

**O *Feminino* no Cinema:  
As comédias românticas *teens* dos anos 90**

**Karoline Leandro Santos**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Cinema**  
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Profa. Doutora Ana Catarina Pereira

**janeiro de 2021**



# **Agradecimentos**

Ao meu pai, Adilson Alves Santos e minha mãe, Maria Eloisa Leandro Santos, que mesmo longe se fazem presentes, me apoiando incondicionalmente e sempre acreditando no meu potencial. Obrigada por colocarem os meus sonhos como prioridade e por todo cuidado e zelo que tiveram por mim ao longo desses anos. Amo muito vocês!

Ao meu amado companheiro, Thiago Marcelo Magalhães, que com os melhores abraços e sorrisos afagou meu coração mesmo nos momentos mais turbulentos. Obrigada por compartilhar comigo todas as alegrias e angústias durante este ano e por ter sido meu porto seguro sempre que precisei.

Ao Bruno Sant'anna e a Marina Schneider, amizades preciosas que eu tenho a sorte de ter por perto desde que cheguei na Covilhã e estiveram ao meu lado me acompanhando em incontáveis tardes de estudo pelos cafés da cidade, além de me confortarem com palavras acolhedoras nos meus dias ruins.

Também agradeço imensamente à minha orientadora, Profa. Doutora Ana Catarina Pereira, que foi sempre atenciosa e compreensiva, me auxiliando e colaborando com a realização desta pesquisa.



## Resumo

A construção da imagem feminina no cinema tem sido questionada desde os anos 70 pelas teorias e críticas feministas. O modo como a mulher é representada nas telas, desde seu papel como personagem, sua aparência como objeto de desejo masculino até seus comportamentos e atitudes, se baseia em valores machistas e patriarcais que permeiam a sociedade ocidental. As comédias românticas, produzidas especialmente para atrair o público feminino, disseminam suas mensagens sobre *true love* e *happy ending*. Devido ao grande alcance do cinema hollywoodiano, essas mensagens são transmitidas por todo o mundo, fomentando o imaginário social das pessoas e reafirmando a desigualdade de gênero através de retratos irrealistas e estereotipados sobre as mulheres e sua função como indivíduo social. Assim, esta pesquisa busca identificar quais são essas mensagens reproduzidas pelos filmes de comédia romântica *teen* dos anos 90 e debater de que modo eles podem influenciar na vida real das espectadoras.

## Palavras-chave

Cinema; Comédias Românticas; Hollywood; Amor Verdadeiro; Final Feliz; Mulheres; Feminino; Poder Simbólico; Estereótipos; Patriarcado.



## **Abstract**

The construction of the feminine image in cinema has been questioned since the 70's by feminist theories and criticism. The way women are presented on screens, from their role as characters, their appearance as objects of male desire to their behaviors and attitudes, is based on patriarchal values that permeate western society. Romantic comedies, produced especially to attract female audiences, spread their messages about true love and happy ending. Due to the wide reach of Hollywood cinema, these messages are transmitted all over the world, fostering people's social imagery and reaffirming gender inequality through unrealistic and stereotyped portraits about women and their role as a social individual. Thus, this research seeks to identify what are the messages reproduced by the teen romantic comedy films of the 90's and to discuss how they can influence the real life of the viewers.

## **Keywords**

Cinema; Romantic Comedies; Hollywood; True Love; Happy Ending; Womens;  
Feminine; Symbolic Power; Stereotypes; Patriarchy.



# Índice

Introdução	1
Capítulo 1 – A Linguagem Cinematográfica	6
1.1 Impressão da realidade	6
1.2 Imaginário social	9
1.3 Poder simbólico	12
1.4 Influência de Hollywood	15
Capítulo 2 – Breve História da Mulher na Sociedade	18
2.1 Sexo e gênero	19
2.2 Movimentos feministas	21
Capítulo 3 – Breve História da Mulher no Cinema	28
3.1 Teorias feministas no cinema	28
3.2 Representações femininas nos filmes hollywoodianos	34
3.3 Comédias românticas: um gênero pensado para as mulheres	38
Capítulo 4 – Análise Fílmica	43
4.1 Sobre a metodologia	44
4.2 <i>Ela é demais (She's All That, 1999)</i>	46
4.3 <i>Nunca Fui Beijada (Never Been Kissed, 1999)</i>	51
4.4 <i>10 Coisas Que Odeio Em Você (10 Things I Hate About You, 1999)</i>	57
4.5 <i>As Patricinhas de Beverly Hills (Clueless, 1995)</i>	65
4.6 Estereótipos femininos e outras problemáticas	70
4.7 A mensagem por trás das comédias românticas <i>teens</i>	76
Conclusão	84
Bibliografia	89
Filmografia	97



## Lista de Figuras

- Figura 1 – Capa do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 2 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 3 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 4 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 5 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 6 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 7 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 8 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 9 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 10 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 11 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 12 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 13 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)
- Figura 14 – Capa do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 15 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 16 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 17 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 18 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 19 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 20 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 21 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 22 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 23 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 24 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 25 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 26 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)
- Figura 27 – Capa do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)
- Figura 28 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)
- Figura 29 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)
- Figura 30 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)
- Figura 31 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)
- Figura 32 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)
- Figura 33 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)
- Figura 34 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

Figura 35 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 36 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 37 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 38 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 39 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 40 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 41 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 42 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 43 – Capa do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 44 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 45 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 46 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 47 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 48 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 49 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 50 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 51 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 52 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 53 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 54 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 55 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 56 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 57 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 58 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)  
Figura 59 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)  
Figura 60 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 61 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 62 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 63 – Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)  
Figura 64 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 65 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 66 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 67 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 68 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)  
Figura 69 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)  
Figura 70 – Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)  
Figura 71 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)

Figura 72 – Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)

Figura 73 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

Figura 74 – Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)



# Introdução

O papel da mulher na sociedade ocidental foi definido desde a Antiguidade, estruturado com base em definições criadas a partir do sexo biológico e com sustentação da ciência, biologia, filosofia, religião, etc. Apesar de sofrer algumas modificações com o passar dos séculos, a mulher permanece ainda hoje em uma posição inferior ao homem. Como afirma Moraes (2013), “historicamente, a sociedade ocidental teve como modelo social o patriarcado, que destinava as mulheres à submissão masculina, restringindo a existência da condição feminina à esfera privada” (p. 20).

Os movimentos feministas que surgiram nos séculos XIX e XX colocaram em pauta a luta das mulheres pela transformação nas relações de gênero, igualdade e liberdade. Eles buscavam a inserção feminina na esfera política e questionavam seu confinamento à esfera pública – a qual foram destinadas desde muito tempo, como veremos no decorrer da pesquisa. É importante ressaltar que nos restringimos aqui ao estudo e análise da sociedade ocidental, uma vez que compõe as experiências e vivências da autora.

As teorias e críticas feministas do cinema debatem, desde os anos 70, a imagem das mulheres nas telas, através de teorias estruturalistas, como a semiótica e a psicanálise. É notável a falta de representatividade, seja com papéis limitados à estereótipos ou até mesmo a criação de personagens idealizadas por uma visão masculina sobre a mulher. Nos últimos 50 anos, acompanhando as discussões provocadas pelos movimentos feministas e sociais, muitas pesquisas seguiram e seguem apontando as problemáticas que envolvem a figura feminina no cinema.

Desde que nascemos somos influenciados pelo meio em que vivemos, seja no âmbito social, cultural ou até mesmo subjetivo. Aos poucos, tudo aquilo que absorvermos ao nosso redor auxilia na construção da nossa individualidade e subjetividade. Os *mass media* são importantes agentes nesse processo – e o cinema faz seu papel ao espelhar a realidade na tela, disseminando suas ideologias e crenças. “O cinema, enquanto prática discursiva, é mediador das relações entre sujeito e sociedade, podendo exercer, por meio desses discursos, determinados controles sobre certas questões sociais” (Moraes, 2013, p. 27).

Ao participar da construção de identidade social de cada indivíduo, é através das suas representações estereotipadas e temas repetitivos que os filmes acabam por influenciar,

em certa medida, nossa percepção da realidade social. Com mensagens carregadas de ideologias, além de reforçar suposições culturais, eles também nos dizem o que fazer, como nos comportar em determinados contextos. “As mensagens nos dizem como devemos agir de acordo com nosso gênero, bem como o que podemos aspirar” (Hylmo, 2006, p. 168 apud Bogarosh, 2008, p. 11)<sup>1</sup>.

São vários os fatores que contribuem para essa influência do cinema. Dentre eles, serão retratados nessa pesquisa a *impressão da realidade*; o poder simbólico, que permeia as narrativas e impõe implicitamente ideais conservadores; e a grandeza da indústria cultural hollywoodiana, que com seu alcance permeia o imaginário social do mundo inteiro. Arduini (2008) afirma que nem todas as pessoas que vão ao cinema percebem que estão sendo influenciadas. “Enquanto elas assistem ao filme, não sabem, mas seus pensamentos e conceitos estão sendo formados. O filme mostra situações cotidianas da sociedade, se aproxima da realidade e abala a estrutura emocional das pessoas” (p. 16).

Segundo Behm-Morawitz & Mastro (2015), as mensagens transmitidas pelo cinema servem como fonte significativa para aquisição de conhecimentos, além de desenvolver expectativas de papéis e conduta de gênero e fomentar crenças sexistas. Portanto, se torna necessário possuir um olhar crítico perante os filmes, para desconstruir certos estereótipos e desmistificar crenças e conceitos que podem ser nocivos às mulheres.

Assim, essa dissertação tem como objetivo regressar para os anos 90 ao analisar quatro comédias românticas *teens*, na busca de compreender quais as mensagens que eram (e ainda são) transmitidas através dessas produções, e de que forma foram construídas as personagens femininas nesses filmes. Uma vez que esse gênero cinematográfico é pensado especificamente para o público feminino, devido a constante repetição de sua fórmula, é importante observar os significados que são dados para as relações entre homens e mulheres. Apesar dos filmes já possuírem mais de 20 anos desde sua data de lançamento, seu sucesso e popularidade na época os transformaram em clássicos. Logo, eles seguem sendo reproduzidos e suas mensagens transmitidas às novas gerações, justificando, portanto, a análise.

Ao analisar os efeitos da mídia e a sua influência na percepção das pessoas no mundo real, Behm-Morawitz & Mastro (2015) afirmam que “independentemente da precisão dessas percepções, elas são usadas para ajudar a orientar as atitudes, julgamentos, ações e crenças subsequentes” (p. 131)<sup>2</sup>. Logo, procuramos examinar as mensagens

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. No original: “The messages tell us how we are supposed to act according to our gender, as well as to what we may aspire to.”

<sup>2</sup> Tradução nossa. No original: “Regardless of the accuracy of these perceptions, they are used to help guide subsequent attitudes, judgments, and actions and beliefs.”

implícitas e explícitas nas comédias românticas *teens* hollywoodianas dos anos 90, desde seus retratos de relacionamentos, construção das personagens femininas e ideologias ocultas que compactuam com ideais patriarcais, na busca de identificar o que tem sido transmitido por eles.

Uma vez que acreditamos que a audiência não é simplesmente passiva, mas decodifica os filmes de acordo com o que é relevante para sua própria vida, essa pesquisa foca nas mensagens presentes nesses filmes e seus retratos, e não na reação da espectadora a essas mensagens. Ressaltamos aqui a utilização do termo *espectadora* para nos referirmos não só as espectadoras mulheres como também aos espectadores homens, de forma a universalizar o feminino em contraponto com o que é normatizado pela Língua Portuguesa (onde o gênero masculino predomina sobre o feminino)<sup>3</sup>. Esse posicionamento parte de uma inquietação, a respeito de como, até na linguagem, a mulher fica em segundo plano, sendo considerada inferior ao homem. As citações serão mantidas conforme a expressão do texto original.

Ao longo da dissertação buscaremos responder as seguintes questões: como é retratada a imagem feminina nesses filmes? Qual a mensagem passada através deles? Quais estereótipos de gênero são reproduzidos? Por imagem, não se olha apenas sua aparência física, mas aspectos que dizem respeito à sua personalidade, seu comportamento, atitudes, papéis desempenhados e relações sociais.

Para isso, serão analisados quatro filmes que compõem a lista “10 filmes que influenciaram os adolescentes dos anos 90”, publicada no blog Listamania da revista *Veja* de São Paulo. Da lista, foram escolhidos para compor o *corpus* de estudo: *As Patricinhas de Beverly Hills (Clueless, 1995)*, de Amy Heckerling, *10 Coisas que Eu Odeio em Você (10 Things I Hate About You, 1999)*, de Gil Junger, *Ela é Demais (She's All That, 1999)*, de Robert Iscove e *Nunca Fui Beijada (Never Been Kissed, 1999)*, de Raja Gosnell.

Não existe uma forma única ou universal para analisar um filme, uma vez que cada pesquisa possui suas particularidades e seus objetivos específicos. Assim, um dos métodos utilizados nesta dissertação será a análise de conteúdo, baseada nos conceitos de análise fílmica de Penafria (2009). A revisão da literatura irá fornecer um embasamento teórico que sustente esta análise, sendo assim, diversos autores serão utilizados para compreender os diferentes tópicos que compõem este estudo.

No primeiro capítulo serão abordadas algumas características do cinema, como por

---

<sup>3</sup> Ver *O masculino genérico: uma questão gramatical ou um debate ideológico?* Disponível em <https://bit.ly/3nIWfnl>

exemplo, de que forma a linguagem cinematográfica contribui para a *impressão da realidade* nos filmes; a influência de Hollywood e o poder simbólico inserido implicitamente nas obras e como eles auxiliam na construção de imaginários sociais na sociedade também serão discutidos. Nesta dissertação, o poder simbólico fornece uma estrutura para debater a relação hierarquizada – devido a sociedade patriarcal – que existe entre homens e mulheres e como isso é representado nas telas. Para isso, serão utilizados autores como Morin (1997), Bourdieu (2002), Marques (2005) Arduini (2008), Cunha (2010), Bernardet (2012) e Marsani (2016).

Na segunda parte relembremos a história das mulheres na sociedade ocidental, contextualizando sexo e gênero e como isso aprisionou a mulher ao homem desde o início dos tempos. Também serão apresentadas as três ondas dos movimentos feministas, com suas pautas e impactos ao longo das décadas. As autoras que sustentarão essa contextualização são Beauvoir (1970), Alves e Pitanguy (1991) Strey, Cabeda e Prehn (2004), Garcia (2011) e Morgante e Nader (2014).

No capítulo III veremos os debates promovidos pela crítica feminista do cinema em relação a representação e imagem da mulher na sociedade, além de abordarmos o universo das comédias românticas e suas idealizações acerca do amor romântico e da mulher. Dentre as principais teóricas feministas recapituladas estão Johnston (1973), Mulvey (1975), Haskell (1974), De Lauretis (1978) e Kaplan (1995). Os estudos de Lopes (2006), Bogarosh (2008), Abbott e Jermyn (2009), Barbosa (2009), Gubernikoff (2009), Moreira e Gomes (2019), Lima (2010), Cardoso & Freitas Jr. (2011), Zwier (2012) e Acselrad (2015) também servirão de apoio para compreender como o cinema pode perpetuar o tratamento desigual das mulheres por meio de como suas personagens femininas são retratadas na tela, além de possibilitar uma visão sobre as comédias românticas.

A análise fílmica será realizada no quarto e último capítulo, onde serão observadas as mensagens transmitidas pelas comédias românticas *teens* dos anos 90 e a sua representação das personagens femininas. Uma vez que o conceito de amor produzido pelos filmes hollywoodianos “é o conceito do amor eterno, sem sofrimento e sem diferenças” (Arduini, 2008, p. 15), onde tudo se resolve e todos são felizes para sempre, buscaremos também compreender o que é dito sobre amor romântico – sentimento essencial na sociedade moderna.

É importante que a espectadora perceba que está suscetível à influência do cinema, para que assim, seja capaz de filtrar o que consome e refletir sobre isso. O assunto do trabalho não se encerra aqui, uma vez que essa discussão abrange diversos aspectos.

“Existem linhas de pensamentos diferentes e sempre haverá, dentro desse mesmo assunto, opiniões diversas, novas conclusões, teorias que cada vez serão mais debatidas” (Arduini, 2008, p. 15). Buscaremos então, através desta pesquisa, contribuir com os estudos de gênero, ampliando possibilidades de reflexão em relação a imagem feminina no cinema, que refletem na tela um leque de simbolismos envolvendo a mulher na sociedade ocidental.

# Capítulo 1 – A Linguagem Cinematográfica

Produto do desenvolvimento tecnológico da segunda metade do século XIX, o cinema se destacou trazendo como inovação a magia da realidade animada. Os irmãos Auguste e Louis Lumière, ao aperfeiçoarem técnicas já existentes, criaram o que conhecemos hoje por sétima arte. Diferente da pintura e da fotografia, as películas cinematográficas trouxeram consigo a imagem em movimento – ao capturar um momento e reproduzindo-o infinitamente.

No entanto, foi só quando os cineastas começaram a cortar o filme em cenas, com o nascimento da montagem e da edição, que surgiu uma linguagem autenticamente nova. “Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem” (Carrière, 2006, p. 13). Com narrativas e enredos variados, o cinema se consolidou como forma de representar a realidade, contando histórias que envolvem a espectadora.

Ao restituir a corporalidade e a vida que a fotografia congelara, o movimento trouxe consigo uma irresistível sensação da realidade (Morin, 1997). Se tornando rapidamente um dos maiores meios de comunicação de massa com poder de penetração nos mais diversos grupos sociais, é desde sua formação um produtor, receptor e propagador de formas simbólicas. É através de sua linguagem que difunde valores e crenças, propaga ideologias e cria imaginários sociais.

## 1.1 A impressão da realidade

Ainda nas primeiras décadas do século XX o cinema se tornou um campo privilegiado de produções simbólicas e mitos modernos, sendo um meio extraordinário de circulação de conhecimento, difusão de novas experiências e valores culturais. Para Bernardet (2012), no cinema, sendo fantasia ou não, a realidade se impõe com toda a força, nos dando a ideia de que é a própria vida que vemos na tela. Essa ilusão de verdade, conhecida como *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema.

O mito do realismo ligado ao cinema existe desde o seu surgimento. Em 1895, no *Grand Café do Boulevard des Capucines*, em Paris, o público viu pela primeira vez a apresentação pública de um filme. Foram exibidas cenas cotidianas como *A saída de*

*operários da Usina Lumière (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895)* e *Chegada do trem à Estação da Cidade (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895)*. Através da linguagem cinematográfica, as imagens ofereceram uma representação do mundo com extraordinário efeito de verdade.

Foi essa incerteza, por pouco que fosse vivida durante as primeiras sessões: pessoas fugiam gritando porque um veículo avançava sobre elas; senhoras desmaiavam. Mas não tardaram a cair em si: o cinematógrafo acabava de surgir numa civilização onde a consciência da irrealidade da imagem estava de tal maneira enraizada, que a imagem projetada, por mais realista que fosse, nunca podia ser considerada como *praticamente real*. Ao contrário dos primitivos, que teriam aderido totalmente ao realismo, ou antes, à surrealidade prática da visão (duplos), o mundo evoluído não podia distinguir mais do que uma imagem na imagem mais perfeita. Apenas senti a *impressão da realidade*. (Morin, 1997 p. 87)

Essa *impressão da realidade* causada pelo cinema também é abordada por Jean-Claude Carrière (2006), que aponta as condições físicas em que os filmes são exibidos como um dos fatores de influência. Da mesma maneira que os homens acorrentados na caverna de Platão supunham serem reais as sombras móveis que viam, as espectadoras também assistem sentadas, imóveis, no escuro, a filmes que chamam de reais. Segundo Morin (1997), um dos aspectos do fenômeno projeção-identificação, que ocorre quando assistimos aos filmes, nos faz incorporar as personagens na tela em função de semelhanças físicas ou morais que nelas encontremos. “A projeção-identificação desempenha continuamente o seu papel na nossa vida cotidiana, privada e social. Na medida em que identificamos as imagens do écran com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento” (Morin, 1997 p. 86).

A linguagem cinematográfica, de acordo com Gubernikoff (2009), utiliza ferramentas como a montagem, a iluminação, a composição de imagens, o enquadramento, o movimento etc., com a finalidade de construir significados. Os cenários, figurinos, maquiagens também transmitem suas mensagens. A composição da tela junto com o movimento das personagens dentro do quadro podem falar muito acerca do enredo da obra, assim como sua decupagem – responsável pela criação de uma temporalidade e espacialidade própria a cada narrativa. É através dessas artimanhas que o cinema cria sua *impressão da realidade*. “Essa manipulação intencional da linguagem audiovisual é aceita plenamente pelo público em geral, e seu objetivo principal é o de criar uma verossimilhança com a realidade, passar-se pelo mundo real” (p. 69).

Apesar da relação do cinema com a realidade ser uma das principais teorias do cinema, ela não é a única. Para Xavier (1977), “a *impressão de realidade* não é um processo simples e linear que vai da fidelidade da imagem à fé do espectador, mas um processo complexo onde a disposição emocional deste contribui decisivamente para a produção do ilusionismo, retroagindo, portanto, na sua credibilidade” (p 72 apud Monteiro, 1996,

p. 87).

Se as imagens nos retêm, se somos capazes de discutir por causa delas à saída do cinema ou ao vermos televisão, é que, longe de as tomarmos por imitação ou duplicação do mundo filmado, não paramos de fazer delas um mundo à nossa imagem. Um mundo submetido às narrações que temos na nossa cabeça, onde compreendemos as personagens confrontando o seu ambiente cognitivo com o nosso, um mundo, sobretudo, que interpretamos em função das intenções que atribuímos ao responsável da comunicação narrativa (Jost, 1992 apud Monteiro 1996, p. 88)

Segundo o semiólogo canadense Martin Lefebvre (1997) o *ato de espectatura* é a concepção individual de cada espectadora sobre os filmes, que produzem significados a partir da sua história de vida, experiências e cultura cinematográfica. “Portanto, a influência da mídia será diversa para cada indivíduo, na medida em que cada um decodifica as mensagens apreendidas de acordo com sua subjetividade” (Aguiar & Barros, 2015, p. 2). Ou seja, devido a vivência particular de cada indivíduo, aquilo que é absorvido e interpretado a respeito de uma obra é fragmentado, pessoal e parcial. Esse processo implica em uma produção individual e ao mesmo tempo coletiva “de significados que emergem do cruzamento entre o que o filme pretende transmitir e o que o espectador interpreta, a partir do contato com o filme, tendo como suporte sua subjetividade, seu lugar social e sua cultura cinematográfica” (Duarte, 2005, p. 87). Portanto, assistir filmes não é uma absorção passiva de estímulos e sim uma atividade construtiva.

A produção de sentidos em torno de uma obra cinematográfica pressupõe um acordo implícito entre realizadores e espectadoras, dos parâmetros que norteiam a análise da realidade. Por um momento, se tornam indistintas as noções de realidade e fantasia, verdade e ficção, possibilitando o processo de identificação com a obra. “Identificar-se com a situação que está sendo apresentada e reconhecer-se de alguma forma nos personagens que a vivenciam ajuda a constituir o vínculo entre o espectador e a trama”. (Duarte, 2005, p. 90). É essa empatia provocada pelos filmes que nos prende em frente a tela, provocando sensações e sentimentos, criando expectativas e nos fazendo fomentar percepções sobre a nossa própria realidade e subjetividade.

Bento (2008) pontua que a subjetividade é “o modo pelo qual se estruturam na mente de cada indivíduo todas as informações e sensações recebidas no mundo exterior” (p. 241). Ela é individual de cada ser humano e se manifesta de forma interna e particular em cada pessoa, sendo afetada pela sociedade e cultura em que cada um está inserido. Os meios de comunicação, incluindo o cinema, fazem parte da construção da subjetividade, afirmando padrões estéticos, éticos e políticos (Guattari, 1992 apud Bento, 2008). Ao agenciar comportamentos, determinar movimentos sociais e

promover o consumo de produtos, a mídia é capaz de interferir nos níveis mais íntimos da subjetividade e agenciar os comportamentos mais variados.

Cada indivíduo é influenciado pela sociedade em todas as dimensões de sua subjetividade, mas ao mesmo tempo também possui uma abertura ao conhecimento da sociedade e de si mesmo que lhe possibilita poder interferir sobre esses códigos culturais. Assim, se as mídias de massa determinam muito a individualização das subjetividades, por outro lado é possível uma intervenção dos sujeitos sobre esses determinantes desde que desenvolvam a capacidade de problematizá-los. (Bento, 2008, p. 236)

Dentre as variadas teorias do cinema, essa dissertação toma como uma de suas bases a *impressão da realidade* – sem ignorar a subjetividade de cada indivíduo. Entretanto, para realizar uma reflexão sobre a influência do cinema nas espectadoras e observar de que forma filmes reforçam e normalizam uma série de estereótipos através da naturalidade em que suas mensagens são transmitidas, é interessante considerar essa perspectiva teórica.

O impacto emocional que o filme procura causar no seu público, enquanto busca provocar uma identificação/projeção com o que assistem na tela, passa a ideia de universalidade e veracidade. Por meio da força simbólica disseminada pelo cinema, crenças sexistas e ideologias conservadoras são sorrrateiramente propagadas por todo o mundo, em prol da manutenção de uma sociedade patriarcal. Sendo assim, os filmes acabam muitas das vezes, como será observado nessa pesquisa, corroborando com o imaginário social do público.

## **1.2 Imaginário social**

Os meios de comunicação social são um dos maiores responsáveis pela criação de imaginários coletivos na sociedade. Segundo Morin (1997), o cinema fornece o sonho coletivo e também em sentido individual nos faz reencontrar com mitos e lendas, romances e tragédias. Ao partir do pressuposto de que a indústria cinematográfica é uma das principais difusoras de imaginários sociais, é possível analisar através da vasta gama de filmes produzidos no mundo, a construção que se dá em determinada época e sociedade de acordo com os contextos em que estão inseridos.

O cinema foi uma das primeiras tecnologias a serviço do imaginário. Desde a idealização do cinematógrafo, no final do século XVIII, as imagens produzidas e projetadas nas grandes telas pareciam ter o dom de emocionar, encantar e entreter a plateia. Muito mais do que apenas um registro do real, o cinema passou a articular o hiper-real, o surreal, visando contar histórias que poderiam ser reconhecidas concretamente no cotidiano, cristalizando o imaginário de cada época pela qual passou e ainda passa. (Tonin, 2015, p. 1)

O cinema é a primeira arte que se auto representa como imagem da realidade, mas, “apesar de ser um signo da realidade, não é real” (Araújo, 2008, p. 4). Ainda assim, a indústria cinematográfica contribui para grande parte da construção mítica da sociedade contemporânea e ocidental. Ao propagar visões de mundo, costumes, formas de vida, tendências de moda e padrões de beleza, os filmes fomentam o imaginário social das suas espectadoras e influenciam, muitas vezes, no seu estilo de vida.

Entretanto, o cinema não apenas manipula uma massa amorfa de receptores, mas serve como suporte à atmosfera do imaginário. Ele articula o real com o imaginário, acumulando lembranças, sentimentos e experiências ao mesmo tempo que possui força para impulsionar indivíduos ou grupos. “Opõe-se ao real, pois pela imaginação representa esse real, promovendo distorções, idealizações e sendo formatado simbolicamente” (Tonin, 2015, p. 2).

Diferente da literatura, que apenas exprime de forma abstrata o conceito das coisas, a linguagem cinematográfica oferece uma representação concreta, seja da realidade ou de um universo ficcional. Com a globalização e a facilidade de troca de informações e conhecimentos, o mundo ocidental se encontra atualmente em um momento de transformações culturais. “Não existem mais barreiras que separam as culturas, por isso, há uma mistura de valores e comportamentos que ligam as pessoas de qualquer local umas com as outras” (Arduini, 2008, p. 35). A indústria de Hollywood tem seus filmes exibidos no mundo inteiro, representando diferentes grupos, contextos e culturas – sempre a partir de seus ideais norte-americanos. É natural que alguém que não possua uma base anterior sobre o que assiste na tela, tome aquilo como uma representação real, a ponto de reproduzir essas crenças e visões.

Ao realizar uma análise do cinema e sua linguagem é necessário também uma análise cultural e política da época em que o filme está inserido, uma vez que o cinema se encontra diretamente relacionado com um conjunto de fatores sociais. Arduini (2008) afirma que, assim como a cultura influencia o cinema, o cinema influencia a cultura. “Enquanto o cinema reproduz, recria e renova a cultura, a cultura dá as ferramentas que o cinema necessita para existir” (p.44). A realidade abre um leque de possibilidades para serem exploradas pelos filmes, que inclusive, se baseiam muitas vezes em histórias reais. Entretanto, cada obra possui suas perspectivas e ideologias, que podem ser inseridas através de símbolos implícitos na narrativa ou não.

Ao longo da sua existência, além de contar histórias, o cinema colaborou na formação da veia crítica da sociedade. É através dele que as sociedades se expressam, seja no âmbito cultural, artístico ou ideológico. Grandes acontecimentos frequentemente

ganham destaque nas produções cinematográficas, eternizando histórias de civilizações e as transformações da humanidade. Mais do que uma fonte de entretenimento, Bernardet (2012) cita o cinema como forma de conhecimento:

Em princípio não há tema que seja vedado ao cinema, que deixou de ser um meio exclusivo de contar histórias para se tornar também um meio de reflexão política, estética, ética, religiosa, sociológica, etc. Os filmes não são concebidos como mero divertimento, mas procuram levar ao público uma informação, quer seja a respeito do assunto de que tratam, quer seja pela linguagem a que recorrem, que tende a se diferenciar nitidamente do espetáculo tradicional. (Bernardet, 2012, p. 104 e 105)

Em um universo com milhares de filmes, abrangendo uma diversidade imensa de gêneros cinematográficos, não há, praticamente, época ou civilização que não tenha sido encenada nas telas. Sendo o cinema um artefato cultural produzido à maneira em que seu contexto se encontra, acaba por contemplar consideravelmente a cultura local, além de introduzir conceitos e ideologias que influenciam no modo de vida do seu público. Esse processo de assimilação entre a ficção e o real ocorre quando a espectadora percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de assistir, uma vez que, “quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme” (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 118).

O imaginário é constituído por imagens, sendo assim fundamental pensar os reflexos desse fenômeno. “Pensar o cinema como cristalizador e dinamizador de imaginários é compreender que suas imagens em movimento possibilitam mais do que (re) conhecimentos, elas sedimentam sucessivamente sentidos sobre o homem e seu estar no mundo” (Tonin, 2015, p. 10). Seus dispositivos não só movimentam indivíduos e grupos como também estimulam ações e produzem sentido.

Para o sociólogo francês Michel Maffesoli (2001), o imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Diferente da cultura que pode ser identificada de forma precisa, através de grandes obras de teatro, música, literatura ou até no sentido antropológico referente aos costumes de certa sociedade, o imaginário seria a atmosfera que circunda essa cultura, como uma espécie de aura que envolve e ultrapassa a obra.

O imaginário apresenta um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas. De algum modo, o homem age porque sonha agir. É fato que a prática condiciona as construções do espírito, mas não se pode ignorar que estas também influenciam as práticas. Em suma, o imaginário é ao mesmo tempo impalpável e real. Ele contamina tudo. Encarna uma complexidade transversal. Atravessa todos os domínios da vida e concilia o que aparentemente é inconciliável.

Mesmo os campos mais racionais, como as esferas política, ideológica e econômica, são recortados por imaginários. (Araújo, 2008, p. 44)

O cinema de Hollywood é uma das mais eficazes tecnologias do imaginário, uma vez que possui um grande alcance no mundo inteiro. “Quantos homens tiveram a sua ideia do amor ou da mulher ideal forjada, para bem ou mal, por esse universo de imagens?” (Maffesoli, 2001). Os filmes de comédia romântica que serão analisados nessa dissertação foram responsáveis pela criação de imaginários de toda uma geração. A idealização do amor romântico, os padrões de beleza, até mesmo o comportamento das personagens femininas nos filmes e suas relações pessoais e profissionais refletem as crenças da época que, até os dias atuais, estão em processo de desconstrução e por muito tempo influenciaram e influenciam as suas espectadoras.

### **1.3 O poder simbólico**

Conceito cunhado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, o *poder simbólico* se refere a uma força que atua sem que se perceba, mas que fundamenta e movimenta uma série de outros poderes e atos, tendo capacidade de construir realidades. “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Bourdieu, 2002, p. 7).

É através do que Bourdieu chama de sistemas simbólicos (a língua, a arte, a religião), que essa força se edifica e se revela. Devido ao seu alcance nos mais diversos grupos sociais, o cinema é capaz de propagar essa força de maneira mais subjetiva. Servindo como um espelho para a sociedade, a linguagem cinematográfica se sobressai perante outros meios de comunicação, fomentando e propagando crenças e ideologias.

Segundo Morin (1997) toda a imagem é simbólica por natureza e tende a libertar um significado. Por ser um poder político por excelência, o poder simbólico se legitima na esfera da representação através da violência simbólica da imagem, que se transmite e se estabelece como campo de produção de imagens sociais através da mídia. “Essas imagens dão sustentação ao processo de comunicação e hierarquização de mensagens, bem como à sustentação dos valores no âmbito da sociedade e de suas ordens coletivas” (Bourdieu, 2002, p. 14). Seja em uma pintura, fotografia ou em um filme, a definição de imagem como representação mental ou visual do mundo são símbolos que possuem o potencial de construir ou desvirtuar a realidade, servindo assim aos interesses de quem possui o poder.

Por meio de estratégias discursivas – informativas, persuasivas e sobretudo na forma de entretenimento – esse poder se legitima. É através da enunciação que essa força age ao fazer ver e fazer crer, confirmando ou transformando a visão do mundo, com um resultado equivalente aquilo que é obtido pela força (física ou econômica). “Através dos veículos de comunicação e sua linguagem são empregados exercícios de violência simbólica para validação de conceitos, idéias, valores e pontos de vista de vital importância para a ordenação da realidade e a manutenção de seus sistemas simbólicos” (Oliveira, 2009, p. 8). Além da imprensa e da publicidade, ao juntar o discurso e a imagem, o cinema é capaz de influenciar e até mesmo manipular parte da sociedade, de acordo com os interesses das classes dominantes sobre as dominadas.

Masrani (2016) analisa a noção de poder simbólico para Kong (1993) e Silverstone (2006), onde os conceitos de naturalização ou normalização são fundamentais. “A necessidade da dúvida desaparece, pois o convite é aceitar o mundo como ele aparece na tela, uma aparência que é, por toda a sua variedade superficial, onipresente, eterna e, para todos os efeitos, real (embora... não seja)” (Silverstone, 2006, p. 51 apud Marsani, 2016 p. 19)<sup>4</sup>. A partir dessa interpretação, a mídia responde e constrói o mundo ao nosso redor, através de um processo de incorporação da força simbólica. “Couldry (2003) cita explicitamente a televisão, o rádio e a imprensa como meios importantes nos quais o poder simbólico é produzido. O elo que faltava para o trabalho de Couldry é o cinema” (Masrani, 2016, p. 19)<sup>5</sup>.

Enquanto isso, Kong (1993) discute a noção de hegemonia como uma força pela qual o poder simbólico se torna *natural* e *senso comum* sem que se perceba, em termos de como a realidade é construída.

Essa construção natural não é uma construção ficcional e essa ordem e essas relações de poder precisam ser críveis. Para ser verosímil, essa construção precisa estar alicerçada em certas relações e condições sociais reais, convidando-nos a problematizar, questionar e pesquisar como funciona essa dialética entre ideologia e realidade. Contradições são, portanto, inerentes ao poder simbólico. Estamos condicionados a assumir e aceitar a existência e a difusão do poder simbólico de certas entidades, indivíduos e até mesmo lugares. (Masrani, 2016, p. 20)<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup>Tradução da autora. No original: “The need for doubt falls away, for the invitation is to accept the world as it appears on the screen, an appearance which is, for all its superficial variety, ubiquitous, eternal and, to all intents and purposes, real (although... it is nothing of the sort).”

<sup>5</sup> Tradução da autora. No original: “Couldry (2003) cites explicitly television, radio and the press as important sites at which symbolic power is produced. The missing link to Couldry’s work is cinema.”

<sup>6</sup> Tradução da autora. No original: “This natural construction is not a fictional construct and this order and these relations of power need to be believable. In order to be believable, this construction needs to be grounded in certain real social relations and conditions, inviting us to problematise, question and research how this dialectic between ideology and reality works. Contradictions are therefore inherent in symbolic power. We are conditioned to assume and accept the existence and pervasiveness of the symbolic power of certain entities, individuals and even places.”

Para Oliveira (2009) o ambiente midiático atua impondo à sociedade sua representação ritualizada das coisas, uma vez que a produção de mensagens é dirigida primordialmente ao sancionamento dos interesses sociais políticos e econômicos de quem está no poder. “No interior dos grupos dominantes estabelecem-se as lutas que definem os chamados ‘princípios de hierarquização’. Os setores dominantes, cujo poder se baseia no capital econômico, legitimam sua dominação através da própria produção simbólica a cargo de um grupo conservador que atenda aos seus interesses” (Oliveira, 2009, p. 5). Nesse espaço as ações e reações dos grupos subordinados estão circunscritas às possibilidades permitidas pelo grupo dominante, que dita as regras do poder social e do poder simbólico.

Marsani (2016) ressalta que, apesar de Bourdieu não se referir especificamente à mídia em sua discussão sobre o poder simbólico, cresce cada vez mais o interesse nas formas como a mídia influencia e constrói esse tipo de poder por meio de representações. “Um forte conceito de poder simbólico sugere que algumas concentrações de poder simbólico são tão grandes que dominam toda a paisagem social; como resultado, eles parecem tão naturais que são mal reconhecidos, e sua arbitrariedade subjacente torna-se difícil de ver” (Couldry, 2003, p. 4 apud Marsani, 2016, p. 18)<sup>7</sup>. Observando essa força simbólica exercida pelo cinema como meio de propagar ideologias patriarcais, é de forma sutil e quase imperceptível que somos bombardeados com essas crenças, de modo a naturalizá-las no nosso cotidiano, muitas vezes sem questioná-las ou sequer percebê-las.

Os discursos não são simplesmente para serem compreendidos, já que ultrapassam a finalidade do que comunica, mas, na qualidade de sistemas de signos de riqueza, destinados a serem avaliados, apreciados, e ao mesmo tempo signos e símbolos de autoridade, são antes destinados a serem acreditados, obedecidos e validados socialmente. (Oliveira, 2009 p. 6)

O poder do discurso é um dos conceitos fundamentais para este trabalho, uma vez que a linguagem ganha força através do uso que os agentes que detêm o poder fazem dela. “Fazer circular, cristalizar e perpetuar discursos é uma forma de exercer e manter o controle do poder” (Pinheiro, 2012, p. 4). Uma vez que vivemos em um modelo patriarcal de sociedade, é com intenção de preservar esse sistema, que as classes dominantes disseminam essas forças simbólicas através da mídia.

---

<sup>7</sup> Tradução nossa. No original: “A strong concept of symbolic power suggests that some concentrations of symbolic power are so great that they dominate the whole social landscape; as a result, they seem so natural that they are misrecognised, and their underlying arbitrariness becomes difficult to see.”

## 1.4 A influência de Hollywood

Após a Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918), a França, que se destacava como maior produtora de filmes do mundo, entrou em crise, fazendo com que os Estados Unidos (EUA) começassem a investir no mercado. O surgimento de Hollywood logo tornou o cinema norte-americano como a maior referência da cinematografia mundial, dando origem a grandes estúdios e consolidando o estilo clássico narrativo. Superando os franceses, italianos, escandinavos e alemães, no final da década de 1930, Hollywood produzia mais filmes que todas as demais indústrias cinematográficas juntas.

Com o tempo, os Estados Unidos se estabeleceram como líderes mundiais na indústria cinematográfica, e Hollywood se tornou a grande referência do cinema mundial. Logo, os filmes hollywoodianos passaram a influenciar no comportamento, pensamento e visão de milhares de pessoas no mundo todo. Além de nos ensinar como viver e quem devemos amar, os filmes de Hollywood também reforçam diversos estereótipos e rótulos. “A simples associação (e fusão) quase instantânea da idéia de ‘cinema’ com o ‘cinema hollywoodiano’, e todo o universo simbólico atrelado a ele, na mente de muitas pessoas demonstra o grande poder que essa indústria cultural vem acumulando e reafirmando ao longo das décadas” (Cunha, 2010, p. 5).

Apesar da força política e econômica que gira em torno de Hollywood, é o seu poder simbólico que interessa nessa pesquisa. Segundo Cunha (2010), por ser a indústria cinematográfica de maior porte e visibilidade mundial, ela exerce seu poder pela forma massiva com que produz suas formas simbólicas e as faz circular em escala global. Esses símbolos possuem sua essência ligada diretamente ao contexto social em que foram criados, sendo impossível dissociar seu conteúdo simbólico da conjuntura e circunstâncias sociais de sua produção.

Os filmes produzidos em Hollywood possuem uma carga de valores universais, onde transmite o discurso dominante da sociedade americana, embasado em ideais cristãos, moralistas e democráticos. “O cinema tem mostrado que dinheiro e sucesso são valores importantes, que o casamento e a família são o melhor garante para a sobrevivência da sociedade, que a violência se justifica para aniquilar qualquer ameaça ao sistema e que o estado, a polícia e o sistema judicial são instituições que garantem o bem-estar dos cidadãos e o respeito pelos seus direitos” (Marques, 2005 p. 4).

Outro valor intrínseco da grande maioria das produções cinematográficas é o reflexo da sociedade patriarcal em que vivemos. Principalmente durante o século passado, a construção das personagens femininas era feita majoritariamente pelo sexo masculino.

Assim, existia uma diversidade de perfis criados por diretores e roteiristas, refletindo uma visão de mundo machista, reforçando estereótipos e papéis de gênero, variando de acordo com um espelho do período atual.

Em boa parte dos filmes, as personagens femininas são colocadas em papéis onde são passivas, submissas, frágeis e sensíveis, ressaltando sempre as relações de poder que existem nas semelhanças e diferenças sociais entre homens e mulheres. Como será observado nos próximos capítulos, elas precisam de um homem ao seu lado para fazerem sentido e a sua função nos clássicos hollywoodianos é servir de objeto de desejo para o homem (tanto os próprios personagens da trama quanto para os espectadores masculinos). Apesar de, desde o surgimento do cinema existirem produções que destoam dessa tendência, o discurso dominante prevalece – como tentaremos verificar nos próximos capítulos – até os dias de hoje.

Para Silva (2004), por ser uma representação do real (mas nunca o real em si), o cinema não tem a capacidade de abarcar a realidade em sua plenitude, sendo sempre reducionista e formador de estereótipos. Ele serve como um modelador do inconsciente coletivo. “Através de seus heróis, de suas sagas, de seu glamour, ele criou uma simbologia e uma forma de se relacionar com o público que conduz o receptor a internalização desse significado” (p. 3). Como aponta Cunha (2010), com seu alcance e carisma, Hollywood se tornou um dos maiores produtores de poder simbólico no mundo todo:

O cinema, como nenhum outro meio de comunicação, tem a capacidade de galvanizar a atenção do público, exacerbar as emoções, por meio da manipulação do espaço e do tempo em forma de imagens, e transmitir conteúdo simbólico. Posto dessa forma, é notória a carga de poder simbólico acumulada por Hollywood, como instituição cultural, que adquire uma função importante na acumulação dos meios de informação e de comunicação. (Cunha, 2010, p. 6)

Ao transmitir determinados valores, o cinema passou a desempenhar um papel relevante a nível social, cultural, econômico e político – não apenas nos Estados Unidos, mas ao redor do mundo. “Se tivermos em conta a influência das imagens transmitidas, podemos afirmar que o cinema em geral, e Hollywood em particular, constituiu uma das primeiras formas de globalização do século XX” (Marques, 2005, p. 1). Através dos filmes, acumulamos conhecimentos sobre determinados acontecimentos e variadas culturas, que se tornam referências e bases para nossa visão da sociedade.

Como consequência da sua influência em escala mundial, o cinema acaba sendo um dos responsáveis pela fomentação e manutenção de diversas crenças, entre elas as diferenças nas relações de poder entre homens e mulheres. A personagem feminina, ao ser representada nas telas, frequentemente carrega diversos estereótipos de gênero

reproduzidos pela sociedade ao longo da história, além de reforçarem e perpetuarem a hierarquização entre os sexos.

Servindo como uma espécie de difusor de comportamentos, os filmes trazem à tona, mesmo quando de maneira implícita (através da sua força simbólica), questões referentes à condição social da mulher. Temas como o casamento, o divórcio, a maternidade, o trabalho a educação e suas relações no geral são frequentemente abordados. Dramas que envolvem “ser mulher”, caracterizados por estereótipos reducionistas de personalidade e *performance* de feminilidade, também se fazem presentes. Devido ao grande alcance dessas produções, é interessante verificar quais as mensagens transmitidas através delas, responsáveis por realizar construções mentais, produzir mitos e estilos de vida.

A mídia em geral é responsável pela divulgação e perpetuação de várias representações e mesmo de estereótipos de gênero. Um fato que demonstra isso de forma simples é que no mundo ocidental, independente da cultura do país, padrões discursivos em relação a gênero se repetem e cada vez mais se assemelham. Por consequência, padrões em relação ao discurso referente à violência contra a mulher presentes na mídia podem ser observados, e, dessa forma, filmes produzidos em Hollywood podem encontrar ressonância em platéias brasileiras. (Pinheiro, 2012, p. 4)

Assim como os contos de fadas e as animações da Disney propagam as ideias de *true love* e *happy ending* baseadas em uma submissão e dependência da mulher ao homem ainda na fase da infância, as comédias românticas servem, à sua maneira, para reproduzir e reafirmar esses ideais. Segundo Arduini (2008), os filmes românticos são utilizados pela mídia para provocar sentimento e ensinar as espectadoras como se deve amar e se relacionar, criando um senso coletivo através dessas imagens. Ao reproduzir padrões de beleza e impor normas de feminilidade para ser aceita e feliz na sociedade, o cinema busca universalizar a imagem feminina idealizada pelos homens e pelo sistema patriarcal.

## **Capítulo 2 – Breve História da Mulher na Sociedade**

Há muitos séculos a sociedade ocidental é regida por normas patriarcais, que provocam e fomentam a desigualdade de gênero e crenças sexistas. Homens e mulheres foram separados em diferentes “caixas”, que determinam papéis específicos e características particulares designadas para os sexos feminino e masculino. Baseada nessa construção social, foi definido que os homens são a autoridade maior e as mulheres devem ser submissas a eles, uma vez que não possuem autonomia para tomarem suas próprias decisões.

Na busca de compreender o caminho percorrido pela mulher desde a Antiguidade até os dias atuais, adentraremos neste capítulo em uma breve história das mulheres no ocidente, possibilitando entender a formação da sua identidade. Os papéis de gênero, construídos ao longo dos séculos, demarcam um protocolo da maneira “correta” de se agir, variando de acordo com o gênero que você foi designado, por sua vez baseado no sexo biológico, criando expectativas em relação ao papel e comportamento da mulher como indivíduo. Essa construção social influencia tanto homens e mulheres, envolvendo aspectos como a sua posição na sociedade. “A mulher é definida em função do masculino, não como seu par, ela é associada aos sentidos, à procriação e à sexualidade, o seu papel é reduzido ao de mãe e de esposa e a sua inferioridade é legitimada por discursos que focam as diferenças sexuais e intelectuais, vistas como naturais” (Rodrigues, 2013, p. 3).

Os movimentos feministas surgidos nos séculos XIX e XX possibilitaram algumas conquistas às mulheres. Entretanto, a busca pela igualdade de oportunidades e reconhecimento, tanto no ambiente social quanto profissional, continua. A desigualdade de gênero ainda prevalece, muitas vezes de forma tão naturalizada que pouco se percebe. É preciso levar em consideração os mais variados contextos em que a luta feminista se desdobra pelo mundo, podendo variar em cada cultura. Por isso é importante ressaltar que essa dissertação se limita ao estudo da sociedade no ocidente. Ainda existem muitas barreiras que precisam ser ultrapassadas, devido aos preconceitos e estereótipos intrínsecos a sociedade patriarcal e machista que contempla a civilização ocidental.

## 2.1 Sexo e gênero

A desigualdade entre os sexos baseada e sustentada em diferenças biológicas existe desde a Antiguidade. Beauvoir (1970) afirma que a crença da mulher como uma espécie de homem frágil e inferior foi construída e validada perpassando desde a biologia, ciência, filosofia, mitologia e religião, carregadas de ideologias dominantes sexistas que apesar de acompanharem a evolução da sociedade, até os dias de hoje reverberam no imaginário social coletivo.

A inferioridade do sexo feminino era legitimata através de discursos criados para sustentar essa crença, amparada por teorias que associavam o homem a razão e ordem, e a mulher a desordem e irracionalidade. Esses pensamentos foram amparados por diversas religiões, assim como pela Igreja Católica, que por causa de Eva – responsável pela queda da humanidade do paraíso – associavam a mulher ao pecado original, validando a autoridade do homem sobre a mulher, uma vez que esta não era capaz de governar a si própria, e por isso necessitava de uma figura masculina para guiá-la por toda a vida (Beauvoir, 1970).

Segundo Birman (2006), ao colocar o masculino como um ser superior diante do feminino, criou-se um paradigma hierárquico, onde o homem era caracterizado pela perfeição enquanto a mulher era qualificada como algo imperfeito. Entretanto, com a chegada do discurso Iluminista, a crença do sexo único<sup>8</sup> foi substituída por um novo modelo, que atribuía características (naturais e biológicas) distintas a cada gênero, justificando através delas as diferenças entre os sexos.

Se por um lado o sexo se refere a um conceito de conotação biológica – definindo biologicamente um indivíduo como macho ou fêmea através da sua genitália –, o gênero é uma construção cultural e social das características masculinas e femininas – determinando o que nos faz homens ou mulheres. As teorias de gênero, recorda-se, surgiram no início dos anos 70, com o objetivo de problematizar as diferenças entre os sexos além da esfera da biologia. De acordo com Joan Scott (1995), gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder. É através de relações sociais alicerçadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos que símbolos e mitos foram culturalmente construídos.

Falar em gênero em vez de falar em sexo indica que a condição das mulheres não está determinada pela natureza, pela biologia ou pelo sexo, mas é resultante de uma invenção, de uma engenharia social e política. Ser homem/ser mulher é uma construção simbólica que faz parte do regime de emergência dos discursos que configuram sujeitos. Nesse sentido, é necessário criticar, desmontar estereótipos

---

<sup>8</sup> Ver Laqueur (1992)

universais e valores tidos como inerentes à natureza feminina. (Strey; Cabeda & Prehn, 2004, p. 29)

Colling (2004) ressalta que, as relações entre homens e mulheres – que implicam desigualdades políticas, econômicas e sociais e que configuram papéis diferenciados segundo o sexo –, estão intimamente ligadas ao princípio de hierarquia. “São as sociedades, as civilizações, que conferem significado à diferença. Portanto, não há verdade na diferença entre os sexos, mas um esforço interminável para dar-lhe sentido, interpretá-la e cultivá-la” (Strey; Cabeda & Prehn, 2004, p. 17). Filho (2005) complementa esse pensamento afirmando que, a partir do gênero, podemos perceber a organização concreta e simbólica da vida social e as conexões de poder nas relações entre os sexos, uma vez que é através dele que se consolida um discurso que constrói uma identidade do feminino e do masculino que encarcera homens e mulheres em seus limites.

Os papéis de gênero correspondem a um conjunto de comportamentos, deveres e expectativas empregados ao sexo feminino e masculino. “São sistemas de crenças que especificam o que é característico de um e outro sexo e, a partir daí, determinam os direitos, os espaços, as atividades e as condutas próprias de cada sexo” (Garcia, 2011 p. 19). Dentre elas, existe uma divisão clara entre as responsabilidades sociais de cada grupo, sendo as mulheres responsáveis pelo espaço privado (mães, esposas e donas do lar) e os homens pelo espaço público e político (onde centraliza-se o poder). “Fora do lar, as mulheres são perigosas para a ordem pública” (Strey; Cabeda & Prehn, 2004, p. 15). Em cima dessa divisão, outras características se fundamentam, pela associação do masculino à independência, agressividade e justiça e do feminino à sensibilidade, gentileza, emoção e intuição. A partir desses traços pré-estabelecidos, possuímos uma idealização naturalizada do que se espera de cada indivíduo na sociedade.

Foi só na Idade Moderna que os primeiros avanços e lutas pela igualdade entre os sexos começaram a ser travados. Através dos movimentos feministas surgidos nos séculos XIX e XX, foi possível visualizar de forma mais clara a opressão a que a mulher vem sendo submetida desde os tempos mais remotos. O machismo e o patriarcado vêm sendo de grande influência para a manutenção de crenças sexistas, que posicionam o homem como dominante e a mulher como submissa. Castañeda (2006) define o machismo como um conjunto de crenças, atitudes e condutas estruturadas em cima de duas ideias básicas que englobam uma série de definições sobre o que significa ser homem e mulher:

1. a polarização dos sexos, ou seja, uma contraposição do masculino e feminino segundo a qual não são apenas diferentes, mas mutuamente

excludentes;

2. a superioridade do masculino nas áreas que os homens consideram importantes.

Morgante e Nader (2014) afirmam que o uso do patriarcado enquanto um sistema de dominação dos homens sobre as mulheres permite visualizar que a dominação não está presente exclusivamente na esfera familiar, profissional, na mídia ou na política. “O patriarcalismo compõe a dinâmica social como um todo, estando inclusive, inculcado no inconsciente de homens e mulheres individualmente e no coletivo enquanto categorias sociais” (p. 3). É no nosso dia a dia que podemos notar a presença desse modelo nas relações entre os sexos – quando não somos valorizadas e reconhecidas, quando nossas vozes e opiniões não são ouvidas ou até mesmo quando o homem acredita ter poder e autonomia sobre nosso corpo e individualidade, simplesmente por ser homem.

Como observado, a ideia da mulher como ser inferior e submissa existe desde a Antiguidade, sustentada pelos mais variados campos de estudo, em prol da manutenção da hierarquia entre os sexos. Até os dias atuais, muitas mulheres sofrem as consequências dos discursos sexistas criados e propagados ao longo dos séculos, cada uma dentro da sociedade e cultura em que está inserida. Se não pelo próprio sistema, dentro da sua própria casa, em suas relações com seus pais, maridos, filhos, etc.

Devido a tantos anos de fomentação de preconceitos e estereótipos contra o sexo feminino, muitas mulheres ainda acreditam que o seu lugar é aquele ditado pelos homens, enquanto eles acreditam – por serem incentivados pelo meio em que vivem e pela mídia – serem superiores a elas. O patriarcado e o machismo se apropriam dessas crenças e conceitos e através de sua força simbólica ajudam a perpetuar a dominação de quem está no topo da hierarquia social.

## **2.2 Movimentos feministas**

O feminismo se articula tanto como filosofia política quanto como movimento social, servindo como consciência crítica diante do destino que a sociedade patriarcal impôs as mulheres, além de ressaltar as contradições nos discursos machistas e reivindicar seus direitos por uma vida mais igualitária. A tomada de consciência feminista transforma a vida de todas as mulheres que se aproximam do movimento, uma vez que: “Supõe dar-se conta das mentiras (pequenas ou grandes) em que a história, a cultura, a economia,

os grandes projetos, os pequenos detalhes do cotidiano estão alicerçados. Supõe enxergar os micromachismos, as pequenas manobras realizadas por muitos homens todos os dias para manter sob seu poder as mulheres” (Garcia, 2011, p. 13). A autora completa:

O feminismo pode ser definido como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim. (Garcia, 2011, p. 13)

Essa tomada de consciência feminista aparece pela primeira vez no século XVIII, durante a Revolução Francesa. A *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, escrito no ano da Revolução (1789), foi confrontada pela *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, documento subsequente, escrito pela francesa Olympe de Gouges, em 1791. Além de criticar a Declaração da Revolução, uma vez que esta se aplicava apenas aos homens, também alertava para a autoridade masculina e a importância das mulheres em sociedade, apelando a uma igualdade de direitos.

A Declaração e outras manifestações políticas fizeram Olympe de Gouges ser condenada à morte em 1793, sendo assim considerada um marco no feminismo, impulsionando o surgimento de movimentos feministas posteriores. “A densidade das suas palavras, associada ao momento histórico vivido, marcaria, no entanto, o início da atribuição de voz política à metade da população que até aí não havia sido escutada” (Pereira, 2016, p. 27). Garcia (2011) ressalta que todas as mudanças impulsionadas pela Revolução Francesa tiveram como consequência o nascimento do feminismo e ao mesmo tempo sua absoluta rejeição e violenta repressão.

No Reino Unido, o ano de 1792 foi marcado pela publicação de *Reivindicação dos Direitos das Mulheres*, de Mary Wollstonecraft, onde a autora exige uma igualdade de oportunidades educativas entre homens e mulheres, a independência econômica e a necessidade da participação política e da representação parlamentar, além de criticar abertamente o ideal submisso de feminilidade (Pereira, 2016). Defendia também que a igualdade na formação de ambos os sexos dependia do progresso da sociedade como um todo.

Como propunha Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft tratava de situar as instâncias de liberação e igualdade social e política das mulheres no contexto do programa geral ilustrado dos Direitos do Homem. Para ela, a emancipação feminina e a igualdade entre homens e mulheres não se buscavam como um valor em si mesmo, mas estavam compreendidas nos princípios do direito natural moderno (Garcia, 2011, p. 47).

Ao longo história surgiram três grandes movimentos feministas que buscaram

denunciar as mais diversas formas de opressão contra as mulheres. O primeiro deles, considerado a primeira onda do feminismo, ganha força entre os séculos XIX e XX, onde se destaca o movimento sufragista em busca do direito de voto feminino. A segunda onda surge na segunda metade do século XX, entre as décadas de 60 e 80, com pautas que se referiam principalmente aos direitos sexuais e reprodutivos, igualdade de direitos e contestação dos papéis delegados às mulheres. A terceira onda marca a década de 1990, quando o feminismo se aproxima das questões de gênero, raça e orientação sexual.

A primeira onda tem maior destaque na Inglaterra, porém também reverbera por grande parte da Europa e dos Estados Unidos. É a partir da Revolução Industrial no século XIX que a situação das mulheres começa a se modificar de maneira substancial, quando se torna mais expressiva a luta pelos direitos humanos. Simultaneamente com o nascimento do socialismo e a luta pelos direitos operários, surge a primeira onda do feminismo, com reivindicações de direitos básicos, como o voto, a educação, a participação política e na vida pública. Segundo Alves e Pitanguy (1991), até meados do século XIX, a vida da mulher era administrada conforme os interesses masculinos, devendo ser sempre passiva e submissa e obedecer às ordens do pai ou do marido.

O Iluminismo foi um movimento histórico dominado por homens, e apesar de seus avanços científicos e culturais, suas pesquisas compreendiam as mulheres como inferiores por conta de fatores biológicos foram desenvolvidas nessa época. “A fim de provar a inferioridade da mulher, os antifeministas apelaram não somente para a religião, a filosofia e a teologia, como no passado, mas ainda para a ciência: biologia, psicologia experimental etc.” (Beauvoir, 1970, p. 17).

Com o passar das décadas, as mulheres começaram a ocupar espaços acadêmicos e questionar a ciência – lugar predominantemente masculino e um dos maiores criadores de discursos de desigualdade. Nesse contexto, as feministas da primeira onda defendiam que homens e mulheres eram iguais (principalmente no quesito moral e intelectual) e deveriam ter iguais oportunidades (estudo, trabalho, participação política, etc.), argumentando que a hierarquia sexual era prejudicial às mulheres e seria resultado de processos ideológicos e históricos. Algumas feministas acabaram por incorporar também ideias e teorias socialistas/marxistas ao movimento, levando em consideração a classe social e possuindo como foco as mulheres operárias.

O horizonte ético-político do feminismo do período foi o igualitarismo entre os sexos e o da emancipação jurídica e econômica da mulher. A tendência igualitária predominou tanto na versão burguesa quanto na socialista (esta última mais atenta às condições de igualdade social e econômica do que política e civil), mas também existiram correntes que privilegiaram formas de luta e organização específicas e

autônomas das mulheres. De toda forma, ao longo do século XIX as feministas se empenharam, além de seus objetivos específicos, em temáticas concernentes aos direitos humanos e civis. Em um sentido amplo: as lutas pela liberdade de pensamento, de associação, pela abolição da escravidão, da prostituição e pela paz. (Garcia, 2011, p. 52)

O movimento sufragista se destaca na primeira onda com as mulheres que lutavam pelo direito ao voto e denunciavam a exclusão da mulher da esfera pública. Nesse mesmo período, nos Estados Unidos, além de reivindicarem direitos políticos, muitas dessas mulheres buscavam também a abolição da escravidão. “A luta pela abolição da escravidão mobilizou parcelas significativas de mulheres que, até então, não havia, de forma tão massiva e organizada, participado da esfera política. A conscientização da submissão do negro trouxe-lhes, ao mesmo tempo, uma medida de sua própria sujeição.” (Alves & Pitanguy, 1991, p. 44).

É durante esse período que se desenvolve uma classe média de mulheres educadas que formaram o núcleo do feminismo norte-americano do século XIX, constituído por mulheres brancas de classes altas que lutavam por direitos fundamentais relacionados à política e à educação. Suas lutas e debates eram importantíssimos, no entanto, não contemplavam questões pertinentes às particularidades de cada grupo.

A publicação do livro *O Segundo Sexo* em 1949, de Simone de Beauvoir, se torna leitura fundamental para o desenvolvimento da segunda onda do feminismo. Após ter algumas das suas reivindicações alcançadas, a primeira onda do movimento enfraqueceu entre os anos 30 e 60, e particularmente durante a Segunda Guerra Mundial, retomando com uma nova visão sobre a vivência das mulheres que se relacionava com uma estrutura de poder patriarcal. “Pode-se dizer que boa parte do feminismo da segunda metade do século XX foi marcada profundamente por essa obra, não apenas porque coloca de pé novamente o feminismo depois da Segunda Guerra, mas também porque é o estudo mais completo sobre a condição feminina escrito até aquele momento” (Garcia, 2011, p. 80).

Beauvoir (1970) argumenta que a mulher, ao viver em função do outro, atua a serviço do patriarcado, sem possuir um projeto de vida própria e sujeitando-se ao protagonista e agente da história: o homem. “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (p. 10). A partir desses questionamentos começa a surgir uma série de estudos centrado na condição da mulher e na opressão feminina, aprofundando alguns aspectos levantados por Simone de Beauvoir, como por exemplo a publicação de *A Mística Feminina* (1963), de Betty Friedan, *O Pessoal é Político* (1969), de Carol Hanisch, *Sexual Politics* (1970), de Kate Millet, e *A Dialética*

*do Sexo* (1970), de Shulamith Firestone.

É durante a segunda onda que a sociedade burguesa dá início a discussão sobre gênero, no intuito de problematizar as diferenças entre homens e mulheres indo além da biologia e questionando as relações de poder entre os sexos. Segundo Garcia (2011), o conceito de gênero parte da ideia de que feminino e masculino não são fatores naturais ou biológicos, mas sim construções sociais, englobando todas as normas, obrigações, comportamentos, pensamentos, capacidades e até mesmo o caráter que se exigiu que as mulheres tivessem por serem biologicamente mulheres.

Como afirma Simone de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se mulher”. O “masculino” e o “feminino” são criações culturais e, como tal, são comportamentos apreendidos através do processo de socialização que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções sociais específicas e diversas. Essa aprendizagem é um processo social. Aprendemos a ser homens e mulheres e a aceitar como “naturais” as relações de poder entre os sexos. A menina, assim, aprende a ser doce, obediente, passiva, altruísta, dependente; enquanto o menino, aprende a ser agressivo, competitivo, ativo, independente. Como se tais qualidades fossem parte de suas próprias “naturezas”. Da mesma forma, a mulher seria emocional, sentimental, incapaz para abstrações das ciências e da vida intelectual em geral, enquanto a natureza do homem seria mais própria à racionalidade. (Alves e Pitanguy, 1991, p. 55-56)

Além de pautar temas como a sexualidade, o mercado de trabalho, as relações familiares e a violência doméstica, as feministas da segunda onda foram pioneiras na crítica à pornografia, dando continuidade também à crítica à prostituição, levantada na primeira onda. A exploração da mulher através da maternidade e do casamento e o uso do estupro e da violência sexual enquanto ferramenta de manutenção do poder masculino também eram abordados (QG feminista, 2008, online).

Já a terceira onda feminista tem início no começo dos anos 90, nos Estados Unidos, onde expande temas travados nas gerações anteriores, para incluir lutas e conflitos de grupos diversificados de mulheres, com um conjunto de identidades e culturas variadas. Ao se apresentar como um meio para corrigir as falhas e lacunas deixadas pela segunda onda, o novo movimento busca contestar as definições essencialistas da feminilidade que se apoiavam especialmente nas experiências vividas por mulheres brancas integrantes de uma classe média-alta da sociedade.

Enquanto as feministas da Segunda Onda insistiam na inclusão da mulher nos domínios tradicionalmente ocupados por homens, as feministas da Terceira Onda, partindo do princípio de que a igualdade sexual não foi atingida e de que o feminismo continuará ativo até alcançar essa meta, problematizam e expandem os conceitos referentes ao gênero e à sexualidade. (Bonicci, 2007, p. 252)

Segundo Bonicci (2007), as pautas desse novo movimento incluíam a teoria *queer*, a conscientização da negra, o pós-colonialismo, o transnacionalismo, a interpretação pós-estruturalista de gênero e de sexualidade, dando menor ênfase à opressão patriarcal e

mostrando maior interesse na igualdade dos sexos. Aponta também como aspecto relevante a auto-estima sexual, uma vez que a sexualidade é também uma modalidade de poder. “Feministas marginalizadas anteriormente, contribuem para estabelecer a identidade dessa onda que acredita ser a contradição e a negociação das diferenças uma das características mais significativas do feminismo contemporâneo” (Zinani, 2010, p. 413).

O conceito de *interseccionalidade* surge com Kimberlé Crenshaw, em 1989, marca a terceira onda do movimento feminista, na busca de abranger e reconhecer as diferentes variedades de identidades e experiências de mulheres. Ao reconhecer múltiplos tipos de opressão, como raça/etnia, classe, sexualidade, nacionalidade, religião, é possível analisar e debater com mais afinco as condições enfrentadas por mulheres em todo o mundo.

*A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (Crenshaw, 2002, p. 177)*

Outra teórica importante para essa fase do movimento é Judith Butler, que com sua tese de doutorado *Problemas de Gênero* (1990) inaugura o debate sobre identidade de gênero - rompendo o paradigma da divisão entre natural e social, sexo e gênero. Sua tese foi fundamental para a formulação de uma proposta teórica associada as perspectivas *queer*, que se desenvolveram ao longo da década.

No século XXI, apesar do espaço conquistado pelas mulheres no decorrer dos anos, ainda é bastante latente na sociedade a desigualdade de gênero. O feminismo segue lutando por reivindicações básicas: “que as mulheres tenham liberdade para definir por si mesmas sua identidade ao invés de que esta seja definida pela cultura da qual fazem parte e pelos homens com os quais convivem” (Garcia, 2011, p. 95). Muitas mulheres por todo o mundo permanecem inconscientes em relação ao sistema que as oprime.

Com todos os recursos simbólicos a seu favor, os homens se utilizaram da biologia, religião, filosofia, política para realizar a manutenção de crenças sexistas ao longo da história, delimitando o espaço e papel da mulher na sociedade, sendo este sempre inferior ao do homem. Um dos recursos mais utilizados para propagação das crenças e estereótipos atualmente é a mídia, sendo o cinema um dos seus grandes mecanismos.

Devido ao sistema patriarcal e ao machismo, enraizados na estrutura social do planeta, ideologias sexistas são disseminadas desde muito cedo, restringindo as potencialidades do desenvolvimento da mulher e colocando-as, na prática, numa posição desigual

frente ao homem (Alves & Pitanguy, 1991). Essas ideologias são transmitidas pela família, escola, meios de comunicação, religião, literatura e outros agentes socializadores, com o por exemplo, o cinema.

As comédias românticas, gênero fílmico realizado especialmente para atrair o público feminino, sobre o qual aqui nos debruçaremos, carregam diversos símbolos que reproduzem ideias sexistas, capazes de reforçar os estereótipos criados através das diferenças entre os sexos e colocando as mulheres sempre dependentes do homem – na busca do ideal de amor romântico concebido por Hollywood. A partir desse pressuposto, buscaremos sustentação científica na literatura e nas análises fílmicas, com o objetivo de trazer à tona esse poder simbólico relacionado ao papel da mulher na sociedade, tornando possível identificar as mensagens transmitidas a respeito das personagens femininas e quais elementos representados proporcionam a manutenção de estereótipos e crenças sexistas.

## **Capítulo 3 – Breve História da Mulher no Cinema**

Durante a segunda onda do movimento feminista, com a emergência de uma nova leitura sobre a representação da mulher na mídia e nas artes, a teoria e crítica feminista voltou seus olhares para o estudo da figura feminina no cinema. Através da psicanálise, da semiótica e de outras teorias essencialistas, foi possível desconstruir os filmes e identificar alguns mitos patriarcais que sustentam nossas estruturas sociais e posicionam a mulher como o “outro”, além de problematizar a posição em que ela é inserida nos enredos dos filmes hollywoodianos.

A representação da mulher nas telas muitas vezes se dá a partir de estereótipos sociais construídos ao longo dos anos, que são repetidos incansavelmente através dos filmes e passam a complementar o imaginário social das espectadoras. Sendo sexualizadas ou santificadas – variando de acordo com o enredo de cada obra – a mulher se encontra limitada a papéis que condicionam sua existência à dependência de um homem.

As comédias românticas, gênero pensado especialmente para o público feminino e que faz grande sucesso em Hollywood, dissemina uma ideia similar aos contos de fadas, em que a felicidade da mulher está atrelada ao homem e a sua postura de acordo com os papéis de gênero. Assim, desde cedo somos orientadas a nos portar como “mocinhas”, sendo educadas, simpáticas, comportadas e sensíveis, para então sermos dignas do amor de um príncipe encantado, que nos resgatará de uma vida de solidão.

### **3.1 Teorias feministas no cinema**

O cinema é considerado por muitas teóricas feministas como uma prática cultural que “representa mitos sobre as mulheres e a feminilidade” (Smelik, 2007, p. 491). Sendo assim, não demorou muito até que teoria e a crítica de cinema começassem a ser influenciada pelos movimentos feministas, suscitando novas questões e debates. Com ajuda de teorias estruturalistas, como a semiótica e a psicanálise, as críticas feministas buscavam compreender a onipresença do patriarcado nos filmes e a constante reprodução de personagens femininas estereotipadas. “Esses diálogos teóricos se mostraram muito produtivos em analisar as formas que as diferenças de gênero são

estruturadas nas narrativas clássicas” (Semelik, 2007, p. 491).

Devido à sua aproximação com a realidade, o cinema passou a ser uma ferramenta útil de análise social, uma vez que cria imaginários coletivos e dissemina seus discursos ideológicos através da sua força simbólica. No mesmo sentido, Lopes (2006) afirma que o preconceito se expressa na sociedade através de violências físicas e simbólicas. Assim, os estudos feministas, após reconhecerem silêncios e opressões envolvendo a mulher na sociedade, inserem o debate no âmbito da cultura e da arte “não como criadoras, mas como reafirmadoras ou críticas dos clichês das representações de gênero” (p. 381).

Acompanhando as reivindicações dos movimentos de libertação das mulheres, as primeiras manifestações feministas nos estudos de cinema surgiram nos festivais de cinema de mulheres, em Nova York e Edimburgo, em 1972 (Stam, 2003). Nesse período, destacam-se autoras como Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Claire Johnston, Pam Cook, Mary Ann Doane, Rosalind Coward Mentre, entre tantas outras que voltaram seus olhares para uma perspectiva mais crítica sobre o tema.

Ao identificarem a imagem da mulher retratada nos filmes como majoritariamente negativa, as autoras buscaram denunciar e conscientizar sobre as representações carregadas de estereótipos e que perpetuavam o papel designado para elas dentro da sociedade. Aliadas aos grupos e movimentos sociais, a teoria e crítica feminista trouxe também para o cinema o debate de temas importantes sobre a mulher, como por exemplo: “estupro, violência doméstica, educação infantil, direito ao aborto etc., sempre em um ambiente no qual ‘o pessoal é político’” (Stam, 2003, p. 193).

Apesar das reivindicações dos movimentos feministas, Bleichmar (1988) afirma que as conquistas alcançadas não foram suficientes para permitir uma mudança significativa em relação ao caráter sexista dos papéis e estereótipos de gênero. Ainda hoje a mulher prevalece em desvantagem na sociedade, sendo pressionada a dedicar sua vida ao matrimônio e à maternidade, e associada a características que se opõem diretamente as masculinas. Logo, o que víamos e vemos na tela perpetuava e ainda perpetua crenças influenciadas por contextos históricos, econômicos e sociais. “A vida influencia o cinema e o cinema influencia a vida” (Acselrad, 2015, p. 93).

As bases iniciais para uma teoria feminista do cinema são fundadas a partir dos estudos da representação, como observam Moreira e Gomes (2019). Ao contrapor as imagens da “mulher” constituída especialmente no cinema clássico aos papéis e identidades das mulheres reais, as primeiras teóricas observaram que as figuras femininas nos filmes são reflexo de uma sociedade altamente patriarcal, “que imprime nelas estereótipos e

expectativas, operando de modo a reiterar a sujeição e objetificação a que estavam submetidas nas ordens sociais” (p. 323).

Uma das primeiras críticas feministas do cinema foi Claire Johnston que, em seu artigo *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973), inaugura o debate ao fornecer uma análise sobre estereótipos a partir de um ponto de vista semiótico. A autora investiga o mito da “mulher” no cinema clássico, onde observa que as personagens femininas são apresentadas através de uma perspectiva masculina, ou seja, a imagem ideal da mulher é na realidade o ideal de mulher para o homem. “Apesar da enorme ênfase posta na mulher enquanto espetáculo no cinema, a mulher enquanto mulher é amplamente ausente” (Johnston, 2000, p. 25).

A iconografia como um tipo específico de signo ou grupo de signos com base em certas convenções dentro dos gêneros de Hollywood tem sido parcialmente responsável pelo estereótipo das mulheres no cinema comercial em geral, mas o fato de haver uma diferenciação muito maior dos papéis dos homens do que dos o papel da mulher na história do cinema relaciona-se à própria ideologia sexista e à oposição básica que coloca o homem dentro da história e a mulher como a-histórica e eterna. (Johnston, 1973 apud Zwier, 2012, p. 13)<sup>9</sup>

Haskell também discute a representação da mulher no cinema em *From Reverence To Rape*, de 1974, ao trazer à tona novas maneiras de pensar sobre como as personagens femininas são retratadas nas telas, especificamente no que diz respeito aos papéis padrões em que são frequentemente inseridas. “Saindo do campo de estudo sociológico, ela simultaneamente sugere que essas personagens são representações da realidade e dos papéis que as mulheres desempenham na sociedade” (Zwier, 2012, p. 12)<sup>10</sup>. Sendo assim, as representações femininas são, portanto, “um reflexo dos contextos estruturais, institucionais e históricos das ideologias patriarcais dentro das quais foram criadas” (Zwier, 2012, p. 13)<sup>11</sup>.

Enquanto Johnston e Haskell expõem as imagens estereotipadas de mulheres nos filmes e criticam a invisibilidade das mulheres reais nas telas, Laura Mulvey segue por outra linha de pesquisa e se baseia nas teorias psicanalíticas de Freud e Lacan para compreender o grande fascínio pelos filmes hollywoodianos. Fundador em vários níveis, *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, publicado na revista *Screen* em 1975, explica esse fascínio através da noção de escopofilia, que está ligado ao prazer de olhar sem ser

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. No original: Iconography as a specific kind of sign or cluster of signs based on certain conventions within the Hollywood genres has been partly responsible for the stereotyping of women within the commercial cinema in general, but the fact that there is a far greater differentiation of men's roles than of women's roles in the history of the cinema relates to sexist ideology itself, and the basic opposition which places man inside history and woman as ahistoric and eternal.”

<sup>10</sup> Tradução nossa. No original: “Coming out of the sociological field of study, she simultaneously implies that these characters are representations of reality and the roles in which women are cast in society.”

<sup>11</sup> Tradução nossa. No original: “a reflection of the structural, institutional, and historical contexts of the patriarchal ideologies within which they were created.”

visto. O cinema estadunidense clássico estimula o desejo de olhar ao integrar estruturas do voyeurismo e narcisismo em sua narrativa e imagem.

Para Mulvey, o cinema possui como base três tipos de olhares: o da câmera, o das personagens entre si dentro do filme e o da espectadora. O prazer proporcionado pelo cinema era em forma de uma estrutura em que o masculino olhava e o feminino era olhado. A presença da mulher é indispensável ao espetáculo no filme narrativo, sendo suas partes do corpo inseridas como objeto de fixação visual e contemplação erótica.

A mulher, desta forma, só existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa ao seu lugar como portadora de significado, e não produtora de significado (Mulvey, 1983, p. 438).

Teresa De Lauretis, por sua vez, também traz uma perspectiva semiótica em seu texto *A Tecnologia do Gênero* (1994), referindo-se ao cinema como uma das tecnologias de produção de subjetividades, dotada do poder de produzir conhecimentos, significados e valores, capaz de criar e disseminar representações de gênero. De Lauretis reflete não apenas sobre a subjetividade feminina das espectadoras como também levanta questões a respeito da narrativa dos filmes. O cinema “produz efeitos de significação e de percepção, auto-imagem e posições subjetivas, para todos aqueles envolvidos, realizadores e espectadores; é, portanto, um processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito na ideologia” (De Lauretis, 1978, p. 37).

Apesar de compreender o conceito de gênero como uma forma de representação que diferencia os sexos, a autora rejeita a definição de mulher em relação ao homem, propondo uma análise que vai além do binômio masculino/feminino. Afirma ainda que a construção social da mulher trabalhada pela mídia é baseada em critérios pré-estabelecidos socialmente e impõe uma imagem idealizada da mulher. Por fim, ressalta as diferenças intrínsecas entre mulheres, que são moldadas subjetivamente pelas experiências individuais de cada uma delas.

Em *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera* (1995), Elizabeth Ann Kaplan aborda a relação entre cinema e feminismo, utilizando a psicanálise como ferramenta de desconstrução do cinema clássico e contemporâneo. Ao questionar se “o olhar é masculino?” e se isto seria “por razões inerentes à estrutura da linguagem, ao inconsciente, aos sistemas simbólicos e assim todas estruturas sociais?” (Kaplan, 1995, p. 45), torna possível identificar mitos patriarcais que colocam a mulher como o “outro”.

Assim como Mulvey, Kaplan analisa o *voyeurismo* e o *fetichismo* através de uma perspectiva feminista, buscando explicar a representação da mulher nos filmes contemporâneos e quais mecanismos entram em funcionamento em relação ao posicionamento do público enquanto observador da imagem feminina na tela. “O mecanismo de representação fílmica percebe o espectador como *voyeur* – levado pelo prazer de ver e observar sem ser visto ou observado, e sua satisfação através do olhar como propulsor para a construção da beleza física feminina enquanto fetiche ligado ao desejo sexual” (Acselrad, 2015, p. 98). A autora identifica ainda três tipos de mulheres produzidos por Hollywood, desde os anos 1930 até a atualidade:

(1) a mulher “cúmplice”, que renuncia aos seus sentimentos pessoais e à sua realização individual, assumindo uma postura frágil; (2) a mulher “resistente”, que surge no século XX com sua integração ao mercado de trabalho e sua emancipação financeira, graças ao movimento feminista; (3) a mulher “pós-moderna”, que, tendo encontrado espaço na esfera econômica e política, conquista a liberdade de escolha desejada e enfrenta as novas e complexas questões que se originam na contemporaneidade. (Kaplan, 1995 apud Braga & Costa, 2009, p. 107)

Dentre as autoras citadas nesse capítulo, a maioria propõe uma desconstrução radical do cinema hollywoodiano patriarcal e a elaboração de um cinema feminista ou *contra-cinema*. Haskell, por exemplo, convoca as mulheres a ir contra os desejos e definições masculinas, em busca de criarem novos papéis para as mulheres na sociedade e assim, quem sabe, as personagens femininas possam escapar dos papéis estereotipados a que são condenadas nos filmes. “Não queremos nada menos, dentro ou fora da tela, do que a grande variedade e a diversidade deslumbrante de opções masculinas” (Haskell, 1987, p. 402)<sup>12</sup>. A crítica feminista nos estudos fílmicos, transitou assim, pelo debate da produção cinematográfica, colocando em xeque a situação das mulheres dentro do contexto dos *novos cinemas* que se espalhavam pelo mundo, levando muitas mulheres a assumirem uma carreira de cineastas e a utilizarem o cinema como ferramenta política (Veiga, 2017).

Em sua busca de desconstruir o cinema narrativo e produzir uma nova perspectiva voltada para a constituição de um contra-cinema, Mulvey aponta a urgência de um cinema feminista, que rompa com os paradigmas da narrativa e do prazer visual cultivado pelo cinema hollywoodiano a respeito do olhar masculino/objeto feminino. “O constante repensar sobre os papéis desempenhados pelas mulheres no cinema (como atrizes, diretoras e espectadoras, sobretudo) e sobre as possibilidades de utilização política da mensagem cinematográfica é uma das características mais marcantes do trabalho de Mulvey” (Filho, 2012, p. 42).

---

<sup>12</sup> Tradução nossa. No original: “We want nothing less, on or off the screen, than the wide variety and dazzling diversity of male options.”

Kaplan, em seu livro citado anteriormente, também analisa filmes do cinema feminista independente, abrangendo tanto autoras norte-americanas como europeias, onde se destacam os trabalhos de Laura Mulvey, Yvonne Rainer, Marguerite Duras e Margareth Von Trotta. “Ao demarcar uma possibilidade de ruptura com o modelo dominante patriarcal, este tipo de crítica representa antes de tudo posicionamento político. A análise fílmica feminista mostra uma busca por espaço que questiona a possibilidade de uma abordagem histórica própria das mulheres” (França, 2016, p. 8). Ou seja, com produções fílmicas que transgridem o padrão tradicional narrativo, será possível levar as telas novas percepções e representações, a partir do ponto de vista feminino sobre seu próprio gênero, sem que isso esteja atrelado aos ideais patriarcais.

A partir dos anos 1990, tanto o cinema independente como o comercial criaram personagens femininas memoráveis, com traços feministas e transgressores, que marcaram a cinematografia mundial, como relembram Oliveira e Costa (2017): *Thelma and Louise* (1991), de Ridley Scott, *Tomates Verdes Fritos* (*Fried Green Tomatoes - 1991*), de John Avnet, *Conduzindo Miss Daisy* (*Driving Miss Daisy - 1989*), de Bruce Beresford, *The Governess* (1997), de Sandra Goldbacher, *Orlando, a Mulher Imortal* (1992) e *The Tango Lesson* (1997), ambos de Sally Potter, são alguns exemplos.

Atualmente, muitos estudos em relação a representação feminina no cinema seguem sendo realizados. Das teóricas abordadas nesse capítulo, todas são brancas e nenhuma realiza um recorte mais aprofundado além do gênero. Entretanto, muitas outras autoras surgiram posteriormente e contemplaram temas como etnias, sexualidades, classes, entre outros aspectos que caracterizam a individualidade de diferentes grupos de mulheres. Cinquenta anos depois da inauguração do debate feminista voltado para as telas, apesar de alguns avanços, ainda é possível identificar mitos do discurso patriarcal sendo propagados através dos filmes.

Moreira & Gomes (2019) ressaltam que, mesmo se considerados em novos contextos, os debates pioneiros permanecem relevantes. Apesar dos ajustes teóricos posteriores na obra de Mulvey, realizados por outras pesquisadoras e pela própria autora, seu texto se mantém bastante atual e segue sendo referência na teoria e crítica feminista do cinema. Como o cinema hegemônico atual ainda é predominantemente masculino, “noções como ‘olhar masculino’ talvez não sejam descartáveis” (p. 385). Assim, se torna indispensável que haja uma multiplicidade de vozes e perspectivas teóricas, com sujeitos de variados lugares de fala e experiências diversas, para que cada vez mais seja possível compreender questões que contemplam a existência das mulheres.

### 3.2 Representações da mulher nos filmes hollywoodianos

O cinema clássico americano, além de criar e estabelecer um padrão narrativo através de uma série de códigos de linguagem, “serviu e serve de modelo às cinematografias de todo o mundo, sendo exemplo não só na sua forma de produção e realização, como também em sua forma de representação, o que transcendeu suas fronteiras e povoa o imaginário ocidental” (Gubernikoff, 2009, p. 68). Devido ao reconhecimento e prestígio dos filmes norte-americanos, suas mensagens são disseminadas em todo o canto e têm a capacidade de influenciar, mesmo que de forma sutil, a sociedade.

Essas mensagens ensinam instruções a cerca de padrões, valores e crenças da sociedade americana, que com sua ideologia patriarcal, perpetuam o *status* e papel da mulher, através de representações majoritariamente negativas. “A anomalia de que as mulheres são a maioria da raça humana, metade de seus cérebros, metade de seu poder procriador, a maior parte de seu poder nutridor, e ainda assim são servas e escravas românticas, é trazida para casa com força particular pelo filme de Hollywood” (Haskell, 1974, p. 2-3)<sup>13</sup>. Dentre as variadas problemáticas da representação feminina na tela, é frequente o retrato de que mulheres se preocupam mais com aparência e romance do que com seus estudos e carreiras.

Para Kaplan (1995), os filmes hollywoodianos são construídos conforme o inconsciente patriarcal, que além de refletir na própria narrativa, também se mostra através da falta de participação feminina por trás das câmeras. “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 (p. 53)”. Nos filmes clássicos, é possível observar que, em sua maioria, as personagens femininas servem ou como objeto sexual para os personagens masculinos ou para alimentarem seu ego.

Apesar de haver uma crescente participação de mulheres por trás das câmeras no decorrer das décadas, a predominância masculina ainda persiste, desde diretores, roteiristas, produtores etc. Com a ausência feminina nesses espaços, é comum que a representação feminina nas telas reflita uma visão masculina. A partir de desejos inconscientes, inseridos em um contexto antigo e idealizado da sociedade, as pessoas ainda se enxergam nos estereótipos presentes nos filmes, tanto as mulheres quanto os

---

<sup>13</sup> Tradução nossa. No original: “The anomaly that women are the majority of the human race, half of its brains, half of its procreative power, most of its nurturing power, and yet are still servants and romantic slaves is brought home with particular force by the Hollywood film.”

homens, e continuam a acreditar que é essa a cultura em que precisam viver (Navarro & Pereira, 2017).

Desde criança assistimos filmes que nos inspiram, ensinam e constroem nossa visão do mundo. Meninas sonham em se tornarem princesas, encontrarem seu príncipe e terem um final feliz, assim como veem nos contos de fadas. Os contos de fadas são grandes responsáveis pela formação de estereótipos de gênero e o “ser princesa”, exigindo da mulher um padrão de comportamento e personalidade “Inconscientemente, estes estereótipos podem ser referência para o feminino, interferindo no modo como se dão as relações sociais, em especial entre as crianças” (Junges, 2011 p. 36 apud Aguiar & Barros, 2015, p. 2).

Como vimos anteriormente, foi a partir da segunda onda do movimento feminista, durante a década de 70, que a teoria feminista do cinema propôs o debate em relação a posição ocupada pelas mulheres nos enredos hollywoodianos. Kaplan (1995) ressalta a importância de notar “que a crítica feminista emergiu de preocupações correntes de mulheres que reavaliavam a cultura na qual haviam sido criadas e educadas” (p. 43). Ao tomarem consciência de suas opressões e assistirem a reproduções nas telas, se sentiam confinadas e limitadas aos papéis que eram destinadas.

Por ser constituído socialmente, um filme é um produto social que representa certo período e lugar, além de ser baseado em convenções sobre o modo como as mulheres são vistas e valorizadas na sociedade (Turner, 1993). Suas mensagens englobam valores que são transmitidos ao redor do mundo, caracterizando os mais diversos grupos da sociedade, desde política, cultura e religião. O cinema possui mais de um século de vida, sendo assim, podemos traçar uma história (não só da sociedade, mas também das mulheres) com auxílio de suas produções. Ao observar o modo que as mulheres são representadas, desde suas personalidades, comportamentos, relações pessoais, ambições de vida e até sua própria imagem projetada na tela, é possível recapitular como elas eram vistas pela sociedade de cada época.

Entretanto, é importante ressaltar como o cinema favorece a criação de estereótipos e influenciam na construção dessas representações sociais, uma vez que “os meios de comunicação de massa se configuram como a principal matriz cultural das sociedades contemporâneas, reproduzem sentidos, agem sobre a realidade, indicam valores, orientam comportamentos e posturas que determinarão como o indivíduo se incluirá e se relacionará no mundo” (Cardoso & Freitas Jr. 2011).

Estereótipos são uma generalização sobre o comportamento ou características de um indivíduo, desenvolvido no imaginário social, que se proliferam nos mais diversos

grupos sociais através dos meios de comunicação. Eles “reproduzem relações de poder, desigualdade e exploração, impedindo qualquer flexibilidade de pensamento na avaliação e comunicação de uma determinada realidade, reduzindo as características de um grupo a poucos atributos considerados essenciais” (Aguiar & Barros, 2015, p. 2). Além disso, “a crescente exposição das pessoas aos meios de comunicação de massa facilita uma maior possibilidade de reprodução dos comportamentos neles veiculados, principalmente quando se trata de crianças, cuja subjetividade ainda não se encontra plenamente formada” (Aguiar & Barros, 2015, p. 2).

Segundo Basow (1992), as crenças que as sociedades tiveram desde o início dos tempos, sobre os fatores físicos e psicológicos dos dois sexos contribuíram para o surgimento dos estereótipos de gênero acerca de uma dominação masculina e submissão feminina. Esses estereótipos de gênero existem tanto a nível pessoal quanto cultural, refletindo também no cinema, com representações femininas que promovem atitudes negativas em relação às mulheres na sociedade. Alguns exemplos elencados por Bogarosh (2008) são: as mulheres são inferiores aos homens, elas não são muito brilhantes e vivem para fazerem os homens felizes.

Assim, o cinema contribui com essa delimitação estabelecida pela sociedade patriarcal, onde o corpo feminino, a sexualidade, o intelecto, as emoções, e sua própria condição como mulher seja sempre subjugada ao homem. “Esses estereótipos impostos à imagem da mulher funcionam como uma forma de opressão, pois transformam a mulher em objeto, nulificando-a como sujeito e recalando o seu papel social” (Gubernikoff, 2009, p. 66). Suas mensagens e imagens são coniventes com ideologias patriarcais, fomentando uma imagem da mulher irreal, que se manifesta tanto nos enredos dos filmes – com personagens passivas, submissas, dependentes etc. –, quanto nos padrões de beleza, criados com o sistema de *star system*.

A indústria cinematográfica hollywoodiana, desde seu início na década de 20, tratou de reduzir as múltiplas possibilidades de representação do feminino a umas poucas opções, geralmente relacionadas à hiperbolização da sexualidade. O chamado *stars system*, que atinge seu apogeu nos anos 50, criou a imagem da mulher fatal, erótica e tão inatingível quanto as estrelas no firmamento, indispensável para a cultura hedonista que se buscava produzir. (Stam, 2003 apud Acselrad, 2015, p. 94)

Com a utilização da cor no cinema, a mulher passou a ser filmada com mais ênfase nas partes individuais do corpo, mais atenção para a plástica produzida pela iluminação, além de um maior uso da *mise-en-scène* para a exibição. “Hollywood transformou a forma feminina num espetáculo, uma representação para ser perscrutada e questionavelmente possuída pelo espectador (masculino). [...] Os filmes nos oferecem uma imagem impossível da beleza feminina como objeto do desejo masculino (e até

feminino)” (Turner, 1993, p. 84). Assim, a função da personagem feminina no filme é ser olhada e desejada, tanto pelo personagem masculino na tela quanto pela espectadora.

Hollywood promove ainda, desde seu surgimento, uma fantasia romântica de papéis matrimoniais, onde a mulher deve buscar ser boa esposa e mãe, além de promover a crença no “*happy ending*”, influenciar nas definições e parâmetros de feminilidade, domesticidade e beleza. Através desses filmes, mulheres passavam a avaliar a si mesmas, seus relacionamentos, suas necessidades e aspirações (Filho, 2005). Sua função como mulher na sociedade é, portanto, casar com um homem, reproduzir e dedicar o resto da sua vida à família e ao lar. A mulher profissional foi inserida nas narrativas muito recentemente, e ainda assim oscilam entre sua independência feminina (com uma carreira) e sua felicidade eterna (junto de seu par romântico).

Outra problemática em relação a imagem feminina nas telas é que “o cinema narrativo clássico criou uma identificação da mulher através de uma sedução em direção à sua feminilidade” (Gubernikoff, 2009, p. 73). Essa feminilidade impulsiona a busca pelo inatingível, criando uma obsessão pelos padrões de beleza considerados socialmente aceitos em um determinado período. Por isso, é preciso vencer estereótipos e defender o direito das mulheres de serem “tão livres quanto os homens, por mais loucas, burras, delirantes, malvestidas, gordas, retrógadas, preguiçosas e presunçosas que sejam” (Morin, 2012, p. 68 apud Aguiar & Barros, 2015, p. 5), uma vez que a mídia prega que a mulher deve ser dócil, sorridente e bela.

Por mais que as representações femininas nas telas tenham evoluído ao longo das décadas, continuam em sua grande maioria sendo limitadas e refletindo diversos mitos patriarcais. Filmes em que as mulheres desempenham papéis importantes ainda são poucos entre os filmes de maior bilheteria. “Mesmo o gênero de ficção científica, que tende a oferecer mais personagens femininas do que a maioria dos gêneros, não modela essas personagens em personagens femininas realistas” (Bogarosh, 2008, p. 17)<sup>14</sup>.

Nas comédias românticas, apesar de termos frequentemente personagens femininas em papéis principais e relevantes, toda a sua felicidade é condicionada ao homem e sua representação gira em torno de crenças e ideologias patriarcais. A imagem feminina no filme serve para os personagens masculinos desejarem e para as espectadoras desfrutarem. Os filmes podem ser grandes agentes de mudança. Hylmo (2006) acredita que:

---

<sup>14</sup> Tradução nossa. No original. “Even the sci-fi genre, which tends to offer up more women characters than most genres, does not model these characters on realistic women characters”

Com representações mais positivas das mulheres no cinema, retratando-as como iguais aos homens, a sociedade receberá uma mensagem forte em relação à igualdade das mulheres, que se refletirá na forma como elas são tratadas em nossa sociedade em geral. Os estereótipos tradicionais serão quebrados e substituídos por imagens positivas. (Hylmo, 2006 apud Bogarosh, 2008, p. 62)<sup>15</sup>

Portanto, ao considerar o cinema hollywoodiano como um meio de reprodução da imagem estereotipada da mulher, é fundamental procurar alternativas que fujam desse padrão. Como afirma Kamita (2017), ao mesmo tempo que os filmes enfatizam o papel normativo da mulher na sociedade, eles também manipulam um sistema de punição àquelas que negligenciam essa postura a ser adotada. É dessa forma que o cinema contribui para o modelo de sociedade tradicionalista e conservadorl institucionalizando um modo de representação da mulher.

### **3.3 As comédias românticas**

O amor é o tema central da felicidade moderna e a mídia é um dos responsáveis pela busca incontrolável e obsessiva, tanto do amor como da felicidade (Morin 1997). A comédia romântica como gênero tem desenvolvimento praticamente coincidente com a história do cinema. No final dos anos 80 e início dos anos 2000, Hollywood produziu um número significativo de comédias românticas e muitas delas se consolidaram como grandes clássicos (Bogarosh, 2008), propagando consigo o conceito de *happy ending*.

Sua fórmula narrativa é direcionada ao final feliz e seus enredos buscam se aproximar da espectadora, transformando situações do cotidiano em um cenário possível para encontrar um grande amor. “A promessa é, ao mesmo tempo, casual e inesperada” (Lima, 2010, p. 26). Assim, as histórias conquistam corações, criam expectativas e tiram suspiros apaixonados da sua audiência.

Em busca de um elo emocional com seu público, seus enredos giram em torno da eterna procura pelo amor. Abbott e Jermyn (2009) ressaltam o modo como o filme se conecta com a espectadora, de um modo que, toda vez que assistimos a uma comédia romântica, nos apaixonamos novamente pelo apaixonar-se. É dessa forma que eles reforçam constantemente a ideia de que o amor romântico tem o poder “não apenas de mudar os amantes ou de promover o autoconhecimento deles, mas numa espécie de êxtase religioso, salvá-los de um mundo de solidão, incompletude, desamor e desajuste social” (Barbosa, 2009, p. 4).

---

<sup>15</sup> Tradução nossa. No original: “With more positive portrayals of women in film, depicting them as equal to men, society will be sent a strong message regarding the equality of women, which will be reflected in how women are treated in our society at large. Traditional stereotypes will be broken and will be replaced by positive images.”

Como aponta Bourdieu (2007), a fórmula hollywoodiana é pensada para poupar esforço da espectadora e garantir a audiência de um público que se diverte com intrigas que levam a um final feliz, sem uma narrativa ou personagens complexas e enigmáticas. Além do tema central – o amor –, a moral da história das comédias românticas é também impregnada pela ética dos bons costumes norte-americanos, trazendo quase sempre personagens estereotipadas e idealizadas, tornando-se muitas vezes excessivamente artificial (Lima, 2010). Fortes (2019), aponta que é possível identificar uma comédia romântica pela presença da maioria dos elementos característicos do gênero:

1. par romântico (com um único protagonista que tem suas ações voltadas ao seu objeto de afeição, ou um casal protagonista que se envolve amorosamente);
2. obstáculo (caracterizado por personagem que disputa o objeto de afeição, impedimento de ordem objetiva, como casamento, resistência dos pais ou de um dos membros do par romântico);
3. meet cute (o encontro ao acaso, o qual sinaliza que uma das personagens está destinado à outra);
4. final feliz e, simultâneo ou não a esse final, o casamento do casal protagonista.

Como vimos no capítulo anterior, a dicotomia entre razão e emoção construída e fomentada na Modernidade, definiu diferenças associadas entre o feminino e o masculino, aproximando o homem da razão e a mulher à emoção, confinando-a ao lar e a maternidade. Essas divisões funcionaram, segundo Lima (2010), como uma estratégia para preservar o *status quo* masculino e assegurar o lugar do homem no espaço público ao mesmo tempo que reprimia as possibilidades intelectuais da mulher.

Em relação as comédias românticas a autora observa que, ao oferecer a felicidade no romance, o gênero fílmico é direcionado conscientemente para o público feminino que “continua associado à realização amorosa e emocional, tanto pela indústria quanto pelo senso comum” (Lima, 2010, p. 29). Através de suas representações, o cinema segue legitimando e preservando esses valores com uma visão positiva, se opondo ao que acreditavam/acreditam os movimentos feministas. Assim como o cinema de ação é pensado para atrair o público masculino, por ser agressivo e violento, os dramas e as comédias românticas buscam a audiência feminina, reafirmando o lugar que elas ocupam na sociedade ocidental.

Hollywood possui uma grande carga de valores sociais, sendo uma delas a importância da família tradicional. Por ser instituição dominante, comandada por uma elite política,

social e econômica, é de interesse comum a manutenção de ideais conservadores, para que os mesmos continuem no poder. Segundo Capuzzo (1986), o sonho que muitos das espectadoras buscam ao ir no cinema “está comprometido com um tipo de vida condizente ao modelo imposto por determinada classe social ou sistema sócio-político” (p. 77). Após assistir um filme, é muito comum desejarmos que as situações que vimos na tela aconteçam conosco, na nossa realidade, independente do contexto em que a realidade do filme está inserida. Criamos a partir daí idealizações a cerca do amor “ideal”, da beleza “ideal” e de um estilo de vida “ideal”, etc.

Com uma forte presença ética e moral nos filmes, seu retrato de amor romântico é heteronormativo, monogâmico, não permite a infidelidade, exige o compromisso com a instituição do casamento e com a formação da família (Barbosa, 2009 p.5). Uma vez que os contos de fadas também reproduzem essas representações, desde a infância somos estimulados inconscientemente com a força simbólica que difere o feminino e o masculino, condicionando sempre a mulher ao homem.

Crianças, assistem a desenhos como A Bela Adormecida, A Bela e a Fera, Cinderela, Branca de Neve, A Pequena Sereia, Shrek... Neles, encontram retalhos da moral dos contos de fadas, que incluía lições de salvação da alma pela bondade, pela abnegação, pela redenção do mal, e que foi substituída pela grande lição da salvação da alma pelo amor. As crianças são ensinadas, com os desenhos, que o amor é o caminho. (Barbosa, 2009, p. 17)

Como ressaltam Abbott e Jermyn (2009), apesar de serem destinadas conscientemente às mulheres, as comédias românticas costumam estar centralizadas sob o ponto de vista feminino, embora reflitam um olhar masculino a respeito dos relacionamentos. Fortes (2019) complementa: “normalmente, a mulher retratada na comédia romântica é dependente emocionalmente: precisa da presença de um homem apaixonado, da realização do amor romântico, para ser feliz ou completa” (p. 22). Por mais que a protagonista seja bem-sucedida, ela será sempre incompleta enquanto não encontrar seu grande amor. Assim, a felicidade da mulher está eternamente condicionada ao homem.

Essa felicidade acredita-se ser eterna, ou seja, quando você encontra o amor, é para a vida inteira. É alguém com quem você irá fazer planos para o futuro e compartilhar os dias. Não há nada errado na ideia, fora a idealização fomentada através de uma visão romantizada, que torna isso sonho e anseio de muitas pessoas – especialmente das mulheres. “Na cultura ocidental e moderna ter um grande amor é o que complementa uma vida feliz, estar sozinho é sinal de infelicidade” (Arduini, 2008 p. 26).

Em 2001, Rubinfeld descobriu que nas décadas de 1980 e 1990 as comédias românticas de Hollywood usavam convenções de enredo para reforçar papéis e relacionamentos tradicionais de gênero. Das 109 comédias românticas que venderam mais de 3.398

milhões de ingressos, apenas um dos filmes apresentava a visão de que as mulheres poderiam “sobreviver e até prosperar, sem homens, casamento e maternidade” (Rubinfeld, 2001, p. 16). Esse filme, *She Devil*, foi classificado como uma “bomba” de bilheteria. (Bogarosh, 2008, p. 18)<sup>16</sup>

O amor romântico não é uma reação natural, mas uma maneira de se comportar culturalmente aprendida e representada pelo cinema. “A utopia romântica cinematográfica se constrói a partir de imagens e sons, narrativa, *mise en scène*, enquadramento, ritmo, performance, música e montagem” (Amaral, 2018, p. 70). Os filmes de comédia romântica utilizam alguns artifícios para difundir seu ideal de amor, como por exemplo a escolha do elenco, com atores e atrizes extremamente atraentes, além do grande impacto e revolução pessoal que encontrar seu par romântico causa na vida das personagens.

Em relação a representação estética, Lima (2010) afirma ainda que a mulher caracterizada nesses filmes é normalmente branca, magra, jovens, ocidental, de classe média, heterossexual e consumidora, construída de modo a criar uma impressão de universalidade, para atingir uma maior audiência. Além de fixar valores positivos à burguesia como naturais ao ser humano, “preserva certos ideais selecionados para atender a demanda da classe média, como também os fomenta para qualquer outro tipo de mercado” (p. 28)

Com essa reprodução do padrão de beleza feminino (através de personagens que se enquadram dentro dessas características) e a uma performance de feminilidade (bem vestidas e maquiadas, com cabelos, rostos e corpos perfeitos), é criado um ideal estético inatingível e surreal. “A heroína é constantemente mostrada como uma mulher que, em qualquer momento do seu dia, está em sua melhor forma e aparência física [...] – a não ser que o contrário seja relevante”. (Lima, 2010, p.28). Mas não basta apenas ser bonita externamente. A protagonista da comédia romântica precisa possuir também beleza interior.

Isso significa que ela deve ser dotada de características construídas socialmente como nobres, dentro dos padrões éticos estadunidenses: altruísmo, inteligência, compaixão, sensibilidade, honestidade. Ela deve, também, estar disposta a fazer e arriscar tudo por amor. Mesmo que a heroína não se apresente dessa forma no início de sua história, ela provavelmente conquistará esses valores ao longo da trama – e, a partir disso, será premiada com a felicidade amorosa ou, ao menos, com a certeza de ter feito “a coisa moralmente certa. (Lima, 2010, p. 28)

Johnson & Holmes (2017) afirmam que as relações românticas retratadas pelo cinema

---

<sup>16</sup> Tradução nossa. No original: “In 2001, Rubinfeld found that in the 1980s and 1990s Hollywood romantic comedies used plot conventions to reinforce traditional gender roles and relationships. Out of 109 romantic comedies that sold over 3.398 million tickets, only one of the films presented the view that women could “survive, and even thrive, without men, marriage, and motherhood” (Rubinfeld, 2001, p. 16). That one movie, *She Devil*, was classified as a “bomb” at the box office.”

são frequentemente exageradas e irrealistas. “[...] ainda que espectadores mais velhos e experientes possam perceber isso, jovens com poucas experiências para comparar podem enxergar essas representações como normas culturais e gerar, a partir daí crenças sentimentais irrealistas e criar expectativas de acordo com elas” (p.3). É provável que adolescentes que assistem a comédias românticas desenvolvam uma visão distorcida sobre relacionamentos, cultivando crenças e expectativas em relação ao amor romântico. Apesar do cinema não ser um simples mecanismo de alienação nem as espectadoras ingênuas, nossas percepções de mundo são influenciadas por tudo ao nosso redor, inclusive por aquilo que consumimos.

Segundo Barbosa (2009), as pessoas vão ao cinema aspirando encontrar em suas vidas amores como aqueles representados nas telas – um amor de cinema. “Podemos dizer que o indivíduo, incapaz de realizar da maneira desejada o ideal amoroso (justamente porque ele é ideal e, portanto, intangível), busca refúgio na fantasia amorosa mostrada nas telas, com a qual se identifica e na qual se projeta” (p. 23). Por mais consciente que esteja sobre o caráter ficcional do filme, a autora afirma que, nem por isso, a sedução do cinema o escapa.

Narrativas que apresentam uma ideologia patriarcal se revelam ao longo dos filmes, não apenas através do seu enredo, mas através da própria imagem feminina. Esta, “sendo indispensável para a narrativa fílmica, poderá, com sua presença, paralisar o desenvolvimento narrativo à medida que dá lugar a momentos de contemplação erótica, trazendo a mulher como um objeto passivo para o olhar ativo do homem” (Acselrad, 2015, p. 96). Como ressalta Lopes (2002): por mais que o melodrama seja voltado para o público feminino, seu enfoque normalmente refere-se aos desejos e fantasias masculinos.

Cardoso e Freitas Jr (2011) ressaltam que é imprescindível descobrir como as mulheres são inseridas nas narrativas hollywoodianas, a fim de buscar as raízes sociológicas e ideológicas da submissão fílmica feminina sob o gênero masculino. Assim como os outros gêneros do cinema, os filmes de comédias românticas também enfrentaram transformações desde seu surgimento, conseqüentes do contexto social e histórico de cada época. Entretanto, muitos dos estereótipos criados no século passado continuam a ser reproduzidos atualmente. Nos anos 90, década em que a presente dissertação foca sua análise, buscaremos identificar a presença de estereótipos sexistas e ideologias patriarcais em cada obra.

## Capítulo 4 – Análise Fílmica

Considerando toda a influência do cinema hollywoodiano, seu alcance, popularidade e poder simbólico, é importante analisar os filmes com um olhar crítico, para conseguir identificar os elementos utilizados subjetivamente que poderão ter disseminado as ideologias e valores norte-americanos. Sendo assim, essa pesquisa tem como objetivo examinar a representação das personagens femininas nos filmes hollywoodianos de comédia romântica *teen* realizados no final dos anos 90 para identificar quais mensagens estão sendo transmitidas e quais estereótipos fomentados.

Foram selecionados quatro filmes de comédia romântica da lista “10 filmes que influenciaram os adolescentes dos anos 90”, publicada no blog Listamania da revista Veja de São Paulo. Por ter nascido nesta década e ter sido influenciada por esses filmes assim como toda uma geração de mulheres, a autora da dissertação acredita ser pertinente observar a imagem feminina na tela assim como a força simbólica nos elementos narrativos e nas mensagens transmitidas, para interpretar de que forma esse tipo de conteúdo pode influenciar espectadoras. Todos os filmes selecionados foram distribuídos no Brasil e fizeram parte da programação de televisão aberta brasileira durante os anos 2000<sup>17</sup>, sendo exibidos diversas vezes ao longo dos anos e alcançando um grande número de audiência.

Desta lista, foram escolhidos para compor o *corpus* de estudo os filmes categorizados como *comédia* e *romance*, que possuem um metacore<sup>18</sup> acima de 50 no IMDb<sup>19</sup>, sendo eles: *As Patricinhas de Beverly Hills (Clueless, 1995)*, de Amy Heckerling, *10 Coisas que Eu Odeio em Você (10 Things I Hate About You, 1999)*, de Gil Junger, *Ela é Demais (She's All That, 1999)*, de Robert Iscove e *Nunca Fui Beijada (Never Been Kissed, 1999)*, de Raja Gosnell. Ambos foram produzidos por grandes estúdios hollywoodianos. Os demais filmes que compõem a lista são: *Titanic (Titanic, 1997)*, de James Cameron, *American Pie (American Pie, 1999)*, de Chris e Paul Weitz, *Pânico (Scream, 1996)*, de Wes Craven, *Fica Comigo (Drive me Crazy, 1999)*, de John Schultz, *Segundas Intenções (Cruel Intentions, 1999)*, de Roger Kumble e *O Mundo das Spice Girls (Spice World, 1997)*, de Bob Spiers.

---

<sup>17</sup> Lista de filmes exibidos na Sessão da Tarde. Disponível em <https://bit.ly/2JK5VtT>

<sup>18</sup> Avaliação do filme segundo o site Metacritic, website americano que reúne críticas de música, cinema, filmes, entre outros. Para cada produto, um valor numérico de cada crítica é computado e daí retirado uma média aritmética ponderada

<sup>19</sup> Base de dados online de informação sobre música, cinema, filmes, entre outros

## 4.1 Sobre a metodologia

Por ser uma fase fundamental na construção da personalidade de indivíduos, as crenças e valores construídos no período da adolescência possuem influência da família, da escola e da própria mídia. Os jovens constroem suas representações nos seus grupos sociais, através dos diálogos, dos modelos e ideias veiculadas nos meios de comunicação. “Assim, ideias e imagens vão sendo aceitas, naturalizadas; embora sejam apenas representações” (Portes & Gonçalves, 2008, p. 3).

Com tantas informações é comum que os jovens mesquem singularidade e universalidade, interferindo e normatizando a formação e identificação dos mesmos, além de incorporarem ideias e discursos propagados pela mídia em seu cotidiano, sem exercer um pensamento muito crítico. Durante essa fase de desenvolvimento de identidade, é comum que as mensagens propagadas pela mídia sirvam como fonte de informação para tomada de decisões, além de serem uma ferramenta capaz de moldar positiva ou negativamente a visão dos jovens sobre si mesmo e sobre a sociedade em que vivem. “Eles costumam recorrer uns aos outros e à mídia para encontrar as respostas às suas perguntas sobre como podem resolver problemas, como devem agir, como devem se comportar com o sexo oposto, o que devem vestir e como devem ser” (Signorielli, 1997, p. 1)<sup>20</sup>.

De acordo com a Teoria de Aprendizagem Social<sup>21</sup>, do psicólogo canadense Albert Bandura, quanto mais as espectadoras se identificam com as personagens e as histórias dos filmes, mais provável é que elas adotem as atitudes, crenças e comportamentos presentes nas obras em suas próprias vidas. O aprendizado humano não é adquirido apenas através de experiências diretas, mas sim através da observação – que permite mudanças em comportamentos e pensamentos como resultado de um modelo observado, seja de familiares, amigos ou pessoas na mídia. “A teoria social cognitiva oferece uma estrutura para pensar sobre as maneiras pelas quais a televisão fornece informações aos seus telespectadores para aprender sobre seu mundo social” (Zwier, 2012, p. 5)<sup>22</sup>.

No caso desta análise, a pesquisa se dá através de uma perspectiva de gênero. Quais são as mensagens transmitidas pelos filmes de comédia romântica *teen*? O que falam a

---

<sup>20</sup> Tradução nossa. No original: “They often turn to each other and to the media to find the answers to their questions about how they can solve problems, how they should act, how they should behave with the opposite sex, what they should wear, and what they should look like.”

<sup>21</sup> Teoria que sugere que as pessoas podem aprender como agir, se comportar ou pensar, simplesmente observando os outros. (Zwier, 2012, p. 5)

<sup>22</sup> Tradução nossa. No original: “Social cognitive theory offers a framework for thinking about the ways in which television provides information to its viewers from which to learn about their social world.”

respeito da importância da aparência, dos relacionamentos românticos, da felicidade, em relação as personagens femininas? Uma vez que os adolescentes buscam através da mídia respostas sobre relacionamentos e intimidade, é preciso considerar a imaturidade da audiência, que os torna especialmente suscetíveis à “influência e manipulação” da indústria cultural” (Zwier, 2012).

No capítulo I, foram abordadas algumas características do cinema, como a linguagem cinematográfica e de que modo a partir dela criamos uma *impressão da realidade* que permeia o imaginário social da sociedade. A influência de Hollywood e a sua força simbólica também foram debatidas. Já no capítulo II, recapitulamos uma breve história da mulher na sociedade, falando sobre sexo e gênero e sobre o surgimento e importância dos movimentos feministas para a libertação das mulheres. No capítulo III vemos como a mulher é representada nas telas, em sintonia com as críticas feitas a partir dos estudos feministas do cinema, além de termos uma contextualização da comédia romântica (gênero fílmico pensado especialmente para as mulheres e foco desse estudo). A partir dessa base será possível identificar os elementos necessários para realizar a análise.

Ao questionarmos sobre a representação da mulher no cinema e o reflexo que isso tem na vida real e nas mulheres reais, se torna necessário observar também as mensagens transmitidas nos filmes voltados para adolescentes, público mais suscetível a ser influenciado, por atravessar um processo de formação de valores e opiniões. A relação pessoal das personagens – com familiares, amigos e par romântico –, como elas são retratadas nas telas – desde padrões de beleza até estereótipos comumente associados ao feminino –, além da reprodução do papel de gênero serão alguns dos tópicos a serem considerados na análise.

As análises serão realizadas em cima das narrativas e da imagem feminina, retratando não apenas as personagens protagonistas como também as secundárias, desde que se enquadrem em alguma categoria de análise. Diálogos, figurino, enquadramentos, personalidades, comportamentos, relações, tudo será importante para compreender a forma subjetiva como os filmes inserem elementos que carregam preconceitos de gênero.

Apesar de os movimentos feministas dos anos 60 e 70 terem influenciado novos realizadores e realizadoras na criação de personagens femininas que fugissem do padrão tradicional e patriarcal quanto à idealização da mulher, ainda assim muitos dos filmes continuaram e continuam a seguir essas representações (Rodrigues, 2013). Ao analisar esses filmes, será possível identificar aspectos que ajudam a reforçar

estereótipos negativos sobre a mulher, sendo prejudicial para elas mesmas e para as expectativas que a sociedade coloca sobre elas.

O estereótipo de gênero negativo não consiste apenas em atribuir-se à mulher características de passividade, excessividade emocional, ou carência, entre outros, fazendo dela fraca. Ao tentar ilustrar-se de forma positiva a mulher, mostrando-a como um ser forte e independente, mas chegando até aí ao atribuir-lhe características tradicionalmente associadas aos homens, como a agressividade, não ajuda à eliminação desses estereótipos e crenças típicas da sociedade patriarcal e machista, antes reforça os ideais dessa cultura, pois passa a mensagem de que a mulher para ser encarada como igual ao homem terá de agir como ele. (Rodrigues, 2013, p. 18)

Em relação a metodologia utilizada, analisar um filme é, antes de mais nada, transcrever suas imagens e sons em linguagem escrita. Sendo assim, a análise fílmica busca “explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos” (Penafria. 2009, 1). Um dos métodos utilizados para isso é a análise de conteúdo, que considera o filme como um relato, levando em conta o tema da obra. (Penafria. 2009, 6). Já a pesquisa bibliográfica serve para “recolher informações e conhecimentos prévios acerca de um problema para o qual se procura resposta ou acerca de uma hipótese que se quer experimentar” (Cervo; Bervian, 2002, p.66). Segundo Santos (2009, p.20) “o filme é uma forma simbólica, na qual texto e imagem confluem para a construção de representações e conceitos que geram significações e exigem uma interpretação”.

Não existe uma forma única ou universal para analisar um filme, uma vez que cada pesquisa possui suas particularidades e seus objetivos específicos. Podendo ser analisado por diferentes perspectivas, existem dois conceitos que permeiam a prática da análise fílmica – dissecar e descrever os objetos de estudo –, para assim explicar e esclarecer o funcionamento do filme e lhe propor uma interpretação. Sendo assim, após assistir todos os filmes, serão selecionados alguns trechos em que a narrativa, os diálogos e as imagens servirão para a análise das personagens femininas nas telas.

## **4.2 Ela é demais (*She's All That*, 1999)**

*Ela é demais* (*She's All That*, 1999), realizado por Robert Iscove, foi um dos filmes mais populares do final dos anos 90, chegando à primeira posição nas bilheterias em sua primeira semana de lançamento. O filme é uma adaptação moderna da peça teatral *Pigmalião* (1913), de George Bernard Shaw e conta a história do adolescente Zach Siler (Freddie Prinze Jr.), o garoto popular e rico da escolar, que ao ser abandonado pela namorada, aceita participar de uma aposta onde tem seis semanas para transformar a

garota *nerd* da turma na rainha do baile de formatura.

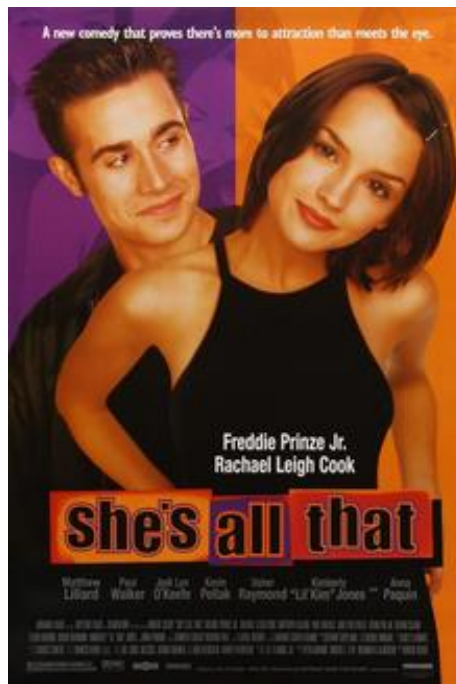


Figura 1: Capa do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)

A trama começa com uma aposta – feita entre Zach e seu amigo Dean Sampson (Paul Walker) –, após a namorada de Zach, Taylor Vaughan (Jodi Lyn O'Keefe), terminar com ele. “Quem ela pensa que é? Há 2 mil garotas nessa escola e eu posso transar com todas elas. Taylor Vaughan é totalmente substituível” (10’45”, *Ela é Demais*). Seus amigos discordam e afirmam que todas as garotas querem ser como Taylor e todos os caras querem transar com ela. “Basicamente, ela é você com tetas” (11’04”, *Ela é Demais*), ao que Zach responde “Ela é uma ilusão, um mito. Tire a arrogância e a maquiagem sobra uma nota vermelha com sutiã” (11’10”, *Ela é Demais*). Vaughan é o estereótipo da patricinha, bonita, popular, loira, alta e magra. Com suas roupas curtas e decotadas, é o objeto sexual de todo homem. Entretanto, o simples fato de não querer mais estar com Zach a faz perder seu valor e a torna descartável.



Figura 2: Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)

Zach acredita que com uma roupa legal e o namorado certo (ele próprio) em seis semanas qualquer garota poderá ser a rainha do baile. Ou seja, qualquer garota que

estiver do lado dele. A mulher só possui, portanto, duas opções: ou ela é desejada por um homem ou tem um homem ao seu lado. Dean declara “Vamos às compras” (12’24”, *Ela é Demais*), e os garotos começam a escolher quem será a garota objeto da aposta. Ao analisarem as meninas que passam por eles, baseados exclusivamente em conceitos estéticos, finalmente Laney (Rachel Leigh Cook) aparece. Com seu material de artes, avental manchado de tinta, cabelos presos, óculos de grau, um ar irritado e desajeitado. Enquanto sobe as escadas, ela logo tropeça e cai no chão. E assim, é a escolhida para ser transformada por Zach e se tornar a rainha do baile nas próximas seis semanas.



Figuras 3 e 4: Fotogramas do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)

“Escuta, gorda, tudo bem. Peitos feios, mau humor, alguma doença. Mas essa esquisita e inacessível é outra história” (13’15”, *Ela é Demais*). Essa frase carrega vários preconceitos relacionados à padrões estéticos impostos às mulheres. Além de menosprezar mulheres gordas e com corpos fora do padrão, também fomenta um estereótipo característico do universo colegial, onde garotas inteligentes e nerds são consideradas feias e esquisitas, uma vez que a mulher não pode ser bonita e inteligente simultaneamente. A mulher nunca pode ter tudo, se não ela seria um homem.

Ao se contentar que Laney é a garota que terá que conquistar, Zach tenta se aproximar dela e ganhar sua confiança. Ele vai procurá-la em seu trabalho e ela fica desconfiada do interesse repentino do garoto mais popular da escola: “Você está fazendo algum tipo de caridade? (18’50”, *Ela é Demais*)” Entretanto, por curiosidade e insistência de Zach, acaba aceitando sair com ele.

Apesar de estar tentando conquistá-la, Zach só critica Laney. Após encará-la em silêncio por um momento, ele pergunta se ela sempre usa óculos – e por que não lentes? Ela responde que, apesar de ter lentes não gosta da ideia de ficar tocando nos seus próprios olhos. Independente da sua resposta e do quão incômodo pode ser para ela, o único comentário de Zach é que seus olhos são lindos – ou seja, independente do incômodo que sinta, ela deveria priorizar sua imagem para agradar aos homens. O que a mulher realmente quer raramente importa, ela deve estar sempre bonita e se encaixar nos padrões de beleza hegemônicos de cada época. São diversos processos que muitas

mulheres diariamente passam para se sentirem aceitas, com procedimentos que muitas vezes machucam e violentam seus corpos (da simples depilação ao uso de roupa justa e saltos altos, passando por cirurgias perigosas e invasivas).

Mesmo sendo magra e padrão, apenas por usar óculos e se interessar por cultura e artes Laney é considerada esquisita e antissocial. Quando estão na praia, Dean observa de longe a protagonista em seu traje de banho “Olha os peitos da esquisitona. Ela até parece normal daqui” (32’56”, *Ela é Demais*). Olhar para o corpo feminino de forma sexualizada é algo não apenas naturalizado entre os homens, mas também incentivado desde cedo – uma vez que servimos como objeto sexual de desejo para o sexo masculino.



Figuras 5: Fotograma do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)

O *makeover* de Laney ocorre quando Zach chega em sua casa e a convida para uma festa. Ela alega que não pode ir por não estar “apresentável”. Como parte do plano de Zach, sua irmã Mackenzie Siler (Anna Paquin) aparece para realizar a transformação. Laney nunca tirou sua sobrancelha nem usou maquiagem – uma vez que sua mãe morreu antes que se apegasse a essas coisas. Por não ter uma presença feminina em sua criação, ela não possui muito apego a feminilidade, essencial em uma sociedade capitalista e patriarcal.

A nova Laney Boggs aparece descendo as escadas lentamente, com a câmera acompanhando-a de baixo para cima, de modo a apreciar cada parte do corpo da personagem. Ao som de *Kiss Me* dos Sixpence None the Richer a protagonista desce a escada, mostrando primeiro seu pé com um salto alto vermelho. Conforme desce os degraus, a câmera mostra suas pernas de fora e seu vestido – também vermelho – justo e curto.



Figuras 6 a 9: Fotogramas do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)

Com maquiagem, sem seus óculos e um novo corte de cabelo, Laney surpreende Zach, que fica completamente perplexo com sua mudança. Como esperado da comédia romântica, que busca trazer um tom leve e cômico para as obras, a personagem cumpre com seu estereótipo de garota desajeitada caindo pela segunda vez no filme – dessa vez nos braços de Zach.



Figuras 10 e 11: Fotogramas do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)

Apesar de, ao longo da narrativa, vemos Zach se apaixonando por Laney, quando Dean fala que ele está confundindo prazer com trabalho, Zach reafirma que tudo não passa de uma aposta. Como poderia ele – o garoto mais bonito e popular da escola – estar se apaixonando pela garota esquisita, mesmo que agora melhorada por ele? Como homem, ele precisa possuir tudo sob seu controle. Dean também o provoca ao perguntar se agora queria transar com Laney – e afirma não estar criticando, uma vez que agora ela estava transformada: “Se não vai comer posso tentar. Ela está bem jeitosinha” (53’52”, *Ela é Demais*). A maioria dos diálogos entre os personagens masculinos durante o filme objetificam assim, sexualizam e estereotipam as personagens femininas.

Dean resolve esquentar a aposta e convida Laney para ser sua acompanhante para o

baile. Zach mostra-se indignado, uma vez que isso o faria perder a aposta. Quando Laney percebe que algo está errado, Dean confessa: “Zack, já chega. Eu gosto desta garota, chega da aposta [...] as pessoas têm sentimento, cara” (70’13”, *Ela é Demais*). Assim como Zach, ele também brinca com os sentimentos da protagonista, como se ela não possuísse nenhuma importância comparada com o ego masculino que geria a aposta.

Seguindo o padrão narrativo das comédias românticas, após o conflito, o casal finalmente se reconcilia e a protagonista feminina encontra seu final feliz. Zach vai até a casa de Laney após a formatura e se desculpa por tê-la enganado, confessando seu amor. Apesar de ter perdido a aposta, ele conquistou o seu novo objetivo quando Laney o perdoa. Com luzes ao redor e com roupa de gala, o casal dança no pátio em uma cena que referencia um clássico das comédias românticas – *Uma Linda Mulher* (*Pretty Woman*, 1990), de Garry Marshall: “Me sinto como Julia Roberts em *Pretty Woman*, fora pela coisa de prostituta” (89’38”, *Ela é Demais*). E assim como o casal Vivian Ward (Julia Roberts) e Edward Lewis (Richard Gere), Zach e Laney se beijam e encontram seu *happy ending*.



Figuras 12 e 13: Fotogramas do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)

### **4.3 Nunca Fui Beijada (*Never Been Kissed*, 1999)**

*Nunca Fui Beijada* (*Never Been Kissed*, 1999) é o segundo longa de Raja Gosnell, que trabalhou como montador na aclamada comédia romântica *Uma Linda Mulher* – um dos filmes mais populares do final dos anos 90. O enredo conta a história de Josie Geller (Drew Barrymore), uma das editoras do *Chicago Sun Times* que sonha com a oportunidade de se tornar uma grande repórter. Quando o proprietário do jornal, Rigfort (Garry Marshall), a convoca para uma reportagem em que precisará se disfarçar como aluna de ensino médio para descobrir alguma grande história sobre a vida dos adolescentes desse tempo, ela encontra a chance de realizar seu grande sonho. Apesar da protagonista não ser uma adolescente, a trama permeia o universo colegial com todos os estereótipos e dilemas, atingindo diretamente esse público.



Figura 14: Capa do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)

A protagonista é a editora mais nova de um grande tablóide de Chicago, com seu próprio escritório, recursos ilimitados e um assistente pessoal. Mesmo com uma carreira bem-sucedida, Josie não aparenta ser feliz. Apesar de ser a melhor editora do jornal e seu chefe Gus (John Reilly) sempre usar suas ideias de pauta para reportagens, ainda assim ele não lhe dá a chance de seguir seu sonho de se tornar repórter. “Um jornalista está lá onde as bombas caem. Ele é agressivo. Agarra o touro pelas bolas” (04’06”, *Nunca Fui Beijada*). Por ser mulher, estão sempre duvidando de sua capacidade. Segundo os conceitos sexistas que gerem uma sociedade patriarcal, a mulher deve ser o oposto da agressividade: passiva e submissa.

Sua amiga Anita (Molly Shannon) insiste em encontrar um parceiro para Josie, mesmo que a protagonista afirme estar se concentrando em sua carreira. “Quando foi a última vez que teve um encontro de verdade?” (04’56”, *Nunca Fui Beijada*). Josie confessa que nunca foi beijada “de verdade” – uma vez que nunca sentiu aquela “coisa” que o amor romântico oferece. Apesar de nunca ter se relacionado e de não estar muito aberta à possibilidade, segue à espera do seu príncipe encantado, que a fará sentir um turbilhão de emoções e mudará a sua vida subitamente.

Eu já beijei alguns caras, é só que eu nunca senti aquela coisa. Aquela coisa, aquele momento de quando você beija alguém e tudo a sua volta fica nublado e a única coisa que existe é você e aquela pessoa. E você percebe que essa pessoa é a única pessoa que você quer beijar para o resto da sua vida. E por um momento recebe esse presente incrível, e você quer rir, e você quer chorar. Porque você tem tanta sorte de ter encontrado e fica com tanto medo que isso acabe, tudo ao mesmo tempo. (05’28”, *Nunca Fui Beijada*)

Desde a infância as mulheres são ensinadas a esperar o seu príncipe encantado, que irá aparecer para mudar a sua vida e trazer a verdadeira felicidade. Comédias românticas auxiliam a alimentar essa ideia, construindo um ideal de amor com uma visão muitas vezes irreal.

Josie se enquadra no estereótipo de mulher solteira: vive sozinha, costura almofadas no seu tempo livre e conversa com sua tartaruga. Quando é finalmente escolhida para se matricular em uma escola e escrever uma matéria sobre adolescentes, fica animada por ter a oportunidade de seguir seu sonho como repórter e modificar sua experiência traumática no ensino médio. Em sua adolescência, Josie era *nerd*, usava aparelho nos dentes e não era popular. Seus amigos, Anita e Gus, desestimulam a personagem ao tentarem convencê-la a desistir, por acreditar que seria muita pressão e responsabilidade e que ela não seria capaz de lidar.



Figuras 15 e 16: Fotogramas do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)

Determinada, Josie recorre a revistas de beleza e maquiagem para se transformar novamente em adolescente. Ela tenta de todas as formas se enturmar e virar popular. Entretanto, apesar de já ter 25 anos, o ambiente colegial não havia mudado nem sua realidade: ao tentar ser descolada, a protagonista aparece em várias cenas sendo humilhada por ser atrapalhada. Assim como Laney em *Ela é Demais*, a protagonista constantemente cai e tropeça, reafirmando o estereótipo de garota estranha e desastrada



Figuras 17 e 18: Fotogramas do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)

Em um parque de diversões, Josie está sozinha na roda gigante. Seu professor de Literatura Sam Coulson (Michael Vartan) a vê e decide acompanhá-la. Até esse momento no filme, as personagens já haviam trocados alguns sorrisos e olhares, mas é a partir dessa cena que acontece uma maior aproximação. “Quando você tiver minha

idade os garotos farão fila para estar com você” (53’29”, *Nunca Fui Beijada*). Ao que Josie responde “Está dizendo isso porque é meu professor” (53’36”, *Nunca Fui Beijada*). “Na verdade, eu não devia dizer isso porque sou seu professor” (53’40”, *Nunca Fui Beijada*). Mesmo que a espectadora saiba a verdadeira idade da protagonista, a fala de Sam possui uma carga anti-ética – uma vez que além de ser sua aluna e de existir uma força simbólica sobre ela como figura de autoridade, ele acredita que ela seja menor de idade. Na realidade, é comum que o assédio sexual aconteça quando um sujeito abusa de sua condição hierárquica superior, seja em ambiente de trabalho, escolar e até familiar.

Dessa forma, a posição de inferioridade que as mulheres ocupam ainda hoje na vida familiar, na organização social e nos universos de trabalho e da política, assim como nas representações sociais, devem-se a um padrão de dominação masculina, que tem contribuído para a reprodução de estereótipos do papel secundário e marginal da mulher na sociedade. (Moreira, 2016, p. 10)

A violência de gênero na escola faz parte da vida de meninas desde muito cedo. Segundo Moreira (2016), essa violência na infância pode ser ainda maior, visto que muitas alunas relatam não terem certeza se situações vividas na escola tinham conotação sexual ou não – devido à inocência da idade e por confiarem totalmente nos agentes escolares. Numa perspectiva complementar, Janssen (2013) afirma que para ser considerado assédio sexual não é necessário o contato físico: importunar, molestar com perguntas ou pretensões, gestos, escritas, expressões verbais, imagens transmitidas, comentários sutis, são algumas das atitudes consideradas assédio.



Figuras 19 e 20: Fotogramas do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)

Para ajudar sua irmã a se tornar popular, Rob Geller (David Arquette) também se matricula na escola e começa a inventar boatos sobre ela. Ele espalha entre os garotos populares que costumava sair com ela e que ela é “boa de cama”. Assim, Josie finalmente começa a se tornar popular. Ela muda seu grupo de amigos, abandonando o clube de matemática e sua amiga Aldys Martin (Leelee Sobieski), que a acolheu quando chegou na escola. Sai para comprar roupas da moda com suas novas amigas – uma vez que o capitalismo está diretamente ligado à feminilidade e à beleza – e passa a chamar atenção dos garotos do colégio, sendo finalmente notada por Guy Perkins (Jeremy Jordan), o mais popular da escola. O aumento da sua popularidade e seu sucesso entre os homens reflete diretamente em seu trabalho, onde muda totalmente sua postura e

passa a ser mais confiante e segura. “Esperei a minha vida toda para ser aceita, e finalmente acho que sou” (68’26”, *Nunca Fui Beijada*).



Figuras 21 e 22: Fotogramas do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)

Em uma cena em que Sam fala com Josie a respeito do seu futuro e da faculdade, ela fica emocionada: “Você acredita em mim assim?” (69’37”, *Nunca Fui Beijada*). Existe uma grande influência de um adulto sobre um adolescente, assim como de um professor sobre um aluno e de um homem sobre uma mulher. Josie cada vez mais se vê apaixonada por seu professor e, através dos seus olhares e gestos, percebe-se que é recíproco.

No próprio filme, a problemática da relação afetiva com um menor de idade é abordada pelo chefe de Josie, quando descobre os pormenores da sua investigação. “O professor é sua história. Sexo, intrigas, imoralidade no sistema educacional” (70’03”, *Nunca Fui Beijada*). “Em que momento a relação entre um professor e um estudante pode ficar próxima demais?” (70’09”, *Nunca Fui Beijada*), questiona Gus. Entretanto, por estar se envolvendo emocionalmente com Sam, Josie se recusa a escrever essa história.

No baile de formatura, Sam observa Josie e Guy dançarem, depois de serem coroados rei e rainha do baile – finalmente a personagem realiza seu sonho de adolescente e se redime do seu passado vergonhoso. Ele a convida para dançar e diz que precisa lhe contar algo. Ela também confessa ter um segredo para revelar. Quando Sam finalmente descobre que Josie é uma repórter de 25 anos disfarçada de adolescente e que durante todo esse tempo estava apenas atrás de uma história, ele se decepciona. Ela acreditava que ele ficaria feliz, uma vez que finalmente seria permitido eles esse sentirem atraídos um pelo outro.



Figura 23: Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)

Josie escreve sua matéria e disserta sobre sua jornada voltando ao ensino médio e como isso a fez refletir sobre muitos aspectos de sua vida. “Alguém uma vez me disse que para escrever bem é preciso escrever sobre o que você sabe. Isto é o que eu sei: eu tenho 25 anos de idade e nunca fui beijada de verdade [...] Eu recebi uma tarefa, a minha primeira como repórter, para voltar à escola e aprender mais sobre os adolescentes de hoje. O que acabei descobrindo foi a mim mesma” (91’09”, *Nunca Fui Beijada*). Ao elencar os diversos grupos de estereótipos que permanecem presentes no ensino médio – como as patricinhas e os *nerds* –, ela nomeia também “aquele cara com a sua confiança misteriosa e que parece tão perfeito em todos os aspectos. O cara por quem você levanta de manhã. O ensino médio não seria a mesma coisa sem ele. Eu não seria a mesma coisa sem ele” (72’39”, *Nunca Fui Beijada*). Nessa frase, ela naturaliza e condiciona toda a vivência das mulheres em prol de um homem.



Figura 24: Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)

Por fim, finaliza sua reportagem com um pedido de desculpas para o professor:

Um certo professor foi magoado no meu caminho de auto-descoberta e apesar deste artigo me servir como ponte, não melhora em nada o erro que cometi. A este homem... você sabe quem você é. Eu sinto muito. E gostaria de adicionar mais uma coisa. Acho que amo você. Então proponho isso: como um fim para o artigo e talvez um princípio para o próximo capítulo da minha vida, eu, Josie Geller, vou estar no jogo do campeonato nacional de beisebol. [...] Eu vou estar perto do lugar do batedor 5 minutos antes do primeiro lançamento. Se esse homem aceitar as minhas desculpas, peço para que venha me dar meu primeiro beijo verdadeiro.

(73’14”, *Nunca Fui Beijada*)

Com o estádio lotado e diversos repórteres cobrindo o evento, na expectativa de que o

professor entre em campo e finalmente lhe proporcione o seu final feliz. Apesar do pequeno atraso que gera suspiro e comoção no público e nas espectadoras, Sam chega e a beija. Mesmo sendo uma mulher bem-sucedida profissionalmente e não aparentar ter outros grandes problemas, sua verdadeira felicidade só é completa com o beijo de um homem e a promessa de um amor eterno.



Figuras 25 e 26: Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)

Assim como em *Ela é Demais*, depois da revelação do conflito, o estresse inicial de um dos protagonistas é logo esquecido e ambos voltam a ser felizes de novo. Quando Josie revela que não é quem ela diz que é, inicialmente acreditamos que Sam não será capaz de perdoá-la. Entretanto, após a reconciliação, a relação pode continuar como se nada tivesse acontecido.

Essas representações não refletem com precisão as emoções reais que os indivíduos normalmente experimentam em resposta a decepções e traições em seus relacionamentos, que podem envolver sentimentos de mágoa, raiva, ressentimento e desvalorização relacional (Fitness, 2001). Como resultado, com os comportamentos negativos das personagens não sendo descobertos ou não tendo um impacto duradouro em seus relacionamentos, os espectadores adolescentes podem subestimar as consequências que seus comportamentos podem ter em seus próprios relacionamentos. (Johnson & Holmes, 2009, p. 363)<sup>23</sup>

#### **4.4 10 Coisas Que Odeio Em Você (10 Things I Hate About You, 1999)**

*10 Coisas Que Odeio Em Você* (*10 Things I Hate About You*, 1999), de Gil Junger, é uma releitura contemporânea da peça *A Megera Domada* (*The Taming of the Shrew*, 1594), de William Shakespeare, adaptada à tela em forma de comédia romântica adolescente. O filme marca a estreia do diretor nos cinemas; seu lançamento nos Estados Unidos foi um sucesso inesperado de bilheteria, alcançando segundo lugar, atrás apenas de *Matrix* (1999), de Lana e Lily Wachowski. O longa conta a história de

---

<sup>23</sup> Tradução nossa. No original: “Such depictions do not accurately reflect the actual emotions individuals typically experience in response to acts of deception and betrayal in their relationships, which can involve feelings of hurt, anger, resentment, and relational devaluation (Fitness, 2001). As a result, with characters’ negative behaviors either going undiscovered or having no long-lasting impact on their relationships, adolescent viewers may underestimate the consequences their behaviors can have on their own relationships.”

Bianca Stratford (Larisa Oleynik), uma adolescente bonita e popular que anseia por sair para festas e namorar garotos, mas, segundo uma regra imposta por seu pai, não pode até que sua irmã mais velha namore. Entretanto, Kat Stratford (Julia Stiles) é retratada como uma megera e não possui nenhum interesse em romance. Dois pretendentes de Bianca contratam um garoto misterioso para conquistar o coração de Kat.

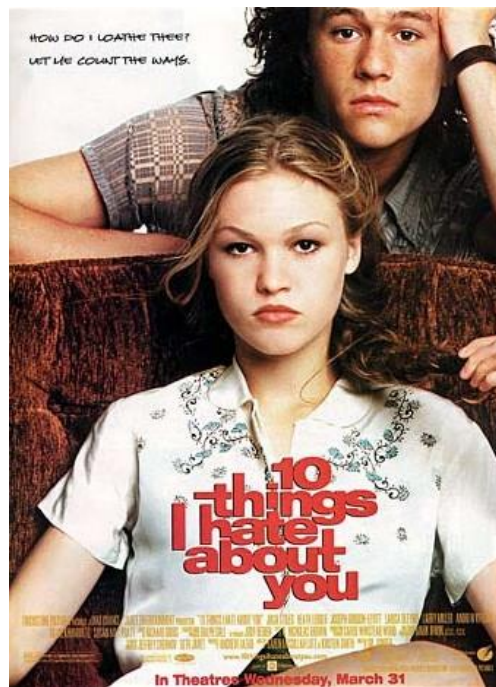


Figura 27: Capa do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

O filme estabelece a independência de Kat ainda em sua primeira cena, enfatizando através da música seu lado alternativo e antissocial. Ao som de *One Week*, de Barenaked Ladies, um carro se aproxima da câmera com quatro garotas sorridentes e despreocupadas, que cantam e dançam com a música. Elas param o carro no semáforo, enquanto outro carro se aproxima e para ao lado. *Bad Reputation*, de Joan Jett & The Blackhearts começa a tocar e abafa a música inicial. A câmera muda de direção e vemos pela primeira vez a nossa megera. Ela olha para as garotas no carro: imediatamente o grupo de meninas vira o rosto e muda o semblante drasticamente. Kat apenas revira os olhos com desdém e, quando o semáforo abre, ela logo arranca o carro e vai embora.

Este ato de guerra sônica pública, travada tanto contra a multidão dominante da escola quanto contra uma canção popular onipresente, enfatiza o isolamento de Kat do reino social conservador adolescente. Embora Kat não pronuncie uma única palavra na cena, a música de Jett a identifica instantaneamente como uma rebelde, fundindo a personagem de Kat com uma longa história de bandas alternativas e

punk femininas. (Cateforis, 2009, p. 172)<sup>24</sup>



Figuras 28 a 31: Fotogramas do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

A personalidade de Kat é extremamente relevante para a obra. Ela possui ideais feministas e questiona frequentemente o patriarcado e a feminilidade. Com sua postura agressiva e arrogante, é completamente antissocial. Conhecida por todos como tempestuosa, ou “cadela infâme” (08’45”, *10 Coisas que Eu Odeio em Você*), Kat não liga para o que os outros pensam ou esperam dela. “Ela lê Sylvia Plath, se veste de preto e com roupas verdes de combate e repreende ‘os valores patriarcais opressores que ditam nossa educação’” (Cateforis, 2009, p. 171)<sup>25</sup>. A personagem é um símbolo que representa as *Riot Grrrl*, movimento punk feminista dos anos 90.

A trama inicia com a chegada de Cameron (Joseph Gordon-Levitt) à sua nova escola, *Padua High School*. Enquanto recebe um *tour* pelo colégio, Cameron avista Bianca Stratford, por quem se apaixona imediatamente. A personagem aparece em um enquadramento médio longo, com movimento de câmera lenta, e os cabelos esvoaçantes. Bianca se aproxima da câmera e passa por Cameron. Seu novo amigo Michael (David Krumholtz) quebra todo o encanto causado pela contemplação da personagem feminina declarando: “Nem pensar!” (05’08”, *10 Coisas que Eu Odeio em Você*). Todos sabem que as Stratford não podem namorar, por causa de seu pai extremamente protetor.

---

<sup>24</sup> Tradução nossa. No original: “This act of public sonic warfare, waged both against the school's mainstream crowd and a ubiquitous popular song, emphasizes Kat's isolation from the conservative teenage social realm. Though Kat does not utter a single word in the scene, Jett's song instantly identifies her as a rebel, fusing Kat's character with a long history of alternative and punk female-centered bands.”

<sup>25</sup> Tradução nossa. No original: “She reads Sylvia Plath, dresses in black and combat green clothing, and rails against ‘the oppressive patriarchal values that dictate our education’”



Figuras 32 e 33: Fotogramas do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

Apesar de toda sua beleza, o diálogo seguinte mostra sua futilidade, que acompanha o estereótipo de garotas bonitas e populares no ensino médio.

Bianca: É, mas há uma diferença entre gostar e amar. Porque eu gosto dos meus *Skechers* mas eu amo minha mochila Prada.

Chastity: Mas eu amo meus *Skechers*.

Bianca: Isso é porque você não tem uma mochila Prada.

(05'19", *10 Coisas que Eu Odeio em Você*)

“Alerta às virgens. Suas favoritas” (09'09", *10 Coisas que Eu Odeio em Você*), pronuncia um dos amigos de Joey Donner (Andrew Keegan) – garoto popular e bonito da escola –, enquanto Bianca e sua amiga Chastity (Gabrielle Union) passam por eles. Seu amigo também o alerta que Bianca está fora de alcance; entretanto, Joey rebate que ninguém está fora de alcance para ele. Ao sugerir uma aposta, Joey afirma que dinheiro já tem, mas que fará isso apenas por diversão.

Walter Stratford (Larry Miller) é bastante protetor e uma das regras da casa para as irmãs Stratford é: ninguém namora até se formar. Bianca, a mais nova, quer aproveitar a adolescência e insiste para o pai deixá-la sair e ir em festas, enquanto Kat é rabugenta e não tem interesse nenhum em romance. Por isso ele decide suspender suas restrições e aplicar uma nova regra: “Bianca pode namorar... quando Kat namorar” (15'10", *10 Coisas que Eu Odeio em Você*).

Ao saber da nova regra, Cameron decide arranjar um namorado para Kat e assim ter alguma chance com sua amada. Como Joey também estava interessado em Bianca – apenas para tirar sua virgindade – Cameron e Michael elaboram um plano, enganando Joey para que ele pague alguém disposto a sair com Kat. Após uma fracassada busca atrás do garoto perfeito para o plano, o único capaz de encarar esse desafio é o misterioso Patrick Verona (Heath Ledger), o *bad boy* da escola – que aceita levá-la para sair por 50\$.

Tentando auxiliar no plano de encontrar alguém para sua irmã, Bianca pergunta se Kat nunca pensou em um novo visual. “É sério. Debaixo dessa hostilidade há um grande

potencial enterrado [...] Porque não tenta ser legal? Ninguém saberia o que pensar” (25’08”, *10 Coisas que Eu Odeio em Você*), ao que Kat responde não se importar com o que as pessoas pensam. “Você não precisa ser o que as pessoas querem o tempo todo” (25’28”, *10 Coisas que Eu Odeio em Você*). Bianca finaliza: “Eu gosto de ser idolatrada, obrigada” (25’32”, *10 Coisas que Eu Odeio em Você*).



Figuras 34: Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

As duas irmãs são dois estereótipos femininos bastante distintos. De um lado Bianca, que performa feminilidade e carrega traços de uma menina bela e fútil. Do outro, Kat, que não se veste de acordo com os padrões de feminilidade, não é amigável nem delicada. Toda sua postura advém de suas inquietações relacionadas as causas feministas e sua personalidade não passa de um estereótipo frequente para retratar esse grupo de mulheres. Ela é rebelde, joga futebol e possui características consideradas masculinas, como por exemplo, a agressividade.

Assim como acontece em *Ela é Demais*, Patrick passa a seguir a protagonista, na busca de conseguir se aproximar dela. Entretanto, Kat sempre o afasta. Joey o pressiona “Se você não conseguir nada, eu não consigo nada. Então consiga alguma coisa” (28’23”, *10 Coisas que Eu Odeio em Você*). Patrick aumenta seu preço, sendo 100\$ por encontro, adiantado. Joey aceita, uma vez que essa é sua única chance de sair com Bianca e provar que consegue o que ele quer. Finalmente Patrick consegue convencer Kat a ir em uma festa com ele, fazendo-a contrariar seus ideais. Na festa, enjoada com o ambiente em que se encontra e com as pessoas ao seu redor, acaba por ficar embriagada e dança em cima da mesa ao som de *Hypnotized*, de Notorious BIG.





Figuras 25 a 38: Fotogramas do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

Instada pela multidão, Kat abandona seus fortes princípios feministas para as manobras giratórias de uma dançarina de strip club, acomodando-se totalmente ao olhar penetrante da câmera. Sua linguagem corporal sugestiva destaca não apenas as tendências eróticas que historicamente acompanharam muitas performances femininas, mas também os perigos potenciais do que tal fascínio sexual poderia atrair - estupro, gravidez ou, no caso de uma mulher branca batendo e esfregando o quadril para um hip-hop negro, miscigenação. Kat é poupada de tal destino, no entanto, [quando] ela bate a cabeça em um lustre e fica inconsciente, apenas para ser resgatada por Patrick. Seu perigoso desvio exibicionista para a corrente principal do entretenimento pornográfico prova ter vida curta. (Cateforis, 2009, p. 174)<sup>26</sup>

Em outro momento, quando Patrick insiste para Kat ir ao baile de formatura com ele, temos um diálogo que utiliza o mecanismo do *gaslighting*. O termo se refere a um tipo de violência psicológica que usa como uma de suas ferramentas de manipulação, a omissão ou falsificação de informações e fatos. Assim, a vítima inicia um processo em que questiona a sua própria memória, percepção, realidade e sanidade. É bastante utilizado contra as mulheres em diversas espacose situações, fazendo-as acreditarem que enlouqueceram ou estão equivocadas sobre um assunto quando na verdade estão certas, e deslegitimando suas crenças o opiniões (Souza, 2017, p. 9).

Patrick: venha ao baile comigo.

Kat: é um pedido ou uma ordem?

Patrick: vamos, venha comigo.

Kat: não.

Patrick: não? Porque não?

Kat: porque eu não quero. Porque é uma tradição idiota.

Patrick: Ora, ninguém espera que você vá.

Kat: porque você está insistindo? O que vai ganhar com isso?

<sup>26</sup> Tradução nossa. No original: “Urged on by the crowd, Kat abandons her strong feminist principles for the gyrating maneuvers of a strip club dancer, fully accommodating the camera’s probing male gaze. Her suggestive body language highlights not only the erotic undercurrents that historically have accompanied much female performance, but also the potential dangers of what such sexual allure might attract—rape, pregnancy, or in the case of a white woman bumping and grinding to a black hip-hop song, miscegenation. Kat is spared any such fate, however, when she hits her head on a chandelier and is knocked unconscious, only to be rescued by Patrick. Her dangerous exhibitionist diversion into the mainstream of pornographic entertainment proves to be short lived.”

Patrick: agora eu preciso de um motivo pra estar com você?

Kat: você que me diz.

Patrick: você precisa de terapia, sabia disso? Alguém já te disse isso?

Kat: me responda a pergunta.

Patrick: nada. Não ganho nada, só o prazer da sua companhia.

(71'29", *10 Coisas que Eu Odeio em Você*)

Kat eventualmente se desculpa por ter questionado os motivos de Patrick, uma vez que desconhece o fato de que ele está sendo pago para levá-la ao baile. Segundo Souza (2017) muitas mulheres foram classificadas como loucas ao longo da história “sendo internadas em manicômios por motivos bem questionáveis como, por exemplo, estarem grávidas, rejeitarem algum casamento ou ainda por lutarem contra injustiças a que lhes submetiam” (p. 18). Se pararmos para observar, é possível identificar o *gaslighting* frequentemente, não apenas entre as personagens nos filmes, mas no nosso próprio dia a dia.

Quando Kat descobre que Patrick estava sendo pago para sair com ela, eles se separam brevemente, apenas para terem a esperada reconciliação no final. Mesmo com sua resistência inicial, Kat acabou se apaixonando por Patrick. Ela passa a abraçar emoções românticas que antes havia rejeitado, voltando a uma estabilidade social.

Kat lê seu poema em aula. Conforme a câmera se aproxima da protagonista, podemos observar suas emoções despertando, até chegar em um primeiro plano – a protagonista não segura seus sentimentos e desata a chorar. “Quando Kat começa a chorar em público por causa de Patrick perto do final do filme, é como se a garota rebelde tivesse sido comprometida. A mensagem predominante é que sua identidade e senso de identidade só podem ser validados por meio de seu relacionamento com um distinto (significativo) outro masculino” (Cateforis, 2009, p. 174)<sup>27</sup>.



Figuras 39 e 40: Fotogramas do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

<sup>27</sup> Tradução nossa. No original: “When Kat breaks down crying in public over Patrick near the end of *10 Things*, it feels as if the rebel girl has been compromised. The overriding message is that her identity and sense of self can only be validated through her relationship to another (significant) masculine other”.

Eu odeio o jeito que você fala comigo,  
e eu odeio o jeito que você corta seu cabelo  
Eu odeio o jeito que você dirige meu carro  
Eu odeio quando você encara.  
Eu odeio suas grandes e idiotas botas de combate  
e o jeito que você lê minha mente  
Eu te odeio tanto, que me faz ficar doente  
E até me faz rir  
Eu odeio que você está sempre certo  
Eu odeio quando você mente  
Eu odeio quando você me faz rir  
até mais quando você me faz chorar  
Eu odeio quando você não está por perto  
e o fato que você não me ligou  
Mas ainda por cima eu odeio que eu não te odeio  
Nem perto  
Nem mesmo um pouco  
De jeito nenhum  
(89'50", *10 Coisas que Eu Odeio em Você*)

A personagem sai, deixa a sala aos prantos e Patrick vai atrás dela. Ele se desculpa e se redime dando de presente para Kat uma guitarra elétrica, utilizando o dinheiro que havia ganhado para sair com ela. Segundo Cateforis (2009), quando o pai de Kat enfim aceita que ela vá cursar faculdade longe de casa, supomos que a protagonista assumirá um papel adulto e independente. Entretanto, a promessa de um amor verdadeiro abre novas possibilidades.

Embora o gesto implique que os sonhos adolescentes de Kat com a criatividade musical rebelde se tornarão uma realidade adulta, também sugere que essas ambições só podem ser realizadas por meio de seu relacionamento com Patrick. Em última análise, a transformação liminar de Kat depende de dicotomias fracas que confundem os limites entre a alternativa e a tendência dominante, e a independência e a intimidade. (Cateforis, 2009, p. 175)<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Tradução nossa. No original: "While the gesture implies that Kat's adolescent dreams of rebellious musical creativity will become an adult reality, it also suggests that such ambitions can only be realized through her relationship with Patrick. Ultimately, Kat's liminal transformation hinges upon weak dichotomies that blur the lines between the alternative and the mainstream, and independence and intimacy."



Figuras 41 e 42: Fotogramas do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

#### 4.5 *As Patricinhas de Beverly Hills (Clueless, 1995)*

*As Patricinhas de Beverly Hills (Clueless, 1995)*, de Amy Heckerling, é o único filme desta análise realizado e roteirizado por uma mulher. Esse clássico dos anos 90 recontou o livro *Emma* (1815), de Jane Austen, sendo adaptado e ambientado em Beverly Hills. Cher (Alicia Silverstone) é filha de um advogado muito rico e passa seu tempo em conversas fúteis e fazendo compras com suas amigas. Ela é a garota mais popular da escola e consegue tudo o que quer. Mas a chegada do filho da ex-mulher de seu pai, Josh (Paul Rudd), faz com que ela aos poucos perceba sua superficialidade e comece a se apaixonar por ele.



Figura 43: Capa do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)

Um dos estigmas mais disseminados nessa obra é em relação ao padrão de beleza feminino, que está atrelado diretamente ao consumismo e capitalismo. As personagens estão sempre na moda, são magras, usam maquiagem, cuidam dos seus corpos e

cabelos e são esteticamente impecáveis. Assim como nos outros filmes analisados, a popularidade está diretamente relacionada com a beleza.

Cher gosta de estar no controle de tudo e em prol de conseguir aumentar sua nota no boletim escolar, decide juntar romanticamente dois de seus professores. Após seu sucesso como Cupido, a protagonista decide encontrar um novo projeto para se dedicar: a garota nova da escola, Tai Frasier (Brittany Murphy). “Minha missão é clara. Olha para essa garota. É tão adorável e ingênua. Temos que adotá-la” (22’13”, *As Patricinhas de Beverly Hills*), ao que sua melhor amiga Dionne Davenport (Stacey Dash) responde “Cher ela não tem jeito. Nossa fama vai pro brejo” (22’20”, *As Patricinhas de Beverly Hills*). Tai vem de uma origem mais humilde e possui uma simplicidade tanto na sua personalidade quanto no seu jeito de se vestir.



Figuras 44 e 45: Fotogramas do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)

O *makeover* acontece mesmo com Tai estando relutante inicialmente. Cabelo, maquiagem, roupas. Cher também aponta que Tai precisa mudar seu sotaque e vocabulário. Tudo para se encaixar no padrão. Junto com a mudança estética, temos também uma mudança de postura. “Vou resgatá-la e ensiná-la a se vestir e ser popular. Sua vida será melhor por causa de mim” (28’33”, *As Patricinhas de Beverly Hills*).

Em uma cena de montagem rápida, o cabelo tingido de Tai é lavado, a maquiagem aplicada e sua roupa alterada – tudo ao som de Supermodel, de Jill Sobule – para que ela possa ficar apresentável o suficiente para se sentar com Cher e Dionne no topo da hierarquia social da escola. “A maquiagem, roupas e penteados são fáceis de alcançar e praticamente sem esforço. A garota se senta enquanto outras pessoas se agitam ao seu redor. Os *makeovers* dos filmes cumprem com uma ideia – que todos nós podemos, com apenas um pouco de experiência, nos transformar em uma criatura bonita e confiante” (Flint, 2017, online)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Tradução nossa. No original: “The make-up, clothes and hairstyles are easy to come by, and pretty much effortless. The girl sits while other people fuss around her. Movie makeovers play out a wish fulfilment – that we can all, with just a little expertise, transform into a beautiful, confident creature.”



Figuras 46 a 49: Fotogramas do filme Clueless (1995, Amy Heckerling)

Quando um garoto novo chega na escola, Cher logo fica interessada. Para chamar a atenção de Christian Stovitz (Justin Walker), a protagonista dá uma aula para as espectadoras, com artimanhas, e em que abusa da sua feminilidade. Em um primeiro momento, Cher derruba sua caneta no chão, para que Christian a pegue. Quando ele se abaixa, a câmera acompanha as pernas de Cher, mostradas devido ao seu vestido curto. Christian devolve a caneta e elogia seu salto.

Nos dias seguintes, Cher manda para si mesma, cartas de amor, flores e bombons, para que ele perceba o quanto ela era desejada. Outro ponto importante é “qualquer coisa que chame atenção para sua boca é bom” (50’30”, *As Patricinhas de Beverly Hills*), Cher comenta isso enquanto a câmera enfoca sua boca comendo um bombom. Também aponta a importância de mostrar um pouco do seu corpo, uma vez que faz com que os homens se lembrem de nudez e pensem em sexo.





Figuras 50 a 53: Fotogramas do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)

Christian a convida para sair e Cher o recebe em casa com um vestido branco e curto. O ex-enteado de seu pai aparece na cena um tanto quanto deslumbrado como com ciúmes. “Você não vai deixá-la sair assim, vai?” (52’27”, *As Patricinhas de Beverly Hills*). Seu pai prontamente a manda se trocar. Josh decide ir à festa para vigiar Cher e alega ao seu padrasto “Eu cuido dela por você” (53’45”, *As Patricinhas de Beverly Hills*). A mulher não apenas não é capaz de se cuidar sozinha como também não é capaz de tomar suas próprias decisões, sejam elas tão simples quanto escolher a própria roupa. É comum relatos de homens que querem controlar as roupas que suas parceiras, irmãs, mães estão usando. Por outro lado, não é comum ver garotos sendo proibidos ou limitados de fazer qualquer coisa que queiram fazer.

Após a festa, Cher e Josh aparecem na sala, assistindo desenho animado – vemos aí uma Cher que não está tão preocupada com sua aparência. Com presilhas no cabelo, sem sua roupa de festas, está em casa e não liga para o que Josh possa pensar dela. Com ele, ela pode ser ela mesma, sem se preocupar em usar uma máscara. “Eu sei que parece loucura, mas às vezes eu tenho mais diversão fazendo nada do que indo a festas. Talvez por meus vestidos serem muito apertados” (59’23”, *As Patricinhas de Beverly Hills*), Cher reflete com a espectadora. O conflito entre o casal existe desde o início da trama, uma vez que os protagonistas passam a maior parte do tempo implicando um com o outro. Entretanto, aos poucos eles vão se aproximando e estabelecendo uma atração.



Figura 54: Fotograma do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)

Ao perceber que está apaixonada por Josh, Cher decide fazer mais boas ações para ser merecedora de seu amor. Ela participa da campanha de caridade da sua escola, se desapega de seus bens materiais e se torna amiga de colegas menos populares, que havia desdenhado anteriormente. Como Josh se atrai tanto por garotas inteligentes como bonitas, Cher passa a assistir noticiários e ajudar seu pai com seus trabalhos jurídicos.

Durante todo o filme, Cher está confiante e segura de suas habilidades para administrar e controlar a vida das pessoas ao seu redor, mas somos lembrados de que ela é apenas uma menina e que sua confiança é precariamente frágil quando ela descobre que não pode conquistar o menino dos seus sonhos, quando ela falha no exame de direção e quando sua protegida, Tai, se torna mais popular do que ela. A percepção de que ela não está no controle a faz cair em uma 'espiral de vergonha' de auto-exame que resulta na conclusão de que seu próximo projeto deve ser uma transformação - em si mesma. Essa transformação resulta em uma aceitação mais ampla de outras pessoas que são diferentes dela, incluindo amigos de grupos diferentes e vítimas de um desastre natural, e também a prepara para um relacionamento heterossexual romântico. (O'Donnell & Wardlow, 2000, p. 129)<sup>30</sup>

Após confessarem seu amor, o casal finalmente se beija. A história acaba com o casamento dos professores de Cher – para quem ela havia sido Cupido no início da obra. Cher, Dionne e Tai aparecem sentadas na mesa, felizes e acompanhadas de seus parceiros. No fim, todas encontraram seu par romântico e conquistaram seu *happy ending*. Dionne com seu namorado, Murray Duvall (Donald Faison) – que apesar dos momentos conturbados, continuaram juntos; Tai, que finalmente encontra reciprocidade no colega Travis (Breckin Meyer); e Cher que, por causa de Josh, sofre um *makeover* em sua própria personalidade e ao encontrar o amor, se torna completa. As garotas conversam empolgadas sobre planos para seus próprios casamentos. Cher pega o buquê da noiva indicando a promessa do amor eterno. Assim como todos os outros filmes da análise, a obra acaba com um beijo do casal.

---

<sup>30</sup> Tradução nossa. No original: “Throughout the emovie Cher is confident and self-assured about her abilities to manage and control the lives of those around her, but we are reminded she is only a girl and that her confidence is precariously fragile when she finds she cannot win the boy of her dreams, when she fails her driving test, and when her protegs Tai becomes more popular than she. The realization that she is not in control sets her reeling down a "shame spiral" of self-examination which results in the conclusion that her next project must be performing a makeover - on herself. This makeover results in her becoming more accepting of others who are different from her including friends from different groups, and victims of a natural disaster, and also prepares her for a romantic heterosexual relationship.”



Figuras 55 a 57: Fotogramas do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)

#### **4.6 Estereótipos femininos e outras problemáticas**

Ademais dos pontos já abordados até aqui, durante a análise foi possível identificar outros estereótipos associados ao feminino que, além de permearem o imaginário social, também fomentam preconceitos e naturalizam questões que são nocivas às mulheres.

*Em Ela é Demais*, logo na primeira cena do filme, vemos Laney indo acordar seu irmão com café da manhã. Algo que poderia passar despercebido, mas ao observar demais atitudes da protagonista, percebe-se que ela assume, de certa forma, a responsabilidade de mãe/mulher da casa, uma vez que sua mãe faleceu quando ainda era pequena e seu pai passa a maior parte do tempo alheio a tudo ao seu redor. O progenitor trabalha e é responsável pelo sustento, como é esperado de um homem. No resto do tempo ele assiste televisão e desconhece o acontece com seus próprios filhos e em sua própria casa. Ao perguntar se Laney não irá ao baile de formatura, questiona se o motivo é ter

roupas para lavar. Mesmo que seja uma adolescente, ela precisa conciliar trabalhos domésticos com seus estudos e vida social.

Em *As Patricinhas de Beverly Hills*, ocorre algo similar. A mãe de Cher morreu enquanto ela ainda era pequena e, apesar de não assumir responsabilidades domésticas, por pertencer a uma família burguesa com empregada, Cher “cuida” da casa, uma vez que seu pai está constantemente ocupado. “Quem cuida de todos nessa casa? Quem me faz comer direito? Não vejo tantas boas ações desde sua mãe” (71’16”, *As Patricinhas de Beverly Hills*). Como mulher, Cher assume a posição da figura que é dócil, amável e cuidadosa – oposta à personalidade masculina.

O tabu a cerca do ciclo menstrual feminino, por sua vez, aparece em dois dos filmes analisados, através de comentários preconceituosos. A menstruação é um processo natural presente na vida de todas as mulheres, mas que, no contexto cultural, possui diversos significados que podem trazer consequências na vida social das mulheres (Miranda & Fernandes, 2020). Em *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, Kat vivencia uma grande rivalidade com Joey e bate propositalmente em seu carro, após ele provocá-la. “Meu seguro não cobre TPM” (27’09”, *10 Coisas que Eu Odeio em Você*), declara seu pai quando descobre o ocorrido. Já em *As Patricinhas de Beverly Hills*, o namorado de Dionne questiona: “É aquela época do mês de novo?” (03’55”, *As Patricinhas de Beverly Hills*), quando ela o confronta após achar um aplique em seu carro.

“Mulheres são ruins nos esportes”, “Mulheres não sabem dirigir”, são comentários típicos que todo mundo já ouviu em algum momento na vida. O saber popular, carregado de preconceito de gênero, desqualifica as habilidades das mulheres exclusivamente por serem do sexo feminino. Em *Ela é Demais*, quando as personagens jogam volêi na praia, comentários do tipo “você corre como uma garota” e cenas das personagens femininas desajeitadas, errando o saque e com medo da bola, resumem suas participações. A mulher precisa ser educada e comportada. Praticar esporte é um espaço dedicado ao homem, e por mais que as mulheres adentrem nesse espaço, ainda carecem de suporte e apoio, enfrentando muitas dificuldades para serem reconhecidas.



Figura 58 e 59: Fotogramas do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)

Já em *As Patricinhas de Beverly Hills*, apesar de serem adolescentes, já possuem idade

suficiente para dirigir. Tanto Cher quando Dionne são péssimas motoristas e servem apenas para fomentar o estereótipo que menospreza mulheres no volante. Quando Cher reprova no teste para tirar a carteira de motorista após passar o tempo inteiro apenas pensando em Josh, ela se vê perdendo o controle da sua vida.



Figuras 60 a 63: Fotogramas do filme *Clueless* (1995, Amy Heckerling)

Em *10 Coisas que Eu Odeio em Você* temos um momento que quase passa despercebido, uma vez que a cultura do abuso é bastante presente na nossa sociedade: a cena não é, nesse sentido, relevante para o enredo e não envolve nenhum dos protagonistas. Quando Patrick e Kat chegam à festa e sobem as escadas, uma garota qualquer se joga, bêbada, nos braços de Patrick, e lhe pede um beijo. Ele prontamente a empurra para outro garoto que estava por perto, que a beija enquanto ela desmaia. Esse casal aparece em outro momento durante a festa, se beijando dentro de uma banheira. O garoto agradece rapidamente Patrick por tê-la jogado em seus braços.





Figura 64 a 67: Fotogramas do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

O debate a cerca de bebidas alcoólicas e abuso envolve cada vez mais discussões. Um caso que ocorreu no Brasil em 2020 e gerou muita repercussão nas redes sociais foi a sentença que considerava como “estupro culposo” e inocentava o empresário André de Camargo Aranha, acusado de estuprar a jovem promotora de festas Mariana Ferrer, de 23 anos, durante uma festa em 2018. Segundo o promotor responsável pelo caso, não havia como o empresário saber, durante o ato sexual, que a jovem não estava em condições de consentir a relação, não existindo, portanto, intenção de estuprar – ou seja, uma espécie de ‘estupro culposo’<sup>31</sup>. A sentença gerou muita revolta e comoção nas redes sociais.

O jornalista Rodrigo Constantino se pronunciou no seu Twitter com a seguinte declaração: “[...] Vamos lá: se alguém ESCOLHE beber e ESCOLHE, bêbado, pegar um carro e dirigir, e mata alguém, é crime DOLOSO, certo? Então porque essa desculpa de que a mulher bêbada não é responsável?”. “Se a minha filha chegar em casa – e eu dou boa educação para que isso não aconteça – e chegar em casa dizendo que foi pra uma festinha e ‘pai fui estuprada’. Eu vou falar para me dar as circunstâncias. [E ela diz] ‘Fui para uma festinha, eu e três amigas. Tinham 18 homens, nós bebemos muito. E eu tava ficando com dois caras. Acabei dormindo lá e fui abusada’. Ela vai ficar de castigo feio. E eu não vou denunciar um cara desses para a polícia. Eu vou dar esporro na minha filha, porque alguma coisa ali ela errou feio. E eu devo ter errado para ela agir assim”<sup>32</sup>.

A cena acontece de forma tão natural que seu tom chega a ser cômico. Diariamente mulheres são violadas em todo o mundo e a sociedade insiste em culpar as vítimas de qualquer forma possível. Alegar que estavam bêbadas e vestidas provocativamente são só alguns dos exemplos utilizados para validar e justificar abusos.

Em *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, quando Kat decide resgatar Patrick da detenção como retribuição para o seu gesto romântico, ela utiliza seu corpo e sexualidade para distrair o professor. Apesar de ser apenas uma adolescente, ela sabe o poder e a força

<sup>31</sup> *Caso Mariana Ferrer e o inédito 'estupro culposo'*. Disponível em <https://bit.ly/3mUx9MN>

<sup>32</sup> *Rodrigo Constantino é demitido após fala sobre caso de estupro*. Disponível em <https://bit.ly/39WS1PI>

que obtém quando se é observada por outro homem.



Figura 68: Fotograma do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

Em relação as personagens femininas dos filmes analisados, todas as protagonistas são brancas e magras e se encaixavam dentro do padrão, mesmo quando necessário um *makeover*. Como observado anteriormente, estética e padrões de beleza estão bem presentes no filme *As Patricinhas de Beverly Hills*. Em um momento vemos as personagens no refeitório da escola preocupadas com a quantidade de calorias ingeridas – apesar de serem magras precisam se preocupar constantemente com seus corpos. A sociedade ocidental em que vivemos não aceita corpos gordos e está constantemente reafirmando isso através da mídia. Durante o *makeover* realizado em Tai, Cher decide que cada uma deverá ler pelo menos um livro por semana, e escolhe para si *Em Forma ou Engorda*. Nenhum filme analisado nessa dissertação possui uma personagem feminina gorda.

Ao servirem como referência na construção da ideia do corpo ideal, os filmes trazem discursos que vão desde a moda das roupas até a adoção de dietas pelas personagens. “É aqui que a mulher é ensinada pela comédia romântica a se vestir, a tratar de seus cabelos, corpo e pele com esmero, pois, se no amor reside a verdadeira felicidade, nessas práticas de cuidado pessoal e de consumo residem a verdadeira beleza” (Lima, 2010, p. 105).

É importante ressaltar também que as mulheres negras representadas nas obras nunca eram as protagonistas, apenas personagens secundárias, que viviam à sombra de mulheres brancas. Essa falta de representatividade é abordada por bell hooks (1992), que ressalta a dupla opressão sofrida pela mulher negra, uma vez que são oprimidas não só pelo patriarcado como também pelo racismo. “As mulheres negras desenvolvem relações de olhares dentro de um cinema que constrói sua presença como ausência, que nega seu ‘corpo’, perpetuando a supremacia branca e com ela, um falocentrismo onde a mulher desejada e desejável é a branca” (Moreira & Gomes, 2019, p. 328).

Embora os filmes busquem utilizar a realidade como pano de fundo para suas representações, nem sempre a imagem na tela pode ser considerada real. Na medida em que as espectadoras interagem com os filmes, se identificam, absorvem as mensagens e reproduzem suas práticas, é possível diferenciar os corpos e como eles se inserem nas relações sociais.

Aproveitando-se do crescente desejo individual pelo que Foucault (2005) chamou de cultura de si, a indústria da beleza – por meio dos veículos de comunicação – tem fornecido recursos para os cuidados com o corpo e “facilitar” o alcance do corpo poderoso. Essa aparente “facilidade” pode contribuir com casos de frustração, alienação corporal e consequentemente doenças de natureza física e/ou psicológica (bulimia, anorexia, vigorexia, depressão) que acometem os corpos não ditos. (Gomes, 2016, p. 416)

Em *Nunca Fui Beijada* existe constantemente uma naturalização da sexualização de colegas menores de idade, sem que isso se torne uma grande problemática. Além do irmão de Josie se referir às garotas da escola como “gostasas” (33’38”, *Nunca Fui Beijada*), seu colega de trabalho também se refere a elas de forma sexualizada, ao observá-las caminhando através de uma câmera escondida. “Não pareciam tão bonitas quando eu estudava” (37’08”, *Nunca Fui Beijada*), comenta o personagem.



Figura 69: Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)

Em outro momento, quando Rob convida Tracy (Katie Lansdale) – uma colegial de 16 anos – para o baile de formatura, Josie o alerta sobre a polêmica relacionada a diferença de idade. Antes que ela comece a citar razões por isso ser ilegal, Guy aparece, fazendo-a com que deixe o assunto de lado. Seu irmão ainda brinca finalizando com “Te vejo na cadeia” (65’26”, *Nunca Fui Beijada*). Tracy se apaixona por Rob e durante o baile se declara, bêbada: “Você é o certo, quero que seja meu primeiro” (74’51”, *Nunca Fui Beijada*). Por ser ginasta – fato que chamou a atenção de Rob desde o início porque incentiva a sexualização – a adolescente coloca um de seus pés atrás da cabeça e declara “Vamos transar” (75’08”, *Nunca Fui Beijada*).



Figura 70: Fotograma do filme *Never Been Kissed* (1999, Raja Gosnell)

Se nos tornarmos atentos e assistirmos criticamente os filmes atuais, ainda hoje será possível identificar muitos dos estereótipos apontados nessa análise. Em duas décadas, a maioria dos preconceitos continuam ainda sendo alimentados pela mídia, que busca realizar a manutenção do sistema patriarcal. Grandes sucessos da Netflix dos últimos anos, como *A Barraca do Beijo* (*The Kissing Booth*, 2018) e *A Barraca do Beijo 2* (*The Kissing Booth 2*, 2020), de Vince Marcello, *Sierra Burgess é uma Loser* (*Sierra Burgess Is a Loser*, 2018), de Ian Samuels, *O Date Perfeito* (*The Perfect Date*, 2019), de Chris Nelson, *Para todos Garotos que já Amei* (*To All the Boys I've Loved Before*, 2018), de Susan Johnson e *Para Todos os Garotos: P.S Eu Ainda Te Amo* (*To All the Boys: P.S. I Still Love You*, 2020), Michael Fimognari, apesar de forçarem uma maior representatividade da figura feminina (com protagonistas fora do padrão), continuam a condicionar a felicidade feminina ao outro (masculino). Através da identificação dessa força simbólica é possível questionar os padrões impostos e quem sabe se libertar das limitações impostas pelos homens, que nada mais são do que mitos criados para aprisionar as mulheres e submetê-las às vontades e desejos masculinos.

#### **4.7 A mensagem por trás das comédias românticas *teens***

Como podemos observar, todos os filmes analisados possuem um final clássico das comédias românticas – um belo beijo no final. Terminar uma história assim, com uma resolução para os conflitos até então existentes e a reconciliação do casal, passa a ideia de que a partir dali eles viverão felizes para sempre. Nenhum obstáculo será capaz de separá-los. Essa se torna a busca de muitas das espectadoras que, por acreditarem no amor romântico propagado pela mídia, estão à espera do seu “amor de cinema”, como acontece com Josie, em *Nunca Fui Beijada*, que devido a sua idealização de amor, impulsionada por uma ingenuidade criada desde sua adolescência, sonha em encontrar seu príncipe que irá redimi-la do seu passado infeliz.

Pelos motivos até aqui enunciados, consideramos assim que existem dois tipos de

narrativas que podem ser observados nos filmes analisados: *narrativa de perseguição* e *narrativa de resgate*. Nas *narrativas de perseguição*, existe sempre um personagem (normalmente masculino) que persegue outra personagem (normalmente feminina) na tentativa de conquistá-la. A mensagem transmitida é que, através da insistência, é possível obter o que quiser e encontrar a partir daí o amor verdadeiro. “Com um personagem comprometido e disposto a perseguir o outro sem dúvida, o relacionamento se mostra forte o suficiente para superar qualquer obstáculo, argumento ou barreira imóvel que impeça a obtenção do amor” (Zwier, 2012, p. 37)<sup>33</sup>.

De acordo com Zwier (2012), é interessante observar como os romances *teens* que possuem a *narrativa de perseguição* retratam as personagens adolescentes com uma confiança no relacionamento que muitos adultos não parecem possuir. “A inocência desse amor e a dedicação implacável das personagens ao relacionamento só podem significar uma coisa: que os dois estão destinados a ficar juntos.” (Zwier, 2012, p. 42)<sup>34</sup>. A *narrativa de perseguição* também perpetua o estigma de que, ao alcançar o amor, a pessoa sempre saberá, sem nenhuma dúvida, que aquele amor é “pra ser” e não vai desistir até alcançá-lo.

Uma vez que as mulheres são maioria na audiência de comédias românticas, a perseguição de um personagem masculino se torna bastante apelativa. A insistência e dedicação do homem em conseguir o que quer sugerem que a mulher deve apenas esperar pelo seu príncipe encantado – que, por sua vez, ao encontrá-la, não irá desistir até conquistá-la. A mulher é uma personagem passiva e dela não se exige quase nada.

Nos filmes analisados que possuem uma *narrativa de perseguição*, apesar de serem histórias diferentes, com obstáculos diferentes, ambas sugerem que o homem deve insistir e perseguir a mulher para conquistá-la. Os personagens masculinos sabem o que querem e nada irá os impedir de conseguir. Entretanto, sua determinação se resume na maioria das vezes a interesses pessoais e ao próprio ego masculino. Já as personagens femininas, apesar de serem relutantes no início, sempre sucumbem à perseguição. “Então, dentro do relacionamento, as personagens femininas se tornam uma versão melhor de si mesmas – a pessoa que elas deveriam ser” (Zwier, 2012, p. 115)<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Tradução nossa. No original: “With one committed character willing to pursue the other without a doubt, the relationship proves strong enough to overcome any obstacle, argument, or immovable barrier standing in the way of the attainment of love.”

<sup>34</sup> Tradução nossa. No original: “The innocence of this love and the characters’ unrelenting dedication to the relationship can only mean one thing: that the two are destined to be together.”

<sup>35</sup> Tradução nossa. No original: “Then, within the relationship, the female characters become a better version of themselves—the person they are meant to be.”

A imagem feminina na tela é retratada através de uma visão masculina sobre a mulher, como abordado anteriormente por Kaplan (1995). Ao analisar a dicotomia entre o masculino como dominante e o feminino como submisso, é possível identificar nos filmes hollywoodianos, uma falta de representação de personalidade, que resulta na dependência da mulher com o homem dentro da narrativa fílmica. “Sendo assim, algo masculino é algo que tem domínio sobre as mulheres, que se permite ter desejo pois tem o poder de realizá-los. Logo, feminino é a submissão a esse poder, algo que não pode ter desejo, mas sim ser desejado” (Navarro & Pereira, 2017, p. 41).

Todas as personagens femininas são sexualizadas pelos padrões de beleza da sociedade. Elas são altas, esguias e elegantes. As poucas que não são obviamente atraentes passam por cenas de transformação que as elevam a padrões de beleza estereotipados. Ideologicamente falando, as mulheres continuam confinadas a pequenas caixas do que é ou não considerado atraente. Isso se encaixa em uma agenda patriarcal que prefere que as mulheres passem mais tempo pensando em como elas são (e como elas são para um homem) do que em quem são, o que desejam e como podem alcançá-lo. (Zwier, 2012, p. 115)<sup>36</sup>

De acordo com Zwier (2012) há quem romantize ainda hoje um homem que ama uma mulher, mesmo que ele tenha feito coisas erradas. “Há algo incrivelmente romântico em um homem que persegue uma mulher sem parar porque tem certeza de que foi feito para ficar com ela, mas essas noções são tão idealizadas nos filmes que fornecem um modelo problemático para espectadores adolescentes” (p. 16)<sup>37</sup>.

Tanto as personagens masculinas como femininas promovem e disseminam ideias patriarcais. Nos filmes com esse tipo de narrativa, os homens são sempre retratados de forma a estar no controle. “Isso também estabelece um padrão irreal para os relacionamentos adolescentes que, em última análise, os leva ao fracasso. Homens e mulheres jovens aprendem desde cedo que os relacionamentos são construídos na dinâmica do poder e os únicos bem-sucedidos ocorrem quando os homens estão no controle” (Zwier, 2012, p. 117)<sup>38</sup>.

Já as *narrativas de resgate* implicam na salvação de uma personagem através do outro – seja emocionalmente, financeiramente ou fisicamente. Assim como as *narrativas de*

---

<sup>36</sup> Tradução nossa. No original: “All of the female characters are sexualized by society’s beauty standards. They are tall, slender, and stylish. The few that are not obviously attractive undergo makeover scenes that bring them up to stereotypical beauty standards. Ideologically speaking, women continue to be confined to small boxes of what is and is not considered attractive. This fits a patriarchal agenda that prefers women spend more time thinking about how they look (and how they look to a man) than they spend thinking about who they are, what they want, and how they can achieve it.”

<sup>37</sup> Tradução nossa. No original: “There is something incredibly romantic about a man who pursues a woman to no end because he is certain that he is meant to be with her, but these notions are so far idealized in the films that they provide a problematic model for teenage viewers.”

<sup>38</sup> Tradução nossa. No original: “It also sets an unrealistic standard for teenage relationships that ultimately sets them up to fail. Young men and women learn early on that relationships are built on power dynamics and the only successful ones occur when men are in control.”

*perseguição*, esse tipo de *plot* sugere que o amor verdadeiro é capaz de transformar e elevar as pessoas a versões melhores de si mesmas, que elas não poderiam alcançar fora de relação. Inspirada no roteiro do famoso conto de fadas Cinderela (*Cinderella*, 1857), a *narrativa de resgate* conta com um príncipe rico e bem-sucedido que resgata uma garota comum e a transforma em uma belíssima princesa.

Uma vez que o personagem rico, bem-sucedido e atraente resgata o interesse amoroso, que carece de um ou todos esses traços, a personagem resgatada pode alcançar um status mais elevado por meio de popularidade, atratividade, ganho financeiro ou emocional. Em outras palavras, é apenas dentro do relacionamento (pós-resgate) que a personagem (mais tradicionalmente a mulher) pode ser completo. (Zwier, 2012, p. 42)<sup>39</sup>

Esse tipo de narrativa seduz com a ideia de que, através do outro, nos tornamos uma versão melhor e mais completa de nós mesmos. Assim, sugere que a mudança não é pessoal, mas dependente apenas de um companheiro.

Dos filmes analisados nessa dissertação, *Ela é Demais* e *10 Coisas que Eu Odeio em Você* possuem tanto uma *narrativa de perseguição* quanto de *resgate*, enquanto *Nunca Fui Beijada* e *As Patricinhas de Beverly Hills* apenas a *narrativa de resgate*.

Em *Ela é Demais* Zach persegue Laney para se aproximar dela e ganhar a aposta. Apesar da falta de interesse de Laney, com a insistência certa, Zach acaba conquistando sua confiança. Ele luta para conseguir convencê-la a sair com ele e até se submete a fazer coisas que são do interesse dela, como ir ao teatro. Ele aparece em seu trabalho e em sua casa sem aviso prévio e insiste até conseguir o que quer.



Figura 71 e 72: Fotogramas do filme *She's All That* (1999, Robert Iscove)

Já em *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, Patrick está sendo pago para levar Kat para sair, e aparece em várias cenas seguindo-a para descobrir seus gostos e chamar sua atenção.

---

<sup>39</sup> Tradução nossa. No original: "Once the rich, successful, attractive character rescues the love interest, who lacks one or all of those traits, the rescued character can achieve higher status through popularity, attractiveness, financial, or emotional gain. In other words, it is only within the relationship (postrescue) that the character (most traditionally the female) can be whole."



Figuras 73 e 74: Fotogramas do filme *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger)

Zach e Patrick nunca desistem. A incansável perseguição se torna um sinal de que os dois casais são feitos para ficarem juntos, e destinados ao amor. Eventualmente, a persistência dos personagens masculinos compensa e eles finalmente conquistam as garotas. Apesar dos conflitos que surgem quando as protagonistas descobrem sobre as apostas, a reconciliação ocorre na última cena do filme, com um pedido de desculpas e um beijo apaixonado do casal.

Ambos os filmes são amostras representativas da narrativa de perseguição tradicional em que o menino persegue a menina. Em seu sentido mais básico, essa narrativa se baseia no conhecimento de que o menino sabe o que quer e não vai parar por nada para consegui-lo, mesmo que a menina não tenha certeza de que o quer de volta. Os roteiros exploram o tropo familiar no qual o menino sabe melhor e deve procurar a menina e convencê-la a chegar à conclusão que ele parece ter sabido o tempo todo: que eles foram feitos para ficarem juntos. Eventualmente, a persistência e dedicação do menino concedem-lhe o amor da menina e os dois vivem felizes depois. (Zwier, 2012, p. 42)<sup>40</sup>

A *narrativa de resgate* está presente em todos os filmes analisados. Todas as personagens femininas possuem uma transformação, seja interna ou externa, que as fazem se sentir uma mulher melhor e mais completa. “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’” (Lima, 2010, p. 63).

Tanto Laney quanto Kat são resgatadas, quando finalmente se rendem ao verdadeiro amor. Apenas através da relação com um homem elas se soltam, são reconhecidas pelos seus talentos e alcançam seus sonhos. Quando Laney está no baile de formatura e está brava com Zach por causa da aposta, sua professora de artes a aconselha, após elogiar seu último trabalho. “Quem quer que seja o responsável por essa mudança, não deixe

---

<sup>40</sup> Tradução nossa. No original: “Both of these films are representative samples of the traditional pursuit narrative in which the boy pursues the girl. In its most basic sense, this narrative relies on the knowledge that the boy knows what he wants and will stop at nothing to get it, even if the girl is unsure that she wants him back. The scripts tap into the familiar trope in which the boy knows best and must seek after the girl and convince her to come to the realization he seems to have known all along: that they are meant to be together. Eventually, the boy’s persistence and dedication award him the love of the girl and the two live happily after.”

ir” (80’30”, *Ela é Demais*). Zach é o grande responsável pelas mudanças de Laney, que a transformaram em uma garota bonita e popular.

Em *As Patricinhas de Beverly Hills*, é através da sua relação com Josh que Cher sofre uma verdadeira transformação interior, deixando a superficialidade de lado e se tornando finalmente uma mulher de verdade – mais parecida com sua mãe. Uma vez que já possuía beleza e popularidade, foi preciso um homem ao seu lado para torná-la interessante. Em *Nunca Fui Beijada* Josie é resgatada em vários momentos ao longo da obra, desde a realização do seu antigo sonho de ser convidada para a festa de formatura pelo garoto mais bonito e popular da escola e se tornar a rainha do baile até ser finalmente reconhecida como repórter com sua matéria. Nos últimos minutos de filme, Sam aparece em cena e a resgata mais uma vez da humilhação pública que seria se ele não entrasse em campo e a beijasse. Junto com a promessa da felicidade, Josie conquista também a popularidade que tanto sonhara na sua adolescência e se torna assim, completa.

Com exceção de *As Patricinhas de Beverly Hills*, os outros três filmes analisados acabam com uma reconciliação entre o casal, que ocorre através do reconhecimento do seu erro e de um pedido de desculpas.

Cada discussão que os casais desses filmes passam termina em reconciliação. Embora alguns demorem mais para resolver suas diferenças, todos eles eventualmente resolvem elas e segue em frente. Em quase todos os casos, o personagem que causou a discussão pede desculpas ao outro para se reconciliar. Às vezes, é preciso mais de um pedido de desculpas, mas, com um pouco de persistência, as desculpas funcionam. (Zwier, 2012, p. 70)<sup>41</sup>

Todos os filmes possuem como cena final um beijo, que alternam entre um plano geral até um primeiro plano e com a promessa do amor eterno, inabalável, que supera tudo. “Um personagem volta para se desculpar com o personagem que ele magoou, eles se perdoam verbalmente e então selam seu reencontro com um beijo” (Zwier, 2012, p. 72)<sup>42</sup>. A maioria das outras personagens também acabam por encontrar o amor verdadeiro e seu *happy ending* no final do filme, como por exemplo Bianca e Cameron, Michael e a amiga de Kat, Mandella (Susan May Pratt) em *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, Anita e Gus em *Nunca Fui Beijada* e a irmã de Zach, Mackenzie, com o melhor amigo de Laney, Jesse Jackson (Helden Henson) em *Ela é Demais*, além das amigas de Cher, em *As Patricinhas de Beverly Hills*, como já visto anteriormente.

---

<sup>41</sup> Tradução nossa. No original: “Every single argument that the couples in these films go through ends in reconciliation. Although some take longer to work out their differences, they all eventually resolve their differences and move forward from the fight. In almost every case, the character that caused the argument apologizes to the other in order to reconcile. Sometimes it takes more than one apology, but with a little persistence, the apologies work.”

<sup>42</sup> Tradução nossa. No original: “One character comes back to apologize to the character that they’ve hurt, they verbally forgive one another, and then they seal their reunion with a kiss.”

Entretanto, quem não possui um final feliz no filme é Taylor – antagonista de *10 Coisas que Eu Odeio em Você* – uma vez que por terminar com Zach no início do filme e trocá-lo por outro cara que no fim também termina com ela, é punida. Apesar de ganhar a coroa de rainha do baile, está sozinha e ninguém se importa com ela.

Dentre as outras similaridades encontradas, estão a padronização das protagonistas femininas. São representadas por mulheres ocidentais, brancas – todas as mulheres negras dos filmes aparecem apenas como amigas das protagonistas e delas não sabemos muito –, magras, heterossexuais que são atraentes para o padrão de beleza da sociedade – mesmo Laney e Tai que sofrem uma *makeover*, suas versões antigas ainda assim não estão fora do padrão. “Em outras palavras, a relação principal ou idealizada retratada em cada um dos filmes se encaixa em uma caixa estreita de raça, classe e orientação sexual. A branquitude é normalizada e a heterossexualidade é promovida sem questionamentos” (Zwier, 2012, p. 110)<sup>43</sup>. Segundo Lima (2010), através da limitação de perfis retratados nas telas, muitas etnias e minorias acabam por serem silenciadas. Filmes como *Nunca Fui Beijada* e *As Patricinhas de Beverly Hills* sugerem que a popularidade está relacionada com a beleza física, corpo magro e o uso da roupa e estilo certo.

Lima (2010) classifica dois tipos de personagens femininas recorrentes nas comédias românticas hollywoodianas: as *princesas urbanas* e as *emocionalmente desprendidas*, sendo as primeiras as que acreditam no amor e normalmente o encontram inesperadamente e as segundas são céticas a respeito dele, mas têm suas crenças contrariadas quando encontram sua verdadeira felicidade – em um homem.

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[...]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 (Lima, 2010, p. 63 e 80).

Josie e Cher são exemplos de *princesas urbanas* enquanto Laney e Kat – em especial Kat – são as *emocionalmente desprendidas*. Apesar do empoderamento de Kat em relação aos seus ideais feministas, no fim ela acaba sendo inserida em uma posição de princesa, quando Patrick prova que sua desilusão com o amor está errada e que ao lado dele ela poderia encontrar a verdadeira felicidade. O mesmo acontece com Laney, ao

---

<sup>43</sup> Tradução nossa. No original: “In other words, the main or idealized relationship portrayed in each of the films fits into a narrow box of race, class, and sexual orientation. Whiteness is normalized and heterosexuality is unquestioningly promoted.”

perceber que Zach não apenas a transformou esteticamente como também a auxiliou a se abrir para os outros sendo mais sociável.

Resumidamente, dentre as variadas mensagens transmitidas pelas das comédias românticas *teens* dos anos 90 e que carregam preconceitos e estereótipos machistas que são nocivos às mulheres, a que predomina é a dependência da mulher em relação ao homem, para encontrar a felicidade, encontrar a si mesma, e ser completa e premiada com um final de conto de fadas.

## Considerações finais

A imagem feminina nas telas, desde o surgimento do cinema, foi retratada de modo a deslegitimar identidades de mulheres reais e construir imaginários sociais acerca do seu papel na sociedade. O homem é sempre inserido como sujeito das tramas, e a mulher como seu objeto. As comédias românticas, pensadas especialmente para o público feminino, reproduzem estereótipos de gênero, fomentam padrões de beleza, induzem a performance da feminilidade, produzem sonhos e ambições nas suas espectadoras e, por fim, limitam as suas personagens, ao atrelar a ideia de *happy ending* ao *true love*, alcançada somente através de uma relação com um homem.

O cinema, por se basear e inspirar na realidade para contar as suas histórias, absorve certos estigmas e ideologias da sociedade e do meio em que os filmes são produzidos, refletindo nas telas muitos preconceitos e disseminando suas crenças e valores. Esses ideais inseridos (diretamente ou não) nas produções cinematográficas transmitem o pensamento de quem comanda a indústria hollywoodiana, sendo assim, uma elite norte-americana e capitalista, que para se manter no poder precisa preservar o *status quo* da sociedade – que se estrutura em crenças sexistas, racistas, xenofóbicas e homofóbicas, etc., ou seja, provoca a discriminação de classes desprivilegiadas e a desigualdade social. Assim, muitos dos filmes produzidos em Hollywood e assistidos por espectadoras no mundo todo propagam essas crenças e retratam a mulher de acordo com as convicções de uma sociedade machista e patriarcal.

Como aponta Smelik (2007), o cinema clássico nunca mostra seus meios de produção, sendo assim, é caracterizado por esconder sua construção ideológica. “A mudança teórica mais importante foi a de entender o cinema como um reflexo da realidade, para entender o cinema como a construção de uma realidade parcial e construída. [...] Dessa maneira, a narrativa clássica pode apresentar a imagem construída da “mulher” como natural, realista e atrativa. Isto é o ilusionismo do cinema” (p. 491).

A força simbólica que contempla Hollywood e o cinema como meio de comunicação em si, junto com a *impressão da realidade* causada pela imagem em movimento, facilita o processo de identificação da espectadora com a realidade, que influencia mulheres e homens incitando sonhos e ilusões. Ao reconhecermos seu impacto e ao tentarmos compreender as características da linguagem cinematográfica, se destacam desde os personagens das obras, a identificação do espectador, as imagens da figura feminina,

até as emoções provocadas pelo cinema. “Esses itens se relacionam diretamente a outros, pertencentes à linguagem audiovisual, entre os quais planos, cenário, luz, figurino, som” (Kamita, 2017, p. 1394). Ou seja, são vários mecanismos que auxiliam na construção dessa *impressão da realidade*, na identificação da audiência e na introdução dos valores e ideais que gerem a obra.

O feminino é representado nos filmes através das definições de gênero que regem a sociedade ocidental, baseadas em uma construção social e cultural dos comportamentos, representações e papéis de cada indivíduo a partir do seu corpo biológico. São signos atribuídos ao sexo feminino e ao sexo masculino que criam expectativas acerca das suas funções como elementos sociais. A personalidade do homem é baseada na racionalidade e agressividade enquanto a da mulher na emoção e passividade. A eles é dedicado o espaço público e a elas o privado. Assim, as personagens femininas tendem a ser representadas de forma passiva e emocional, servindo como objeto de fascínio para quem assiste e com personalidades limitadas a estereótipos que refletem crenças da sociedade patriarcal.

O cinema também legitima as identidades sociais de homens e mulheres, uma vez que, a partir de suas representações (que supostamente se baseiam na realidade), disseminam suas crenças e doutrinas. É através delas que as espectadoras reconhecem e se aproximam, passando a assumir e também a propagar a cultura patriarcal que é difundida por esses meios.

A maneira como a figura da mulher é concebida na sociedade encaminha ainda hoje a que muitas se identifiquem com as imagens veiculadas pelos filmes, em boa parte das vezes apresentando um conceito de mulher a partir da visão do homem. Apenas uma espectadora consciente desses mecanismos que compõem a sociedade assiste aos filmes com um olhar capaz de desvelar as imagens representativas femininas projetadas na tela, na qual em grande parte a mulher é apresentada como o ‘outro’. (Kamita, 2017, p. 1395).

Portanto, esta pesquisa busca trazer à tona essas forças simbólicas transmitidas pelo cinema que reproduzem e de certa forma perpetuam a opressão sofrida pela mulher na sociedade, para conscientizar as espectadoras da existência desses símbolos e provocar um olhar crítico a respeito daquilo que assistem nas telas. Uma vez que “a mídia impõe padrões estéticos, éticos e políticos, influenciando, cada vez mais, especialmente hoje em dia, a existência do sujeito, e atingindo, assim, a sua subjetividade por meio das suas mensagens” (Boris & Cesídio, 2007, online), é importante refletir sobre esses valores para nos libertarmos das imposições e dos destinos que foram traçados para as mulheres – pelos homens.

A Teoria Social Cognitiva, como visto no capítulo anterior, sugere que os indivíduos

tendem a observar ativamente as representações da mídia para obter uma visão de como eles próprios poderiam se comportar em sua própria realidade. Entretanto, o cinema, ao servir como uma máquina de sonhos, cria retratos irrealistas de mulheres e de relacionamentos. Sendo assim, as espectadoras, ao se espelharem em comportamentos que veem nas telas e ao aplicá-los na vida real, podem acabar não atingindo os resultados esperados. “Homens e mulheres sonham em ser felizes, em construir uma vida sem contratempos. Os filmes passam a ilusão de que isso pode ser real, pois tudo se resolve no último momento. Eles mostram que quem luta pelos sonhos até o fim (do filme) consegue ser feliz eternamente” (Arduini, 2008, p. 16).

Em *Just Another Teen Movie: Analyzing portrayals of teenage romantic relationships across a decade of top-grossing teen films*, Zwier (2012) cita a aclamada acadêmica feminista, bell hooks, que afirma: “Queiramos ou não, o cinema assume um papel pedagógico na vida de muitas pessoas. Pode não ser intenção do cineasta ensinar algo ao público, mas isso não significa que lições não sejam aprendidas” (Hooks, p. 27)<sup>44</sup>. Assim, uma vez que os adolescentes estão em uma fase de formação, é preciso cautela com as mensagens que são transmitidas através dos filmes *teens*. “Os adolescentes estão em processo de moldar suas próprias ideologias em relação ao nosso mundo. Eles estão decidindo quem querem ser e como querem pensar sobre o que está acontecendo ao seu redor. Esses filmes não são apenas mais um filme adolescente, são ferramentas pedagógicas e devemos estar atentos as lições que estão ensinando aos nossos jovens” (p. 27)<sup>45</sup>.

Outra pesquisa interessante sobre as mensagens das comédias românticas é *This Is Not A Chick Flick: The discourse of the romantic comedy genre created by Hollywood*, em que Griffin (2015) ressalta que, apesar das espectadoras mais experientes geralmente reconhecerem os retratos irrealistas e exagerados presentes nas tramas, os mais jovens não possuem experiências suficientes para comparar e podem enxergar essas representações como normas culturais, formando crenças e expectativas. Trazendo à tona estudos de outros autores, Griffin afirma que indivíduos que assistem a altos níveis de conteúdo romântico endossam mais fortemente as crenças de que homens e mulheres são diferentes, que nenhum deles pode mudar a si próprio ou ao seu relacionamento (Haferkamp, 1999), que o sexo deve ser perfeito (Shapiro & Kroeger,

---

<sup>44</sup> Tradução nossa. No original: “Whether we like it or not, cinema assumes a pedagogical role in the lives of many people. It may not be the intent of the filmmaker to teach audiences anything, but that does not mean that lessons are not learned.”

<sup>45</sup> Tradução nossa. No original: “Teenagers are in the process of shaping their own ideologies regarding our world. They are deciding who they want to be and how they want to think about what is going on around them. These films are not just another teen movie, they are pedagogical tools and we should be weary of the lessons they are teaching our youth.”

1991), e que um parceiro deve compreender intuitivamente suas necessidades (Holmes, 2007).

Além disso, uma das principais características das comédias românticas, como as que analisamos ao longo deste percurso que aqui concluímos, é o retrato de personagens fisicamente atraentes que se encaixam no padrão de beleza da época (Ward & Rivadeneyra, 1999), levando a relacionamentos cheios de romance, intimidade física, paixão (Segrin & Nabi, 2002), e pequenos conflitos que se resolvem facilmente (Signorielli, 1991).

Como conclui Ziwer (2012), os filmes de comédia romântica *teen* passam a ilusão de que, se um casal se encaixar no modelo de aparência (ou seja, branco, heterossexual e condizente com o padrão de beleza), o relacionamento certamente será bem-sucedido. Todos os filmes analisados nesta dissertação terminam com um final feliz, através do encontro do amor verdadeiro (que supera todos os obstáculos e dificuldades), legitimando assim, o ideal de amor romântico – selado com um beijo apaixonado na última cena.

Além disso, as ideologias e valores transmitidos pelos filmes são particularmente poderosas por passarem despercebidas. “Eles servem para legitimar estruturas de poder dominantes, naturalizando-as de tal forma que as pessoas pensem que são inevitáveis e imutáveis” (Ziwer, 2012, p. 120)<sup>46</sup>. Nas quatro comédias românticas *teens* analisadas, foi possível identificar valores que sustentam as relações de dominação e contribuem para a manutenção de uma sociedade patriarcal. Os enredos condicionam a existência da mulher ao homem (ainda na adolescência), através de narrativas de *resgate* ou de *perseguição*. A felicidade da mulher, desde a sua infância (com os contos de fadas) está atrelada diretamente ao homem e junto com o final feliz surge a promessa do matrimônio e da maternidade. Mulheres que não querem seguir esse caminho acabam sendo julgadas pela sociedade até os dias atuais.

Outro tipo de narrativa romântica é o enredo de redenção de coração frio. As mulheres são mais bem representadas como personagens centrais nesses filmes, mas o que torna a mulher mais “fria” é sua falta de desejo de casamento e família. As mulheres têm sido retratadas desde o final dos anos 1940 como de natureza idealmente passiva. Como tal, as carreiras estão em conflito com sua natureza. Essa visão ainda é proeminente nos filmes de hoje, 60 anos depois (Stokes & Maltby, 2001). (Bogarosh, 2008, p. 17)<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Tradução nossa. No original: “They serve to legitimate dominant power structures by naturalizing them in such a way that people think they are inevitable and unchangeable.”

<sup>47</sup> Tradução nossa. No original: “Another type of romantic plot is the coldhearted redemption plot. Women are better represented as the central character in these films, but overwhelmingly what makes the woman “cold-hearted” is her lack of desire for marriage and family. Women have been portrayed since the late 1940s as ideally passive in nature. As such, careers are at odds with their nature. This view is still prominent in films today, 60 some years later (Stokes & Maltby, 2001).”

Várias das pesquisas apresentadas neste trabalho ratificam a importância de compreender as mensagens transmitidas por Hollywood nos filmes voltados para a audiência feminina, especialmente quando seu público alvo é o adolescente. A imagem da mulher representada nessas obras possui uma carga de valores machistas e patriarcais, repleta de estereótipos de gênero, que acabam por influenciar os indivíduos na sociedade e promover a desigualdade entre os sexos. Segundo Haskell (1974), o estudo dos filmes nos possibilita uma visão do passado e um vislumbre do futuro. Logo, é importante a análise de obras produzidas nas décadas passadas para compreender como o feminino era representado em diferentes épocas e identificar de que forma isso se perpetua e reflete na atualidade, onde muitas das produções cinematográficas (principalmente hollywoodianas) ainda carecem de uma maior representatividade de papéis femininos dentro e fora das telas.

## Referências bibliográficas

Abbott, S. & Jermyn, D. (2009). *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London: I.B.Tauris.

Acselrad, M. (2015). *A Teoria Feminista Vai ao Cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela*. Itajá: Vozes e Diálogo. v. 14, n. 01, jan/jun.

Adorno, T., & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Aguiar, E. L. C & Barros, M. K. (2015). *A Representação Feminina nos Contos de Fadas das Animações de Walt Disney: a ressignificação do papel social da mulher*. Natal: XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

Amaral, C. (2018). *O espaço-tempo da comédia romântica*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.

Alves, B. M., & Pitanguy, J. (1991). *O que é feminismo?* (Coleção Primeiros Passos). São Paulo: Brasiliense.

Araújo, R. B. (2007/2008). *Alteridade e conhecimento na linguagem do cinema*. Poiésis Pedagógica.

Arduini, N. (2008). *A influência da mídia na construção do amor romântico*. Brasília: Centro Universitário de Brasília.

Barbosa, K. G. (2009). *Amar se aprende amando: o cinema de Hollywood e as representações amorosas*. Revista Travessias.

Bento, G. R. (2008). *O espectador e os efeitos da experiência cinematográfica*. Rio de Janeiro: Ciências & Cognição, vol 13.

Bernardet, J. (2012). *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense.

Beauvoir, S. (1970). *O Segundo Sexo – mitos e fatos*. Paris: Librairie Gallimard.

Behm-Morawitz, E. & Mastro, D. E. (2015). *Mean Girls? The influence of gender portrayals in the movies on emergin adults gender-based attitudes and beliefs*. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, v. 85.

Birman, J. (2006). *Genealogia do feminino e da paternidade em psicanálise*. *Nat.hum* v. 08, n. 01.

Bleichmar, E. D. (1988). *O feminismo espontâneo da histeria: estudos dos transtornos narcisistas da feminilidade*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.

Bogarosh, N. (2008). *Blockbuster movies and what they teach us about women in American society*. Gonzaga University.

Bonnici, T. (2007). *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem.

Boris, G. D. J. B. & Cesídio, M. D. (2007). *Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade*. Fortaleza: Rev. Mal-Estar Subj., v.7, n.2

Bourdieu, P. (2002). *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Bourdieu, P. (2007). *A distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk.

Braga, H. M. & Costa, V. (2002). *Mulheres partidas: poética e política das imagens fílmicas da mulher*. *Revista Bagoas*, vol. 2, n. 3.

Capuzzo, H. (2009). *Lágrimas de Luz – O Drama Romântico no Cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Cardoso, T. C. & Freitas Jr., E. F. (2011). *Cinema Hollywoodiano: a imagem da mulher sob o olhar da lente masculina*. Jataí: II Congresso Internacional de História da UFG.

Carrière, J. (2006). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Castañeda, M. (2006) *O Machismo invisível*. São Paulo: A Girafa Editora.

Cateforis, T. (2009). *Rebel Girls and Singing Boys: Performing Music and Gender in the Teen Movie*. New York: Columbia University.

Cervo, A. L. & Bervian, P. A. (2002). *Metodologia científica*. São Paulo: Prentice Hall.

Colling, A. M. (2004). *Gênero e História. Um diálogo possível?* Contexto e Educação - Editora UNIJUÍ, ano 19, n. 71 - 72, jan/dez.

Crenshaw, K. (2002). *Documento Para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero*. Florianópolis: Estudos feministas, n. 10.

Cunha, J. B. C. (2010). *A construção do campo cinematográfico. O nascimento de um meio de comunicação social*. Belém: Universidade Federal do Pará.

Duarte, R. (2005). *Produção de sentidos e construção de valores na experiência com o cinema*. Educação e Realidade.

Filho, A. T. (2005). *Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam*. Campinas: Cad. Pagu, n. 24, jan/jun.

Filho, J. H. D. (2012). *O Cinema narrativo, a psicanálise e o feminismo sob a perspectiva de Laura Mulvey*. Rio de Janeiro: Editorial Revista Habitus. vol. 10, n. 01.

Flint, H. (2020). *How Clueless transformed the movie makeover*. BBC. [online].

Fortes C. K. (2019). *Comédia romântica cinematográfica e a manipulação das convenções do gênero em La La Land (2016)*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.

França, L. A. (2017). *Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em A árvore de Marcação, de Jussara Queiroz*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Garcia, C. C. (2011). *Breve história do feminismo*. São Paulo: Editora Claridade.

Griffin, V. E. (2015). *This Is Not A Chick Flick: The discourse of the romantic comedy genre created by Hollywood*. Auckland University of Technology.

Gomes, I. S. (2016). *Os discursos de corpo bem dito, mal dito e não dito: uma análise a partir de filmes*. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, v. 38, out/dez.

Gubernikoff, G. (2009). *A imagem: representação da mulher no cinema*. Caxias do Sul: Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, v. 08, n. 15, jan/jun.

Haskell, M. (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.

Janssen, D. (2013). *O assédio sexual? Professor e aluno*. PHMP. [online].

Johnson, K.R. & e Holmes, B.M. (2009). *Contradictory messages: A content analysis of Hollywood-produced romantic comedy feature films*. Communication Quarterly, v. 57, n. 3.

Johnston, C. (2000). *Women's Cinema as Counter-Cinema*. In: Kaplan, E. A. (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press.

Kamita, R. C. (2017). *Relações de gênero no cinema: contestação e resistência*. Rev. Estud. Fem. vol. 25, n. 3.

Kaplan, E. A. (1995). *A mulher e o cinema. Os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco.

Lauretis, T. de. (1978) *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema: an introduction*. London: The Mainillan Press.

Lima, C. A. R. (2010). *A comédia romântica em Hollywood: o gosto da "água com açúcar"*. São Leopoldo: Revista Fronteiras.

Lima, C. A. R. (2010). *De Bond Girl à Comédia Romântica: identidades femininas no cinema de Hollywood*. Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco.

Lopes, D. (2002). *A mulher no cinema segundo Ann Kaplan*. Contracampo, n. 07.

Lopes, D. (2006) *Cinema e Gênero*. In: Mascarello, F. (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus.

Maffesoli, M. (2001). *O Imaginário é uma Realidade* (entrevista). Porto Alegre: Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia.

Marques, M. C. (2005). *Hollywood e a globalização*. Lisboa: Universidade Aberta.

Masrani, R. (2016). *The Reel City: London, symbolic power and cinema*. London: London School of Economics.

Monteiro, P. F. (1996). *Fenomenologias do Cinema*. In: Grilo, J. M & Monteiro, P. F. (org.). *O que é cinema?* Lisboa: Revista de Comunicação e Linguagens.

Morais, J. A. (2013). *Feminismo, Relações de Gênero e Cinema: uma análise do filme Potiche*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.

Moreira, F. (2016). *Violência de gênero na escola: abuso/assédio sexual e relações de poder*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Moreira, L. & Gomes, R. (2019). *Notas sobre os estudos da espectralidade feminina: percorrendo caminhos e chaves de análise*. In: Holanda, K. (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora.

Morgante, M. M., & Nader, M. B. (2014). *O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico*. Rio de Janeiro: Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas.

Morin, E. (1997). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D' Água Editores.

Mulvey, L. (1983). *Prazer visual e o cinema narrativo*. In: Xavier, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme.

Navarro, P. R. & Pereira, R. C. (2017). *A representação da mulher na indústria cinematográfica*. Curitiba: Comunicação: reflexões, experiências, ensino. v. 13, n. 02.

O'Donnell, K. A. & Wardlow, D. L. (2000). *Watching a Theory on the Origins of Coolness at Work in Popular Culture: Depictions of Young Women in the Film Clueless*. GCB - Gender and Consumer Behavior, v. 05.

Oliveira, F. (2009) *A mídia, o campo, a ordem e o discurso: molduras do poder simbólico*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

Oliveira, L. D. S & Costa, M. H. B. V. (2017). *Teoria Feminista, Cinema e a Produção de Cineastas Mulheres na América Latina*. Curitiba: Intercom.

Penafria, M. (2009). *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM.

Pereira, A. C. (2014). *Arte e Política: do espectador universal à passividade da mulher que assiste*. Esferas: Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação das Universidades do Centro-Oeste.

Pereira, A. C. (2016). *A Mulher-Cineasta. Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: LabCom.

Pinheiro, R. K. (2012). *O cinema e a violência contra a mulher: o discurso de autoria feminina/masculina em três produções hollywoodianas*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas.

Portes, C. R. P & Gonçalves, N. G. (2008). *Adolescência inventada: a mídia como representação*. São Mateus do Sul: Departamento de Políticas e Programas Educacionais.

QG Feminista. (2008). *O que são as ondas do feminismo?* [online].

Rodrigues, R. G. (2013). *Representação da Mulher nas Grandes Produções de Hollywood*. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa.

Scott, J. (1995). *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Porto Alegre: Educação & Realidade, v. 01, n. 02, jul/dez.

Signorielli, N. (1997). *Reflections of Girls in the Media: A Content Analysis. A Study of Television Shows and Commercials, Movies, Music Videos, and Teen Magazine Articles and Ads*. Delaware: University of Delaware.

Silva, P. A. (2004). *O imaginário norte americano através de Hollywood*. Rio de Janeiro: Revista Cantareira.

Smelik, A. (2007). *Feminist Film Theory*. In: Cook, P., & Bernink, M. (eds.). *The Cinema Book*. London: British Film Institute.

Souza, C. P. (2017). *Gaslighting: “Você está ficando louca?” As Relações Afetivas e a Construção das Relações de Gênero*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus.

Strey, M. N., Cabeda, S. T. L, & Prehn, D. R. (2004). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: Edipucrs.

Tonin, J., & Kurtz, G. B., & Fraga, L. C., & Severo, M. L. (2015). *Cinema como tecnologia do imaginário*. Rio de Janeiro: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

Turner, G. (1993). *Cinema como prática social*. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial.

Veiga, A. M. (2019). *Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento*. In: Holanda, K. (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora

Zinani, C. J. A. (2010). *Crítica Feminista: Uma contribuição para a história da literatura*. In: *História da literatura: questões contemporâneas*. Caxias do Sul: EducS.

Zwier, A. J. (2012). *Just another teen movie: analyzing portrayals of teenage romantic relationships across a decade of top-grossing teen films*. Colorado: Colorado State University.

## Filmografia

Gosnell, R. (1999). *Never Been Kissed*. United States: 20th Century Fox.

Heckerling, A. (1995). *Clueless*. United States: Paramount Pictures.

Iscoe, R. (1999). *She's All That*. United States: Miramax

Junger, G. (1999). *10 Things I Hate About You*. United States: Buena Vista.