você não quer se apaixonar, você quer se apaixonar num filme (SINTONIA DE AMOR, 1993, 00:45:00 - 00:45:19, tradução nossa).

Essa função metalinguística é capaz de gerar um efeito de sentido que confere maior realidade à trama que está sendo narrada, reforçando os mecanismos de identificação e projeção da espectadora na cadeira do cinema. Ao se mostrar como uma consumidora de filmes, muitas vezes de comédia romântica, a heroína nas telas se aproxima ainda mais do universo da mulher na plateia.

Desde cedo o cinema soube criar uma situação de projeção/identificação para com o espectador desencadeada pela própria linguagem e evidenciada pelo próprio ritual cinematográfico. O ato de ir ao cinema, sentar numa sala escura, ser cercado de silêncios interrompidos por sussurros, a luz que vem do alto e de trás projetando-se na imensa tela à frente e que inunda seus espectadores com suas imagens e as próprias estratégias narrativas propiciam um mergulho do espectador. A metalinguagem se insere neste contexto criando um elo de identificação com o espectador. Operando o reconhecimento de recursos da linguagem, o espectador se coloca de forma privilegiada como compartilhando uma espécie de segredo (BARBOSA, 2000).

As referências ao próprio cinema na comédia romântica são diversas, podendo ser observadas em todas as épocas determinadas pelo recorte: *Quando Paris Alucina* mostra o próprio processo do fazer fílmico, apresentando um filme dentro do filme, enquanto o roteirista e sua datilógrafa o constroem conjuntamente; *Uma Linda Mulher* se passa em Hollywood e uma das cenas mostra Vivian Wood assistindo a um filme de romance estrelado por Audrey Hepburn; a protagonista de *Uma Vida em Sete Dias* usa seu cabelo como uma homenagem a Marilyn Monroe, sua atriz preferida; uma das protagonistas de *O Amor não Tira Férias* é editora de trailers de cinema e seus pensamentos são apresentados na forma de trailers, narrados por uma voz característica ao gênero.

O cinema se apresenta, assim, como o lugar da irrealidade e do sonho, ao passo que a narrativa se converte num espaço correspondente ao mundo real, descolado da ficção. Os filmes de Hollywood são posicionados no universo dos mitos, enquanto a narrativa pertence à realidade. Essa estratégia, além de aproximar personagem de espectadora, confere maior credibilidade às histórias contadas, incrementando, para usar uma expressão de Christian Metz (1980), a impressão de realidade do filme.

GIGI
Ele está a fim de mim.

JANINE
Ótimo! Você sabia. Espera, quem?

GIGI
Alex. Está totalmente claro agora, ele é Watts.

JANINE
O quê?

GIGI
De Alguém muito especial! [...] Alex é Watts porque ela ajuda Eric Stoltz a namorar Amanda Jones, mas na verdade ela mesma está apaixonada por ele (ELE NÃO ESTÁ TÃO A FIM DE VOCÊ, 2008, 01:07:43 - 01:08:09).

A metalinguagem nesse caso esclarece tanto a intenção quanto a provável consequência do aparato cinematográfico: o cinema quer que seu espectador se identifique com o que está sendo exibido na tela e passa, a partir disso, a se configurar como o reproduzidor de novos mitos e de sonhos para a plateia,

estabelecendo expectativas e padrões. Quando Gigi pauta a sua vida a partir da narrativa de um filme, assim como Annie em *Sintonia do Amor*, ela está exprimindo o desejo de que sua vida possa ser diferente, especial, digna de uma narrativa cinematográfica. Ela enxerga o cinema como espelho. A comédia romântica se aproveita desse artifício para vender o discurso de que sim, a vida de uma espectadora comum pode ser diferente, de que o conto de fadas é possível, de que vale a pena esperar por ele.

No meio tempo, a comédia romântica também valida a crença de que ela é um tipo de filme voltado principalmente para mulheres. São as protagonistas femininas que apreciam esses filmes, enquanto os homens comumente os depreciam, como é apontado também em *Sintonia do Amor*, que consideram o mesmo *Tarde demais para esquecer* como um “filme de mulherzinha”, utilizando o termo já mencionado *chick flick*.



FIGURA 16: O cinema exibe uma Maratona de *Chick Flicks*, apresentando *Sintonia de Amor*, *Tomates Verdes Fritos*, *Três Mulheres e Três Amores* e *Harry e Sally – Feitos um para o outro*. (COMO perder um homem em 10 dias, 2003).

Em *Como perder um homem em 10 dias*, Andie propositalmente leva Ben a uma maratona de *chick flicks*, num cinema, na tentativa de irritá-lo. A maior parte de filmes exibidos são comédias românticas produzidas na década de 80 e de 90. O fato de que Ben demonstra gostar de *Sintonia de Amor* é encarado com

estranhamento pela personagem, como se fosse algo fora do comum, quase cômico.

Dessa maneira, Hollywood aponta para si mesma e elogia seus clássicos, ao mesmo tempo que faz piada com eles. Essa estratégia de linguagem reforça o valor dos filmes perante o imaginário da plateia, sem desmentir o fato de que as comédias românticas são realmente produzidas para o público feminino e consumidas por ele.

O milagre das *makeovers*

Uma música de fundo animada e com enorme potencial para grudar na cabeça dos espectadores, muitas opções de roupas femininas de grifes famosas e uma protagonista que, mesmo bonita, ainda precisa melhorar o visual. Quantos filmes já não utilizaram esse mesmo tipo de cena? A mulher prova os diversos vestidos, conjuntos femininos e sapatos à sua disposição, se olha no espelho em meio a sorrisos e cortes rápidos, exercitando seu prazer nas práticas de consumo.

Para ser julgada bonita, no discurso da comédia romântica, a mulher deve saber se vestir bem, dentro dos padrões de alta costura ditados pela moda da época. É somente quando ela coloca um exuberante vestido de noite que os homens a olham com uma adoração e surpresa especiais, é somente ali que ela será considerada verdadeiramente bela. Muitas vezes, é somente assim que ela será sequer notada pelo homem amado.

Grande parte das protagonistas já possui um vasto conhecimento estético, além de terem acesso financeiro a roupas caras e assinadas por grandes nomes da costura mundial. Outras, entretanto, precisam ser transformadas: é aí que entra a *makeover*, reformulação visual que dá valor ao exercício da vaidade feminina. Salões de beleza e lojas de roupa dão à heroína o glamour que faltava para ela alcançar seus objetivos. É aqui que a mulher é ensinada pela comédia romântica a se vestir, a tratar de seus cabelos e pele com esmero, pois, se no amor reside a verdadeira felicidade, nessas práticas de cuidado pessoal e de consumo residem a verdadeira beleza.

A famosa cena de *makeover* de *Uma Linda Mulher* deixa esta recorrência muito bem ilustrada. A jovem Vivian é uma prostituta pobre, que se veste com roupas vulgares e gastas, mas que precisa se misturar bem na elite. Por isso, ela

vai às compras com o dinheiro de Edward, para se tornar uma mulher apresentável diante da classe alta. É somente aí que a música tema do filme, *Pretty Woman*, começa a tocar, indicando que agora ela se tornou ‘uma linda mulher’, enquanto Vivian prova as diversas opções de roupa e caminha pelas calçadas de Beverly Hills, arrancando os olhares desejosos dos homens. O momento ápice da transformação se dá quando Vivian volta a uma das lojas em que havia ido, onde foi tratada com desprezo pelas vendedoras, para não ser reconhecida por estar usando suas novas roupas.



FIGURA 17: Vivian, da esquerda para a direita, antes e depois da sua reformulação visual (UMA LINDA MULHER, 1990).

Nas roupas, nos acessórios, nos cortes de cabelo, nos penteados e nos cosméticos, a mulher ganha um valor a mais perante as leis da comédia romântica. As transformações não são extremamente radicais: muitas vezes, o grande truque para deixar uma mulher notavelmente bonita é simplesmente tirar os seus óculos e soltar o seu cabelo, clichê tão repetido que chegou a ser referenciado de maneira irônica – mais uma vez, a metalinguagem – em *Carícias de Luxo* (1962), bem antes da Nova Hollywood:

ROGER

[A secretária, Srta. Jones, que usa óculos e os cabelos presos num coque, considerada como pouco atraente pelo personagem]

Srta. Jones, há anos tenho uma curiosidade. Poderia soltar o cabelo?

SRTA. JONES
O quê?

ROGER
Solte o cabelo [a secretária obedece]. Agora tire os óculos [a secretária obedece, mas isso não a deixa mais bonita]. Estranho... Isso sempre dá certo nos filmes (CARÍCIAS DE LUXO, 1962, 00:55:28 – 00:55:53).

A referência, brincadeira que pode ser considerada até como uma crítica, só se torna possível de ser acessada por se tratar de um clichê típico do gênero, já conhecido pela plateia em questão. Entretanto, vale ressaltar que, no caso de *Carícias de Luxo*, se fosse a personagem principal quem precisasse de uma *makeover*, ao invés de uma coadjuvante, certamente teria funcionado.

4.

a Bond Girl

Distante do universo onde o amor tudo salva, encontramos um mundo aparentemente bem diferente, onde a frieza e a virilidade são as únicas possibilidades de sobrevivência. Nele, um agente secreto inteligente, charmoso e brincalhão anda ao lado da lei – muitas vezes, subvertendo-a – para vencer as forças do mal. O britânico James Bond, o agente 007, é protagonista de uma famosa franquia de sucesso produzida no cinema pelos estúdios EON desde 1962. Enquanto as heroínas da comédia romântica servem de material de identificação para o inconsciente pressuposto de uma plateia feminina, Bond se configura como um reflexo de ideais masculinos: bonito, refinado, rico, inteligente, astuto, que nunca envelhece e que tem a liberdade para fazer o que quiser, inclusive matar, com a chancela da justiça.

Tão famosas quanto o próprio Bond são as suas fâlicas acompanhantes: as chamadas *Bond girls*. Como o próprio nome sugere, as belas e extremamente erotizadas *Bond girls* exercem na trama um papel de suporte, de coadjuvantes, dando aos olhos masculinos nas cadeiras do cinema a satisfação *voyeur* de que Laura Mulvey (2008) falava, a partir da identificação com o protagonista. Se as comédias românticas são as porta vozes dos relacionamentos longos e apaixonados, a franquia de 007 vai privilegiar os encontros casuais e meramente sexuais, sendo o amor um elemento que ameaça a vida do herói enquanto herói. Nas duas únicas vezes em que se apaixonou realmente, Bond decidiu largar o serviço secreto, para ser subsequentemente punido com a morte da mulher amada. Assim, o casamento e a instituição familiar não poderiam conviver com a vida perigosa do agente secreto: “O herói não pode crescer, portanto, ele não tem permissão para amar” (ALMEIDA, 2007, p. 46).

As mulheres ao redor dele dançam conforme essa música: com pouca roupa e medidas perfeitas para o padrão de suas respectivas épocas, são incluídas na trama especialmente para agradar os olhos e excitar os desejos masculinos, servindo como recompensa erótica para as vitórias de Bond em sua luta contra o mal. A mulher é percebida principalmente como objeto para satisfação sexual:

[...] embora o sexo nunca seja explícito, por conta das limitações ainda puritanas da cultura das massas, ele está insinuado em qualquer filme da franquia. As mulheres têm seu corpo explorado e exibido de maneira fetichista, alvo perfeito para os comentários e insinuações do agente secreto. Além de extremamente sexualizadas, as *bond girls* também têm uma tendência a se apaixonarem perdidamente - e à primeira vista - pelo herói, principalmente nos primeiros anos da série. O sentimento nunca é completamente recíproco, à exceção de dois filmes [...] (ALMEIDA, 2007, p. 18).



FIGURA 18: Quatro *Bond Girls* de épocas distintas ilustram o elemento erótico e fetichista da franquia: Honey Ryder, de *007 Contra o Satânico Dr. No* (1962), Fiona Volpe de *007 Contra a Chantagem Atômica* (1965), Christmas Jones, de *007 – O Mundo Não é o Bastante* (1999) e Camille, de *007 – Quantum of Solace* (2008).

O ensaio *A Construção Simbólica das Bond Girls em 007* (ALMEIDA, 2007) desvendou as repetições na representação da mulheres no universo de James Bond nos 21 filmes lançados até então, criando três categorias para elas: Donzelas em Perigo, *Femme Fatales* e heroínas. A descrição resumida de cada uma está sistematizada no esquema abaixo:

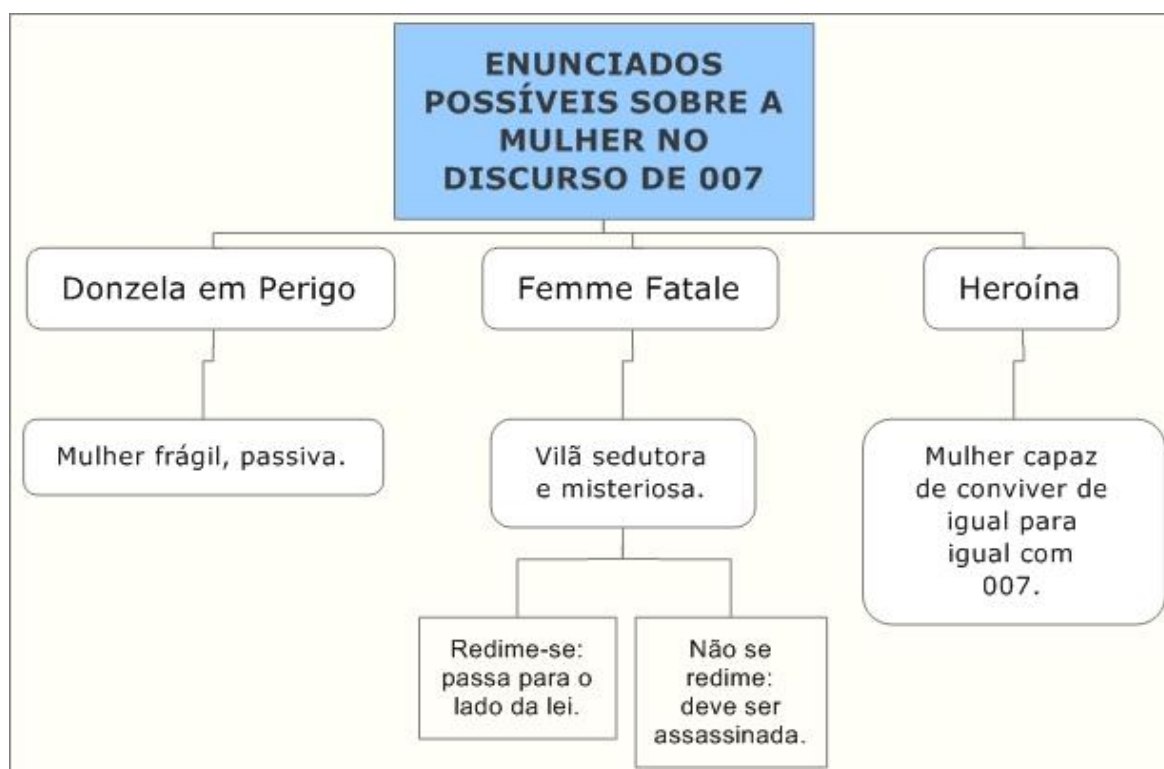


Figura 19 – Enunciados possíveis sobre a mulher no discurso de 007

As Donzelas em Perigo, como dito, são mulheres geralmente infantilizadas, imersas em situações de risco e de fragilidade, de onde não conseguem sair sozinhas – são vítimas das circunstâncias. Precisam, por conta disso, da constante proteção de James Bond. A princípio, no início da franquia, eram caricaturas da mulher pouco inteligente e frágil, afetada, delicada demais para o mundo violento de 007. No final da década de 70 e ao longo da de 80, as donzelas desaparecem do universo de James Bond, sendo substituídas pelas Heroínas. Entretanto, durante os anos 90, as Donzelas em Perigo voltam, reformuladas, com uma personalidade um pouco mais forte, se tornando capazes de exercer algum trabalho e de estabelecer certos tipos de confronto. Sua fragilidade passa a ser física, não intelectual.

As antagonistas de Bond, nomeadas de *Femme Fatales*, se configuram como o elemento de sexualidade perigosa e ameaçadora, que deve ser eliminado. Bond deve impor seu domínio sobre elas, seja utilizando o sexo – provocando a subsequente redenção da vilã – ou o revólver. Em outras palavras, a mulher que não se rende a Bond não pode sobreviver. Quando se redime, a *Femme Fatale* muitas vezes perde sua personalidade original, passando a se comportar mais como uma Donzela em Perigo. Essa categoria permanece sem

grande variações ao longo das décadas – elas só se tornariam cada vez mais cruéis e violentas.

Ao final da década de 70 e especialmente durante os anos 80, surge um terceiro tipo de *Bond girl*, normalmente encarnado em agente secretas de outras companhias, que trabalham junto a Bond. São preparadas para enfrentar os perigos da profissão, corajosas, inteligentes, tão heróicas quanto o próprio 007. Assim, elas podem caminhar junto a ele, sem exigir sua proteção contínua, como parceiros.

[...] a mulher independente, destemida, corajosa, com capacidades que vão para além do lar e da família. Uma mulher que seria capaz de combinar qualidades normalmente atribuídas para o gênero masculino, mas que, ainda assim, permanece uma mulher (ALMEIDA, 2007, p. 36).

As Heroínas costumam disputar um pouco com Bond – não da mesma maneira que as vilãs, pois seus objetivos são benevolentes, afinados com os de Bond – para mostrar que são capazes de tanto quanto ele. Especialmente nos anos 80, elas até costumavam se vestir de uma maneira diferente, mais masculinizada, escondendo seu corpo. Até as atrizes que interpretavam as *Bond girls* demonstravam alguma preocupação em relação a isso, como atesta Lois Chilles, que interpretou Holly Goodhead, Heroína de *007 Contra o Foguete da Morte*:

Eu era filha da minha geração, e estava preocupada. As mulheres estavam dizendo que não se devia ser sexy, que não era uma coisa boa, e em Bond era isso que se vendia. Quando li o roteiro e vi que essa personagem seria forte, que seria a primeira vez que uma mulher faria o que Bond fazia [...], pensei que seria divertido (Lois Chilles in *Bond Girls are Forever*).

Com o passar do tempo, as Heroínas começam a se sentir à vontade com a sua beleza e passam a utilizá-la em seu próprio favor – usando o sexo como arma, como as *Femme Fatales*, mas para motivos nobres, aprovados por Bond e pela trama de maneira geral. Apesar de muito mais capazes, desejantes e empoderadas do que as Donzelas em Perigo, neste momento as Heroínas se convertem igualmente na mulher que expõe seu corpo de maneira erotizada – tendência que atinge seu ápice em *007 – Um Novo Dia Para Morrer* (2002), com a personagem Jynx, que não vê problema nenhum em ser sexy ou em

demonstrar seu gosto por sexo de maneira explícita. Vale ressaltar que mesmo as Heroínas precisam ser resgatadas por Bond em pelo menos um momento, apesar de toda a sua capacidade.

Enquanto as protagonistas da comédia romântica se configuram como um espelho do que a indústria pressupõe como sendo os ideais femininos, a ser assimilado por uma plateia feminina, as *Bond girls* se apresentam como material constituinte dos desejos masculinos. Ao observar os dois suportes, as similaridades entre as duas construções começam a emergir – bem como as diferenças.

4.1. Princesas Urbanas e *Bond Girls*

A infantilidade e sensibilidade exageradas das Donzelas em Perigo das décadas de 60 e 70 em muito remetem ao comportamento das Princesas Urbanas. É igualmente similar a maneira com que ambas as categorias se posicionam em relação aos homens: a Donzela em Perigo precisa de James Bond para sobreviver, enquanto a Princesa Urbana precisa encontrar seu homem para ser verdadeiramente feliz.

A capacidade de desejar dessas personagens é um tanto limitada – as Donzelas em Perigo são mero objeto de desejo do homem e as Princesas Urbanas desejam descobrir como podem se tornar objeto do desejo do homem. Assim, a lógica das duas categorias parece ser movimentada por uma certa submissão da mulher em relação ao homem, no sentido de que ela precisa dele para obter validade, para sentir que tem importância. Ela não é nada se não for olhada por um homem, se não for resgatada. As frustradas solteironas da década de 2000, como Bridget Jones, são uma perfeita ilustração dessa proximidade entre os dois universos.

Mas é aí mesmo começam a surgir diferenças: a Donzela em Perigo é um objeto sexual descartável, enquanto a Princesa Urbana é um objeto de paixão duradoura e poderosa, capaz de transformar o homem. Como James Bond não pode se apaixonar realmente, seu interesse nas Donzelas em Perigo é superficial e carnal, visando unicamente o sexo, o que não pode acontecer nas comédias românticas.

Na comédia romântica, as várias manifestações sexuais – desde o beijo mais tímido até o sexo propriamente dito – são valorizadas não como possibilidades de obtenção de prazer, mas como instantes gloriosos em que o casal exercita sua intimidade e descobre o encanto de sua sintonia perfeita. O beijo e o sexo na comédia romântica são entendidos como verdadeiros milagres que só o amor possibilita, mas no mundo de James Bond eles não passam de uma diversão. Para os homens, a protagonista da comédia romântica deve ser vista como um compromisso para a vida toda, enquanto as mulheres de James Bond são casos de uma noite só.

Por conta disso, é permissível que as Donzelas em Perigo vistam pouca roupa e caiam facilmente na cama com o agente secreto. Como são normalmente infantilizadas, elas não parecem deter muito controle de sua sexualidade, não a ostentam como o fazem as *Femme Fatales*, não têm noção da própria beleza e não são exatamente sedutoras – são passivas demais para tal. As Princesas Urbanas, até certo ponto, também apresentam essas características, com a diferença de que precisam demonstrar certo recato no seu modo de se vestir. Elas não expõem seu corpo como as Donzelas em Perigo, em seus biquínis e *shorts* curtos, fazem. A sensualidade não é uma grande marca das Princesas Urbanas: são atraentes, mas são personagens fundamentalmente desengonçadas e infantilizadas, o que também se reflete no seu vestuário. Na comédia romântica, a sexualidade não é banalizada e superexposta como no cinema de James Bond. Como se trata de uma manifestação de amor, o sexo é algo especial, que não deve ser dado de bandeja para qualquer olhar – daí, o uso de roupas mais castas, o que não quer dizer que elas sejam necessariamente masculinizadas, como as de algumas Heroínas dos anos 80.

É também importante reparar que as Princesas Urbanas da comédia romântica, desde os anos 60, são mostradas como mulheres inteligentes e perspicazes, ao contrário das Donzelas em Perigo, que só viriam aprender a pensar depois dos anos 90. No sentido de capacidade intelectual, mesmo a mais frágil das Princesas Urbanas se assemelha muito mais à figura da Heroína do que à da Donzela em Perigo. As Heroínas em James Bond costumam disputar constantemente com ele, o que, como já comentado, também acontece com frequência nas comédias românticas – representações da chamada 'guerra dos sexos'.

Também é importante notar que o próprio surgimento da categoria das Heroínas no mundo de James Bond corresponde cronologicamente ao de uma das recorrências circunstanciais das comédias românticas – a presença do ambiente de trabalho. Como já foi dito, é especialmente a partir dos anos 80, com *Uma Secretária de Futuro*, que as protagonistas das comédias românticas ganham a possibilidade de se tornar profissionais bem sucedidas. É nessa época que as Donzelas em Perigo praticamente desaparecem dos filmes de James Bond, sendo substituídas por um longo período pelas Heroínas fortes, inteligentes e ativas. Se antes as *Bond girls* sequer tinham uma profissão, agora elas são cientistas espaciais, analistas de sistemas ou, principalmente, agentes secretas respeitadas. Vale reparar que, enquanto a comédia romântica tem uma preferência por profissões em áreas das ciências humanas, a franquia de 007 situa suas mulheres em profissões oriundas da área das ciências exatas ou que ofereçam um alto risco de segurança e exijam grande habilidade física. De qualquer forma, o envolvimento da mulher com o ambiente profissional se torna peça fundamental dos dois discursos, nessa mesma época.

É que ambos os universos estavam sujeitos às mesmas condições de possibilidade para a emergência desse discurso específico: com os ganhos do feminismo na sociedade, uma mulher que não trabalha, sem que houvesse um bom motivo para tal, não funcionaria mais como modelo de identificação. A partir do momento em que a mulher real começou a trabalhar de maneira hegemônica, esse fato passa a integrar o imaginário social, os campos de identificação, de maneira que o cinema não poderia continuar o negando em suas telas. O cinema admitiu, dessa maneira, a entrada do feminismo na ordem do discurso. Assim, a indústria cinematográfica incorporou tais mudanças sociais em seu texto, preservando sua impressão de realidade perante a audiência e garantindo o bom funcionamento dos mecanismos de identificação na experiência da sala escura.

A Princesa Urbana da comédia romântica, afinal, flutua entre a Donzela em Perigo e a Heroína do cinema de ação. É frágil e relativamente passiva como as Donzelas, precisando de um homem para ser validada. Quer ser desejada, notada, para que sua vida ganhe importância. Mas também é inteligente, trabalhadora e quer se sentir respeitada, como as Heroínas.

	Exercício da sexualidade	Posição em relação ao homem	Desfecho
Princesas Urbanas	Moderado	Autorizada a fazer exigências e a provocar mudanças no comportamento do homem. Não se contenta com menos do que o amor para toda a vida, o conto de fadas.	Encontra uma relação que irá durar para sempre.
Donzelas em Perigo	Moderado / Excessivo	Não faz exigências ao homem. Não se incomoda com o fato de que seu encontro com Bond terá curta duração.	Seu envolvimento com Bond é meramente sexual.
Heroínas	Moderado / Excessivo	Não se incomoda com o fato de que seu encontro com Bond terá curta duração.	Seu envolvimento com Bond é meramente sexual.

Quadro 5 – Comparação entre Princesas Urbanas e *Bond Girls*

A grande diferença entre os dois discursos está no comportamento das personagens em relação aos homens. Embora muitas se apaixonem por James Bond, as *Bond girls* se conformam com apenas uma noite de prazer sexual, enquanto a Princesa Urbana não admite menos do que o amor verdadeiro. Ela exige do homem o compromisso amoroso, monogâmico, que visa o casamento e a família – as *Bond girls* não podem esperar fidelidade do agente 007. Como ela tem a permissão de fazer exigências e de provocar mudanças de comportamento no homem amado, já é possível concluir que a Princesa Urbana da comédia romântica é relativamente mais empoderada do que as *Bond girls*. No que diz respeito à sexualidade, entretanto, a *Bond girl* goza de alguns direitos diferenciados: mesmo as Heroínas podem se dar ao luxo de exibir seu corpo sem grandes pudores e experimentar o ato sexual com maior liberdade.

4.2. Emocio

Bond Girls

A relação entre as *Femme Fatales* e as mulheres Emocionalmente Desprendidas também apresenta similaridades e diferenças. O grande ponto em comum entre as duas categorias de análise é que ambas devem ser interditas

pelo seu respectivo discurso, aniquiladas, transformadas ou substituídas por outro tipo de mulher. A mulher autossuficiente demais, que consegue sobreviver plenamente sem a presença de um homem, não pode sobreviver em nenhum dos dois estilos.

Como vimos, as mulheres Emocionalmente Desprendidas convivem de perto com a possibilidade de se tornarem maléficas – muitas delas são verdadeiras Megeras manipuladoras, materialistas e grosseiras, que não se incomodam em passar por cima dos outros para alcançarem seus objetivos. Estas mantêm uma relação ainda mais familiar com as *Femme Fatales*, vilanescas, de James Bond. Seu desaparecimento deve ser explícito e demonstrado de maneira radical: na comédia romântica, o amor verdadeiro por um homem transforma seu comportamento; no universo de 007, ela é convertida em mocinha pelo próprio agente secreto, normalmente depois de ter ido para a cama com ele, ou deve ser assassinada. De uma maneira ou de outra, é principalmente o homem quem julga as escolhas de vida dessas personagens e que se torna responsável pelas mudanças que ela sofre.

Na comédia romântica, entretanto, o papel do homem é menos ativo na transformação da Megera do que na franquia de 007. James Bond impõe seu domínio sobre as *Femme Fatales* puxando o gatilho ou as levando para a cama. Na comédia romântica, o homem faz parte de um cenário maior, de uma circunstância que leva a própria Megera Emocionalmente Desprendida a se dar conta de seus erros e redefinir seu comportamento. Um bom exemplo disso é a já analisada Jenna Rink, de *De Repente 30*, que percebe seus erros contando com a ajuda de sua família, seus colegas de trabalho e não exclusivamente do homem amado. Assim, o papel masculino é menos fundamental, dando à mulher um maior controle sobre suas decisões – novamente, a mulher na comédia romântica é mais empoderada.

O uso da sexualidade como arma é muito mais próprio das *Femme Fatales*. Apesar de algumas Megeras Emocionalmente Desprendidas usarem a sedução para atingirem seus objetivos, a maioria delas deseja ser respeitada por seu intelecto e capacidade profissional, não pela sua beleza – o que as aproxima muito mais das Heroínas, especificamente as da década de 80, que se vestiam com roupas mais masculinizadas e pouco sensuais. É importante lembrar que é o trabalho um dos maiores responsáveis pelo desligamento da mulher do campo emocional e familiar, principalmente a partir da década de 90. As Heroínas

passam a se sentir relaxadas com sua própria sexualidade, vestindo trajes que revelam mais do seu corpo, o que não acontece na comédia romântica. As *workaholics* Megeras costumam preservar um visual mais recatado, pudico, pouco erotizado. Como se pode concluir, apesar das exceções que os dois lados oferecem, esse tipo de moralismo é muito mais presente no discurso da comédia romântica do que no do cinema de ação. Para ser respeitada, de maneira geral, a mulher viciada em trabalho da comédia romântica tende a esconder sua beleza.

Nem todas as Emocionalmente Desprendidas são Megeras ou, ainda, viciadas em trabalho. Algumas são mulheres de boa índole, que evitam o amor simplesmente por não acreditarem no seu poder de salvação: as *Bonne Vivantes*. Não querem depender de ninguém e têm medo do risco de acabarem sofrendo por alguém. A *Bonequinha de Luxo* é um bom exemplo desse estereótipo, que se distancia sensivelmente das *Femme Fatales* de 007, guardando maiores semelhanças com as Heroínas da década de 90 em diante. São bem mais relaxadas em relação à sexualidade e não têm medo de manifestá-la. Curiosamente, nesse caso, o papel do homem como agente de transformação é muito mais fundamental. Como aqui não é exigida uma mudança geral de personalidade, apenas uma nova forma de enxergar o amor, cabe ao personagem masculino confrontá-la, revelando a ela o que é a verdadeira felicidade.

As *Bonne Vivantes* não são completamente transformadas, pois elas conseguem preservar as características de sua personalidade intocadas. O que muda é somente a sua concepção do amor – o homem faz com que elas percam o medo de se envolverem realmente, faz com que elas entrem em contato com emoções reprimidas. Como o amor raramente entra em discussão nas aventuras de James Bond, esse tipo de transformação permanece exclusivo às *Bonne Vivantes*.

	Exercício da sexualidade	Intervenção masculina	Desfecho
Megeras	Nenhum / Pouco	Circunstancial	Têm sua personalidade quase totalmente alterada, depois de reavaliar suas atitudes e sua ética.
<i>Bonne Vivantes</i>	Moderado	Fundamental	Têm sua personalidade parcialmente alterada, só muda seu ponto de vista em relação ao amor e a relacionamentos.
<i>Femme Fatales</i>	Excessivo	Fundamental	Têm sua personalidade totalmente transformada ou precisa ser assassinada por Bond.
Heroínas	Moderado / Excessivo	Desnecessária	Têm sua personalidade quase inalterada.

Quadro 6 – Comparação entre Emocionalmente Desprendidas e *Bond Girls*

De certa forma, portanto, pode-se perceber que as características pertinentes ao grupo das Heroínas atravessa as duas categorias da comédia romântica, o que sugere que a última reproduz mulheres mais inteligentes, capazes e ativas. Assim, a qualidade de protagonista permite que a mulher da comédia romântica seja mais empoderada e complexa do que a *Bond girl*, eterna coadjuvante.

5. Considerações Finais

O feminino foi tema de diversos discursos ao longo dos séculos. Este estudo procurou elencar aqueles que gozaram de maior participação nas disputas de poder na história da sociedade ocidental, na tentativa de descobrir a qual deles se afinam os filmes de comédia romântica produzidos por Hollywood. As protagonistas da comédia romântica servem de espelho para um público feminino, como um produto possível dentro de uma rede de disputas discursivas. É notável a incorporação e reprodução de enunciados que associam a mulher ao lar e à família, situando estes como os espaços verdadeiramente femininos. Nesse sentido, a comédia romântica é a própria expressão daquilo que nos acostumamos a chamar de feminino durante a Modernidade. Mas este gênero fílmico faz um pouco mais do que isso, no que diz respeito à construção de uma identidade, ou de um reflexo, feminino.

O amor se mostrou como a bússola que norteia toda narrativa da comédia romântica, de maneira que as categorias foram percebidas e pensadas em torno dele. A mulher que anseia pelo amor como resposta para sua felicidade foi chamada de Princesa Urbana, enquanto aquela que rejeitou o mundo emocional ganhou o nome de Emocionalmente Desprendida. Foi possível identificar características e estereótipos fortes em cada grupo, apesar de que nem sempre essas categorias podem ser vistas de maneira completamente isolada. O *happy ending* amoroso sugere que apenas a mulher que compreende o valor do romance pode conhecer e experimentar a verdadeira felicidade – de maneira que as mulheres Emocionalmente Desprendidas precisam se converter em Princesas Urbanas, para serem felizes.

Embora o romance seja a única coisa que pode fazer a mulher realmente feliz, há mais na vida da protagonista da comédia romântica do que esperar seu príncipe encantado. O ambiente de trabalho, por exemplo, é inserido na narrativa especialmente a partir de uma época em que a resistência feminista encontrou e forçou novas brechas no discurso hegemônico sobre a mulher. Entretanto, o trabalho só é realmente permitido se ele não se tornar um obstáculo entre a personagem e o seu destino verdadeiro, se ele não atrapalhar a aproximação do casal e o triunfo do amor. A mulher pode ter ambições fora do espaço familiar, contanto que elas não sejam excessivas a ponto de deslocarem

completamente seus interesses supostamente essenciais. Aquela que se afasta do lar e da família, como vimos, deve ser interditada, transformada pela narrativa. Portanto, o trabalho é concedido, até certo ponto.

É importante lembrar que essas leis também valem para os homens inseridos na trama, pois eles também devem ter o amor como prioridade. Afinal, o amor – junto à solidariedade e à humildade – é tratado como o sentimento que possibilitaria a salvação da humanidade como um todo, homens e mulheres, e qualquer outro caminho pode levar o ser humano à corrupção ou à infelicidade. Nesse sentido, homens e mulheres são colocados no mesmo patamar. Entretanto, vale lembrar que a plateia da comédia romântica é majoritariamente feminina, o que significa que essa ética do amor estaria sendo reproduzida especialmente para as mulheres, justamente na intenção de servi-las enquanto fátia consumidora.

A espectadora da comédia romântica, então, é ensinada a ter o amor como seu desejo máximo, pois ele é sua única possibilidade de ser feliz. Como vimos, esse amor não é qualquer um: é um amor apaixonado, avassalador, que combina a intimidade dos relacionamentos longos com a novidade dos relacionamentos prematuros. Esse amor é, ao mesmo tempo, único e banal – pois pode ser encontrado em situações corriqueiras do dia a dia. A mulher não pode esperar menos do que isso, ou nunca será feliz, ao mesmo tempo em que deve compreender que seu homem ideal pode ter defeitos e que provavelmente será bem diferente dela própria. Ela também aprende a ser moderada e pouco ambiciosa, pois o poder e o dinheiro corrompem.

A comédia romântica também indica como ser bela e vaidosa, investindo seu dinheiro nas melhores roupas e produtos de beleza, sendo principalmente a grife o que agrega valor aos produtos. São as marcas assinadas pelos estilistas renomados que vestem as personagens da comédia romântica, entre princesas e emocionalmente desprendidas. Essas estratégias conferem *glamour* à protagonista da comédia romântica, por mais desajeitada que esta seja em alguns momentos. São os belos e caros vestidos de noite que encantam os olhares masculinos na narrativa, novamente situando a mulher como objeto passivo – o que será assimilado pela plateia de maneira inconsciente.

A palavra, portanto, não poderia ser outra: a mulher da comédia romântica é um reflexo. Reflexo enquanto constructo de um imaginário coletivo, mas também enquanto sintoma dos desejos do homem, representado pelo

protagonista masculino. Tudo que a protagonista da comédia romântica aprende a ser na narrativa que vivencia é parte de uma estratégia discursiva para que sua união com o homem de seus sonhos, com o grande amor da sua vida, seja possível. Ela tem a grande responsabilidade de ser a mulher que atrai no homem desejos amorosos e casamenteiros. Ela não tem, entretanto, a responsabilidade de ser sempre perfeita: a aparente perfeição passiva das heroínas dos anos 60 é substituída por mulheres estressadas, perfeccionistas e neuróticas – que, contanto que façam o bem e priorizem o amor, podem permanecer dessa forma. Pode-se inferir que essas características são oriundas das novas responsabilidades assumidas pela mulher após esta época.

Enquanto isso, as *Bond girls* se responsabilizam por excitar a libido masculina. O sexo, quase não mencionado nas comédias românticas, é a própria matéria-prima das acompanhantes de James Bond. Se na comédia romântica a situação de mulher objeto é colocada de maneira sutil, no cinema de James Bond isso é explícito e exagerado, concordando com as teorizações de Mulvey (2008).

Embora essa descoberta pareça afastar os dois tipos de personagem, a análise também permitiu perceber semelhanças entre eles. A grande diferença permanece sendo a motivação e o ponto de vista de cada estilo de narrativa: a *Bond girl* é a coadjuvante descartável; a protagonista da comédia romântica é a mulher única, insubstituível – tanto que até as atrizes a representá-la se repetem com frequência. De resto, este estudo mostrou que elas se parecem em muitos aspectos, até mudam de maneira parecida e concomitante – o ambiente de trabalho, por exemplo, aparece fortemente na mesma época para ambos os tipos de personagem.

Pode-se dizer, afinal, que Hollywood se coloca como um grande enunciador de uma mesma formação discursiva, preservando um discurso que associa a mulher ao lar e à família. Quando ela tenta pertencer a outro universo, predominantemente masculino, é olhada principalmente como objeto para satisfação libidinosa, normalmente subordinada à força masculina.

Ao mesmo tempo, outra teoria que pode ser comprovada, ao menos até certo ponto, é a da pós-feminista Angela McRobbie. As mulheres dos filmes produzidos a partir da década de 2000 já não se preocupam tanto em bradar pela igualdade de direitos de gênero, já não tomam o movimento feminista como uma referência forte. As mulheres da comédia romântica querem mais é encontrar seu homem, enquanto as *Bond girls* voltam a usar roupas insinuantes,

passando a resistir menos ainda ao charme do agente secreto. Dessa maneira, o discurso feminista é claramente incorporado pela trama – afinal, tornou-se impensável uma mulher que não trabalhe – mas, ao mesmo tempo, não é uma preocupação forte para a maior parte das personagens. A mulher pode trabalhar, mas também pode se interessar pelas outras coisas que se convencionaram como de interesse feminino: moda, fofocas e os próprios filmes de comédia romântica.

Assim, a produção de uma identidade feminina no cinema de Hollywood se mostra como uma teia discursiva não linear e não totalmente esculpida, que incorpora, processa e unifica diversos enunciados distintos. Apesar de haver, nos dois discursos, uma notável vontade de verdade que situa o homem como a causa determinante da mulher, não se pode deixar de reparar as fissuras e brechas forçadas por discursos de resistência. Por mais que possua uma ética bem definida, as contradições e disputas discursivas vieram à tona neste estudo comparativo, de maneira a revelar mais uma – entre tantas – complexa verdade sobre a mulher.

Referências

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Nacional, 1971. p. 287-295.

_____; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ALMEIDA, Cecília. *A construção simbólica das Bond Girls em 007*. 2007. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

AUMONT, Jacques; et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2002.

BARBOSA, Ana Cláudia Miguel Marques. O filme dentro do filme. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 43, n. 1. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012000000100013&script=sci_arttext&lng=pt>. Acesso em: 10 fev. 2009.

BIRMAN, Joel. Genealogia do feminino e da paternidade em psicanálise. *Nat. hum.* v. 8, n. 1, p. 163-180, jun. 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302006000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 5 de set 2009.

BORDWELL, David. Introduction: Beyond the Blockbuster. In: o autor. *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies*. Berkley: University of California Press, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Zouk, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

DESNOS, Robert. O sonho e o cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008. p. 317-329.

DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan*. São Paulo: Artmed, 2003.

ECO, Umberto. Cultura de massa e “níveis” de cultura. In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 33-69.

JOHNSON, Kimberly R.; HOLMES, Bjarne M. Contradictory messages: a content analysis of Hollywood-produced romantic comedy feature films. *Communication Quarterly*, n. 57, p. 352-373, 2009. Disponível em: <<http://www.attachmentreseach.org/pdfs/Johnson%20&%20Holmes%20Comm%20Quarterly%20draft.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2009.

FREUD, Sigmund. Psicologia de grupos e a análise do eu [1921]. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. O caso Schreber: notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia [1911]. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 67-86.

_____. A dissolução do complexo de Édipo [1921]. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 19. Rio de Janeiro, Imago, 1996c.

_____. O Ego e o ID [1923]. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 19. Rio de Janeiro, Imago, 1996d.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a.

_____. *A ordem do discurso*. 15. ed. São Paulo: Loyola, 2007b.

_____. *The History of Sexuality*. Nova York: Pantheon Books, 1978. v. 1.

GUIMARÃES, Dinara. *O cinema na transmissão da psicanálise*. [S.l]: [s.n], 2006. Disponível em <<http://www.fundamentalpsychopathology.org/anais2006/4.15.3.3.htm>>. Acesso em: jul. 2009.

GREGOLIN, Maria do Rosário. O acontecimento discursivo na mídia: metáfora de uma breve história do tempo. In: GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Paulo: Claraluz, 2003.

JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

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

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. São Paulo: Imago, 1996.

KURZ, Robert. *O eterno sexo frágil*. Disponível em: <<http://www.cefetsp.br/edu/eso/comportamento/sexofragilkurz.html>>. Acesso em: 6 de set. 2009.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu [1949]. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LIMA, Maria Manuel. *Considerações em torno do conceito de estereótipo: uma dupla abordagem*. Disponível em: <<http://sweet.ua.pt/~mbaptista/considera%C3%A7%C3%B5es%20em%20torno%20do%20conceito%20de%20estereotipo.pdf>>. Acesso em 9 de set de 2009.

MCRROBBIE, Angela. Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero. In: *Cartografias: Ensinos culturais e comunicação*. Porto Alegre, nov. 2006. Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/mcrobbie_posfeminismo.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2009.

METZ, Christian. O significante imaginário. In: *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense, 2002. v. 1.

_____. *O cinema ou o homem imaginário* [1956]. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

MULVEY, Laura. Entrevista com Laura Mulvey. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 13, n. 2, ago. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200008&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 09 Set. 2009. doi: 10.1590/S0104-026X2005000200008.

_____. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008. p. 437-453.

NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Novas configurações da diferença sexual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SCOTT, Allen J. *On Hollywood: The Place, the Industry*. Princeton: Princeton UP, 2005.

SIGAL, Ana Maria. *A formação do eu: Comentários para uma leitura do estádio do espelho*. Disponível em: <http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanálise/ana_sigal.htm>. Acesso em: 2 jul. 2009.

SILVEIRA, Rafael Alcadipani da. Foucault e a analítica do poder. In: *Michel Foucault: poder e análise das organizações*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

SHUMWAY, David R. *Romantic comedy: Decline and reinvention*. 2008. Disponível em: <<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Romantic-Comedy-DECLINE-AND-REINVENTION.html>>. Acesso em: 15 set. 2009.

TARGET WOMEN: CHICK FLICKS. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yvjgTGCIBTI>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

TASKER, Yvonne. *Working Girls: gender and sexuality in popular cinema*. New York: Routledge, 2000.

TURIM, Maureen. Women's Films: comedy, drama, romance. In: FERISS, Suzanne; YOUNG, Mallory (Orgs). *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge, 2008.

ANEXO A – Filmes assistidos

A FEITICEIRA. Direção: Norah Ephron. Produção: Steve H. Berman; Bobby Cohen; et al. Roteiro: Norah Ephron; Delia Ephron. Intérpretes: Nicole Kidman; Will Ferrel; et al. 2005. 1 Arquivo Eletrônico (102 min).

A PROPOSTA. Direção: Anne Fletcher. Produção: Sandra Bullock; Kristin Burr; David Hoberman; et al. Roteiro: Peter Chiarelli. Intérpretes: Sandra Bullock; Ryan Reynolds; et al. 2009. 1 Arquivo Eletrônico (108 min).

A VERDADE NUA E CRUA. Direção: Mario Zampi. Produção: Giulio Zampi e Mario Zampi. Roteiro: Michael Pertwee. Intérpretes: Katherine Heigl; Gerard Butler; et al. 2009. Visto no Cinema (91 min).

ALGUÉM COMO VOCÊ. Direção: Tony Goldwin. Produção: James Chory; Lynda Obst. Roteiro: Laura Zigman; Elizabeth Chandler. Intérpretes: Ashley Judd; Hugh Jackman; Greg Kinnear; et al. 2001. 1 DVD (97 min).

BONEQUINHA DE LUXO. Direção: Blake Edwards. Produção: Martin Jurow e Richard Shepherd. Roteiro: George Axelrod. Intérpretes: Audrey Hepburn; George Peppard; et al. 1961. 1 DVD (115 min).

CARÍCIAS DE LUXO. Direção: Delbert Mann. Produção: Roteiro: Stanley Shapiro e Nate Monaster. Intérpretes: Doris Day; Cary Grant; et al. 1962. 1 Arquivo Eletrônico (99 min).

COMO PERDER UM HOMEM EM 10 DIAS. Direção: Donald Petrie. Produção: Robert Evans; Christine Forsyth-Peters; et al. Roteiro: Kristen Buckley; Brian Regan e Burr Steers. Intérpretes: Kate Hudson; Matthew McConaughey; et al. 2003. 1 DVD (116 min).

COMO ROUBAR 1 MILHÃO DE DÓLARES. Direção: William Wyler. Produção: Fred Kohlmar. Roteiro: Harry Kurnitz. Intérpretes: Audrey Hepburn; Peter O'Toole; et al. 1966. 1 DVD (123 min).

DE REPENTE 30. Direção: Gary Winick. Produção: Susan Arnold; Allegra Clegg; et al. Roteiro: Joseph Goldsmith; Cathy Yuspa. Intérpretes: Jennifer Garner; Mark Ruffalo; et al. 2004. 1 Arquivo Eletrônico (98 min).

ELE NÃO ESTÁ TÃO A FIM DE VOCÊ. Direção: Ken Kwapis. Produção: Drew Barrymore; Michael Beugg; et al. Roteiro: Abby Kohn; Marc Silverstein; et al. Intérpretes: Ginnifer Goodwin; Justin Long; Scarlett Johansson; Ben Affleck; et al. 2009. 1 Arquivo Eletrônico (129 min).

ENCANTADA. Direção: Kevin Lima. Produção: Christopher Chase; Barry Josephson; et al. Roteiro: Bill Kelly. Intérpretes: Amy Adams; Patrick Dempsey; et al. 2007. 1 Arquivo Eletrônico (107 min).

ESCRITO NAS ESTRELAS. Direção: Peter Chelsom. Produção: Peter Abrams; Robbie Brenner; Simon Fields; et al. Roteiro: Marc Klein. Intérpretes: Kate Beckinsale; John Cusack; et al. 2001. 1 Arquivo Eletrônico (90 min).

FORÇAS DO DESTINO. Direção: Bronwen Hughes. Produção: Susan Arnold; Ian Bryce; Donna Roth; et al. Roteiro: Marc Lawrence. Intérpretes: Sandra Bullock; Ben Affleck; et al. 1999. 1 DVD (105 min).

HARRY E SALLY - feitos um para o outro. Direção: Rob Reiner. Produção: Norah Ephron; Steve Nicolaidese; et al. Roteiro: Norah Ephron. Intérpretes: Meg Ryan; Billy Crystal; et al. 1989. 1 Arquivo Eletrônico (96 min).

NUNCA FUI BEIJADA. Direção: Raja Gosnell. Produção: Drew Barrymore; Jeffrey Downer; et al. Roteiro: Abby Kohn e Marc Silverstein. Intérpretes: Drew Barrymore; Michael Vartan; et al. 1999. 1 DVD (107 min).

O AMOR NÃO TIRA FÉRIAS. Direção: Nancy Meyers. Produção: Bruce A. Block; et al. Roteiro: Nancy Meyers. Intérpretes: Cameron Diaz; Kate Winslet; et al. 2006. 1 Arquivo Eletrônico (138 min).

O CASAMENTO DO MEU MELHOR AMIGO. Direção: P.J. Hogan. Produção: Ronald Bass; Patricia Cullen; Bill Johnson; et al. Roteiro: Ronald Bass. Intérpretes: Julia Roberts; Dermot Mulroney; et al. 1997. 1 DVD (105 min).

O DIÁRIO DE BRIDGET JONES. Direção: Sharon Maguire. Produção: Tim Bevan; Jonathan Cavendish; et al. Roteiro: Helen Fielding; Andrew Davis; Richard Curtis. Intérpretes: Renée Zellweger; Colin Firth; Hugh Grant; et al. 2001. 1 DVD (97 min).

QUANDO PARIS ALUCINA. Direção: Richard Quine. Produção: George Axelrod; John R. Coonan; et al. Roteiro: Julien Duvivier; Henri Jeanson. Intérpretes: Audrey Hepburn; William Holden; et al. 1964. 1 DVD (110 min).

SABRINA. Direção: Sydney Pollack. Produção: Lindsay Doran; Sydney Pollack; et al. Roteiro: Barbara Benedek; David Rayfiel; et al. Intérpretes: Julia Ormond; Harrison Ford; Greg Kinnear; et al. 1995. 1 DVD (127 min).

SINTONIA De Amor. Direção: Norah Ephron. Produção: Jane Bartelme; Patrick Crowley; et al. Roteiro: Norah Ephron; et al. Intérpretes: Meg Ryan, Tom Hanks; et al. 1993. 1 DVD (105 min).

UM SALTO PARA A FELICIDADE. Direção: Garry Marshall. Produção: Nick Abdo; Roddy McDowall; et al. Roteiro: Leslie Dixon. Intérpretes: Goldie Hawn; Kurt Russel; et al. 1987. 1 Arquivo Eletrônico (112 min).

UMA LINDA MULHER. Direção: Garry Marshall. Produção: Gary W. Goldstein; et al. Roteiro: J.F. Lawton. Intérpretes: Julia Roberts; Richard Gere; et al. 1990. 1 DVD (119 min).

UMA SECRETÁRIA DE FUTURO. Direção: Mike Nichols. Produção: Robert Greenhut; Laurence Mark e Douglas Wick. Roteiro: Kevin Wade. Intérpretes: Melanie Griffith; Harrison Ford; Sigourney Weaver. 1988. 1 Arquivo Eletrônico (113 min).

VESTIDA PARA CASAR. Direção: Anne Fletcher. Produção: Gary Garber; Roger Birnbaum; et al. Roteiro: Aline Brosh McKenna. Intérpretes: Katherine Heigl; James Marsden; Edward Burns; et al. 2008. 1 Arquivo Eletrônico (111 min).