PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

Paloma Ferreira Coelho Silva

"OLHE BEM DE PERTO":
a construção dos discursos sobre a família nos filmes hollywoodianos contemporâneos

Belo Horizonte
2012

Paloma Ferreira Coelho Silva

"OLHE BEM DE PERTO":
a construção dos discursos sobre a família nos filmes hollywoodianos contemporâneos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Profª. Dra. Juliana Gonzaga Jayme

Belo Horizonte
2012

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Silva, Paloma Ferreira Coelho
S586o Olhe bem de perto: a construção dos discursos sobre a família nos filmes hollywoodianos contemporâneos / Paloma Ferreira Coelho Silva. Belo Horizonte, 2012.
210f.: il.

Orientadora: Juliana Gonzaga Jayme
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

1. Família no cinema. 2. Cinema americano. 3. Hollywood (Califórnia, Estados Unidos). I. Jayme, Juliana Gonzaga. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 392.3

Paloma Ferreira Coelho Silva

“OLHE BEM DE PERTO”:
a construção dos discursos sobre a família nos filmes hollywoodianos contemporâneos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

_____
Juliana Gonzaga Jayme (Orientadora) – PUC Minas

_____
Candice Vidal e Souza – PUC Minas

_____
Paulo Roberto Arruda de Menezes – USP

Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 2012.

À minha mãe, Hélia,
que fez de mim o que sou hoje.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela concessão da bolsa que me permitiu realizar o curso de mestrado.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais pela dedicação, pelo profissionalismo, pelas contribuições e pelos ensinamentos que certamente me acompanharão durante toda a minha trajetória. Agradecimentos especiais à Prof.ª Alessandra Sampaio Chacham pelas contribuições na banca da minha qualificação e em conversas informais, pelas inúmeras dicas de filmes, de seriados, de sites e de bibliografias, além do empréstimo de vários livros que foram fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação. À Prof.ª Regina de Paula Medeiros pelas observações durante o Seminário de Dissertação, principalmente pelas imprescindíveis dicas metodológicas. À Prof.ª Candice Vidal e Souza por aceitar prontamente o convite para compor a banca da minha defesa, na impossibilidade da participação da Prof.ª Alessandra.

À Juliana Gonzaga Jayme, querida orientadora, pela dedicação, paciência, confiança, pela atenção de sempre, pelos conselhos, esclarecimentos, e por me ensinar a importância de relativizar e de não ser tão categórica. Alguém que, antes da enorme admiração pelo seu profissionalismo, sabedoria e humildade, me cativou, sobretudo, como pessoa. Nossa parceria continua!

À Prof.ª Ana Lúcia Modesto, da Universidade Federal de Minas Gerais, a primeira a ouvir atentamente as minhas reflexões, ainda insipientes, e que me ajudou a amadurecer essas idéias para que elas se transformassem em uma proposta consistente. Seu auxílio na elaboração do tema foi essencial para o desenvolvimento de algumas questões que nortearam esta dissertação.

Ao Prof. Paulo Roberto Arruda de Menezes, da Universidade de São Paulo, pela atenção e por suas reflexões durante o XIV e XV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE, pelas bibliografias disponibilizadas posteriormente via e-mail, e por ter aceitado gentilmente o convite para compor a banca da minha defesa.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas trocas, opiniões, sugestões e pelos momentos de descontração e de solidariedade nos intervalos das aulas, nos encontros, na viagem a Curitiba, nos e-mails, e na “terapia on-line” dos Acadêmicos Anônimos! Essa turma, sem dúvida, é especial. Agradecimentos especiais ao Marco Antônio Couto Marinho, que se

tornou um grande amigo, pelo apoio, pela sinceridade, pelos conselhos, favores e risadas. Foram inúmeras reflexões, dificuldades e angústias compartilhadas entre caronas, telefonemas, almoços, eventos sociais e visitas, além de ter sido a primeira pessoa a me alertar para a necessidade de distanciamento na seleção dos filmes.

Ao Túlio Cunha Rossi, querido amigo, pelas incontáveis contribuições para esta dissertação, discutindo comigo o tema desde o anteprojeto, por ter revisado meus textos, pelas indicações de bibliografias e de filmes, pela parceria na escrita do artigo para o Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia, e por demonstrar que não é preciso estar perto para se manter vínculos sinceros e importantes, pois uma amizade vai muito além das fronteiras espaciais.

À Roberta Nascimento pelas reflexões, discussões e pelo incentivo inicial para o desenvolvimento desta dissertação.

À equipe da Secretaria de Saúde e da Secretaria de Desenvolvimento Econômico da Prefeitura de Betim pelo apoio, pela compreensão das minhas ausências e pela flexibilidade sem a qual essa caminhada teria sido muito mais difícil. Em especial, à Maria Terezinha Silva Magalhães, “Santa” Terezinha, pelo incentivo, pela torcida, pelas orações, pelo seu jeito mãe-avó de me aconselhar e me acolher, e por ter me ensinado que algumas coisas não devem ser questionadas, mas apenas sentidas. E ao Izaque Dias Mendes, meu “comparsa”, pela amizade sincera, pela generosidade, pelas longas horas de conversa, pelos favores e pela divertida e agradável companhia durante a viagem a Curitiba para o Congresso da SBS.

À Cristina Vilas Bôas, amiga-irmã, companheira de todas as horas, pelo incentivo, por estar sempre disposta a me ouvir e a me aconselhar, compartilhando vitórias, angústias, dúvidas e reflexões, além do seu conselho primordial: Você tem que se superar!

À minha mãe pelo apoio incondicional, pela dedicação, pela torcida, pelas orações, pelo cuidado e carinho desde sempre, que me impulsionam a perseguir os meus objetivos e sonhos com a certeza de que não estou sozinha.

Ao José das Dores Cruz, meu padrasto, pelo carinho e pela admirável preocupação em me ajudar com os livros e recursos necessários à minha formação acadêmica.

À Karla, pelo carinho, companheirismo, incentivo, cuidado, pelas palavras de conforto e, por muitas vezes, acreditar em mim mais do que eu mesma. Pelas inúmeras idas às bibliotecas para renovar/entregar livros quando eu não tinha tempo, pela companhia nos

cinemas e em casa para assistir a vários filmes para a pesquisa, por ouvir pacientemente as minhas angústias, frustrações, os meus anseios e planos, além dos meus assuntos monotemáticos sobre a dissertação. Mas, sobretudo, pela compreensão descomunal das minhas (muitas) ausências e por sua presença que torna minha vida tão mais leve e estimulante.

A todos os amigos que me acompanharam nessa trajetória pelo carinho, torcida, pelas palavras de conforto, de apoio e pela compreensão das minhas ausências.

A todos que não foram citados, mas que contribuíram de alguma maneira para a conclusão de mais uma importante etapa da minha vida.

“Certo é que nossa mente busca simetria nas pinturas, nas catedrais e nas notas musicais [...]. Entre mãe e pai, pai e filho, num par de filhos, a gente idealiza simetrias que não existem. Buscamos fatos que se repitam, uma ordem, um sentido, um padrão, um padrão, um padrão... Um padrão que não há”. (GESSINGER, 2011).

RESUMO

A presente dissertação objetiva analisar os discursos construídos sobre a família nos filmes hollywoodianos produzidos e exibidos nas duas últimas décadas. A família é um tema recorrente no cinema, mas, especificamente nas produções de Hollywood, ela é exaltada como um dos principais valores da sociedade norte-americana e seu significado é construído por meio de um discurso que tende a naturalizar e universalizar as organizações familiares como algo dado, comum a todas às sociedades e culturas. Muitas são as referências socialmente compartilhadas do que possa ser o seu significado, o que aponta para a instituição de modelos que sugerem a existência de uma "família ideal". Partindo da concepção de que o cinema pode, muitas vezes, construir e reforçar essas referências por meio dos seus discursos, devido a sua capacidade de alcance e de identificação com o público, acredita-se que a análise desses filmes pode evidenciar tendências, mudanças e permanências na abordagem da família no cinema contemporâneo.

Palavras-chave: Família. Cinema contemporâneo. Hollywood.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the speeches were built on the family in the films of Hollywood produced and exhibited in the last two decades. The family is a recurrent subject in the cinema, but, specifically in the productions of Hollywood, it is elevated as one of the main values of the north American society and its meaning is built by means of a speech that tends to deal the familiar organizations like natural and universal, as a given, common to all to the societies and cultures. Many are the socially shared references of its possible meaning, what aims for the institution of models that suggest the existence of an “ideal family”. Starting from the conception that the cinema can, a lot of times, build and reinforce these references by means of its speeches, because of its reach and capacity of identification with its public, it is believed that the analysis of these films can show trends, changes and permanences in the approach of the family in the contemporary cinema.

Key-words: Family. Contemporary cinema. Hollywood.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Angela **92**
Figura 2- Lolita **92**
Figura 3 - Cena de Angela no ginásio **96**
Figura 4 - Cena do sonho de Lester **96**
Figura 5 - Cena de Angela no teto, na imaginação de Lester **96**
Figura 6 - Cena de Angela e Jane na escola **102**
Figura 7 – Toula como atendente no restaurante **124**
Figura 8 – Toula como agente de viagens **124**
Figura 9 – Cena do jantar na casa da família Miller **130**
Figura 10 – Festa da família Portokalos **131**
Figura 11 – Família Portokalos dançando **131**
Figura 12 – Casa dos Miller **131**
Figura 13 – Família Portokalos se cumprimentando em volta da mesa **132**
Figura 14 - Imagem dos embriões **173**
Figura 15 - Sombra de Sid **174**
Figura 16 - Buck espanta a Mariposa **180**
Figura 17 - Mariposa se retira do caminho **180**

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 23

2 MÍDIA, CINEMA E ANÁLISE FÍLMICA 31
2.1 Os meios de comunicação de massa nas sociedades contemporâneas 32
2.2 O cinema como discurso e o imaginário de Hollywood 38
2.3 A análise fílmica como método 47

3 DESCONSTRUINDO A *BELEZA AMERICANA* 51
3.1 "A raiz": a importância da família na projeção de uma imagem de sucesso 53
3.2 "O caule": gênero, família e sexualidade 77
3.3 "A rosa despedaçada": a noção de transgressão e desvio 97
3.4 "Um comercial para mostrar que somos normais apesar de não sermos" 109

4 CASAMENTO GREGO 112
4.1 "Você tem uma família esquisita, mas quem não tem?" 114
4.2 Amor romântico e casamento 136
4.3 "Somos diferentes, mas, no final, somos todos frutas" 147

5 A ERA DO GELO 3 153
5.1 O cinema de animação como instrumento ideológico 153
5.2 Família, relações de gênero e a questão do cuidado: mudanças e permanências 162

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 185

REFERÊNCIAS 197

APÊNDICES 208

1 INTRODUÇÃO

> *A nossa existência aqui é toda baseada nessa grande premissa de que nós somos especiais e superiores a todas as coisas. Mas não somos. Somos apenas como todo mundo. Olhe para nós! Fomos comprados para entrar na mesma ridícula desilusão. Essa idéia de que você tem que se demitir da vida e sossegar no momento em que tem filhos. (...) Quem fez essas regras, afinal?*
> (April, no filme "Foi apenas um sonho", de Sam Mendes).

A citação acima ilustra um contexto relevante para a discussão que se pretende realizar nesta dissertação. Em *Foi apenas um sonho* (*Revolutionary Road*, Sam Mendes, 2008), a personagem April, casada e mãe de dois filhos, questiona ao seu marido Frank as normas e valores que lhes impõem uma vida extremamente oposta ao que eles desejam. O casal, ainda muito jovem, acaba de se mudar para um novo local e, aparentemente, simboliza as principais ambições propagadas pelo *American Way of Life*: possui uma família, um trabalho e bens materiais. A imagem de "família feliz" que eles sustentam é tão atraente que seus vizinhos os invejam. O casal, entretanto, sonha com uma vida diferente, livre das obrigações e das convenções sociais que caracterizam uma vida considerada "normal": casamento, reprodução, maternidade, manter um emprego por conveniência para o provimento da família, envelhecer e assim por diante. Seu desejo é de percorrer o mundo com liberdade para seguir suas vontades e suas vocações, ignorando as sanções morais das pessoas que lhes cercam. Ao invés disso, April é uma dona de casa infeliz e Frank possui um trabalho que detesta, mas não o abandona pela necessidade de obter renda, já que é o único provedor da família.

Situada nos anos de 1950, a história remete a um período emblemático da sociedade norte-americana, que ficou conhecido como "anos dourados". Nessa época, a tentativa de superação dos efeitos da Segunda Guerra Mundial implicou em uma revisão de valores e, ao mesmo tempo, em uma necessidade de se reafirmar a identidade nacional. Impulsionados pelo crescimento econômico e industrial, os Estados Unidos construíram e reforçaram ao longo daqueles anos um ideal de felicidade, de êxito social e de prosperidade, que se vinculava ao "espírito" da sociedade de consumo da época. Além do consumo, esse ideal envolvia dois dos principais valores da sociedade norte-americana: o trabalho e a família. (VICTORINO, 2011).

No que diz respeito à família, a década de 1950 foi o cenário para a reafirmação de um discurso em torno do que se compreendia como "família moderna", e os meios de comunicação foram fundamentais para reforçá-lo. O cinema foi um dos principais veículos para a afirmação desses valores por meio da adoção de temáticas semelhantes às vivenciadas por aquelas sociedades no cotidiano, traduzidas em uma linguagem simples e favorecidas por

um gênero cinematográfico que se popularizou nos meios de comunicação de massa do século XX, especialmente no cinema e nas telenovelas: o melodrama.

Ao reconstituir a trajetória do melodrama, Byars (1991) afirma que sua origem está associada tanto à popular tradição oral da Idade Média, com os contos e canções populares, e seus típicos jogos de moralidade, quanto às novelas sentimentais do século XVIII e à literatura romântica consumida pela alta burguesia. Após a Revolução Francesa, o melodrama é repaginado pela burguesia, que retoma algumas de suas características originais, como a voz falada sobre um fundo musical, mas o adapta de acordo com seus valores e suas necessidades, se apropriando de tal gênero, assim como a tragédia grega foi apropriada pelos aristocratas. Esse estilo se transformou na tradução dos principais conflitos e anseios da burguesia, mas, principalmente, de acordo com Byars, tornou-se um instrumento ideológico, que opera em função de uma orientação de valores, uma espécie de educação moral claramente representada pelo caráter maniqueísta que demarca as polaridades entre o bem e o mal, um discurso que distingue o comportamento socialmente desejável, daquele que é condenável.

A imagem da "família moderna", compreendida como o modelo de família nuclear baseado na convencional divisão sexual do trabalho, que consistia no homem provedor e na mulher dona de casa, era reforçada especialmente nos melodramas e nos gêneros que deles se derivaram, como a comédia dramática e os romances. Na verdade, o melodrama como gênero cinematográfico já havia se popularizado desde o início do século XX, quando a mídia passou a investir em produtos voltados para o público feminino. Ocorre, assim, uma intensa propagação de temas considerados femininos na mídia, como a moda, o amor, o casamento, a família e o cuidado dos filhos. (MORIN, 1987; MENEGUELLO, 1996). No cinema, temáticas como o adultério, crises conjugais e paixões proibidas tornam-se recorrentes, engendrando uma crescente tendência à exploração da vida privada:

> Diversamente da tendência burguesa (que vai em direção do psicologismo, os conflitos de sentimentos e de caracteres, dramas ou comédias triangulares do esposo, do amante e da mulher adúltera) a corrente popular permanece fiel aos temas melodramáticos (mistério do nascimento, substituição de crianças, padrastos e madrastas, identidades falsas, disfarces, sósias, gêmeos, rechaços extraordinários, falsas mortes, perseguição da inocência), herdeiros da mais antiga e universal tradição do imaginário (a tragédia grega, o drama elisabetano), mas adaptada ao quadro urbano moderno. No começo do século XX, a diferenciação entre as duas correntes se precisa, tanto mais que durante os trinta primeiros anos do século a corrente popular é que será integrada no cinema e no folhetim barato. (MORIN, 1987, p. 60).

Como os filmes de melodrama se popularizaram durante a vigência do Código Hays[1], temas como desejos e transgressões sexuais, crianças nascidas fora do casamento e adultérios foram proibidos de ser abordados. Por esse motivo, o período foi bastante propício para a elaboração e o reforço de um discurso sobre a família "ideal", baseada no modelo nuclear que, juntamente com o trabalho e o consumo, traduzia alguns dos principais anseios da burguesia industrial. Após a década de 1970, com o fim da censura, temas até então proibidos puderam ser incorporados e, gradativamente, outros arranjos familiares, novas discussões e novos personagens passaram a ser explorados, como a homossexualidade, as recomposições familiares e as mães solteiras. Mesmo assim, o que esta pesquisa pretende demonstrar é que apesar das mudanças ocorridas ao longo dos anos, grande parte dos filmes hollywoodianos ainda conserva valores e padrões consolidados em épocas anteriores, especialmente nos anos de 1950 e 1960, quando a ideologia da família nuclear alcançou o seu ápice.

Foi apenas um sonho é um filme de Sam Mendes e, juntamente com *Beleza americana*, que é uma das três produções aqui analisadas, integra o conjunto de obras referentes ao que se convencionou chamar no circuito cinematográfico de temática da "decadência norte-americana", cuja proposta consiste em questionar e criticar a ideologia e os principais valores do *American Way of Life*, dos quais a família faz parte. Mais adiante, essa discussão será aprofundada para demonstrar que apesar do questionamento desses valores, esses filmes acabam por reafirmar modelos do passado ao abordar as famílias dentro de uma lógica dicotômica de "normalidade" e "anormalidade", em que os comportamentos e suas conseqüências conduzem a um discurso do que é socialmente desejável e aceitável.

O objetivo desta dissertação é analisar os discursos sobre a família construídos em filmes hollywoodianos contemporâneos que possuem as organizações familiares como foco central. Por contemporâneo, considerou-se a fase do cinema compreendida entre 1990 e os dias atuais, em que se percebe uma maior diversificação não apenas dos filmes que abordam a temática da família, como dos arranjos familiares mostrados nessas películas. Uma das dificuldades desta proposta é que, diferentemente de outras questões, como amor romântico,

[1] O Código *Hays*, criado pela Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América, correspondia a um sistema de regulamentação que se encarregava de censurar temáticas abordadas nos filmes consideradas uma ameaça aos valores morais norte-americanos. Tal censura permaneceu em vigor nos Estados Unidos no período entre 1922 e 1968. (BERGAN, 2010).

violência e juventude, que são abordadas em gêneros[2] cinematográficos específicos, como filmes de romance, de ação e cinema *teen*, respectivamente, não existe um filme *de* família. Sendo assim, procurou-se selecionar produções que, independentemente do gênero, abordassem as configurações familiares como aspecto central da narrativa a ponto de poderem ser considerados filmes *sobre* família. Não bastava, entretanto, que nas produções selecionadas houvesse a presença de um ou mais arranjos familiares, nem interessava nesta pesquisa tratar de conflitos domésticos. Ao invés disso, busca-se aqui pensar como a família é concebida e quais são os sentidos e valores a ela atribuídos nesses filmes. Para isso, foi necessário optar por produções que abordassem aspectos relacionados à constituição familiar: casamento, amor, reprodução, maternidade, paternidade, relações de gênero, modelos familiares, divórcio, relações extraconjugais, entre outros.

O estudo dos discursos sobre a família no cinema torna-se relevante para a investigação sociológica se considerarmos que esses filmes podem indicar códigos, valores e percepções que, quando socialmente compartilhados, podem compor parte da visão de mundo dos indivíduos. A repercussão desses produtos culturais pode ser notada nas influências que eles geram na moda, no vocabulário, nos gostos e nos comportamentos do público, o que demonstra que esses produtos representam mais do que uma simples opção de entretenimento. De algum modo, muitos filmes foram importantes para consolidar formas de pensamento e orientar comportamentos das sociedades. Os filmes hollywoodianos, direcionados a um grande número de espectadores, podem gerar efeitos consideráveis nos hábitos culturais de muitas pessoas:

> Muito já se disse da ‘influência’ cultural do cinema americano, geralmente entendida exatamente dentro da noção corrente de influência: força externa que invade outro país e se faz aceitar, seduzindo ou convencendo. Ao qualificar o cinema americano como ‘imperialista’ e empobrecedor, considerando sua estética irrecuperavelmente maculada pelo seu tom comercial, deixou-se de perceber o aspecto positivo da participação do mesmo. Positivo não no sentido moral do termo, mas no sentido em que esse cinema foi efetivo, funcionou, veiculou padrões estéticos, de vida e expectativas, embeveceu e irritou. Se minimizá-lo não o faz menos importante, muito menos o faz considerá-lo um prisma negativo”. (MENEGUELLO, 1996, p. 17).

[2] O termo gênero, nesse contexto, diz respeito às modalidades criadas para classificar os filmes segundo determinadas características e tendências, mas é importante ressaltar que essa definição nem sempre é consensual porque um mesmo filme pode possuir elementos e características atribuídos a vários gêneros, o que pode gerar divergências entre críticos, produtores e outros ligados ao circuito cinematográfico. Exemplos de gênero são os filmes qualificados como ação, drama, *western*, entre outros.

A intensa exploração da vida privada pelos meios de comunicação de massa nos leva a questionar de que maneira esses veículos influenciam nas percepções e na organização da vida íntima dos indivíduos, considerando que muitos dos valores e repertórios simbólicos transmitidos por essas mídias são aceitos como naturais e espontâneos.

Os filmes hollywoodianos são marcados pelas recorrências de temáticas e estilos de abordagem que se repetem como fórmulas, garantindo certa familiaridade com o espectador até mesmo quando se propõe algo inovador. Essa familiaridade se constitui no elemento chave para a identificação do público com os filmes, que passa a aceitar essas convenções, de forma mais ou menos tácita, e a compartilhá-las socialmente.

A relevância de se estudar a temática da família nos filmes hollywoodianos consiste na capacidade que esses produtos possuem, pela sua abrangência social, de transmitir valores, ideologias e percepções que, não raramente, são aceitos culturalmente como normas. Tal perspectiva não implica na visão dos espectadores como agentes passivos que recebem as mensagens e as absorvem sem questionamentos ou sem discernimento crítico. O cinema, como todos os meios de comunicação, não impõe percepções e valores aos consumidores, mas estabelece um diálogo por meio de códigos muito semelhantes aos presentes no seu cotidiano. Longe de se julgar o caráter valorativo dessas mídias, o que se pretende é compreender os sentidos atribuídos a essas imagens e de que maneira eles contribuem para o universo cultural dos indivíduos.

As transformações nas formas de se conceber as organizações familiares, em função de constantes revisões de valores, ainda parecem engessadas pelos modelos e ideais do passado. Embora o perfil das famílias tenha se diversificado consideravelmente nas últimas décadas (GIDDENS, 2005), as previsões dos “apocalípticos” da família em torno de seu esfacelamento não se confirmaram. Como afirma Roudinesco (2003), o valor da família continua solidamente estabelecido. No Brasil, por exemplo, estatísticas comprovam que apesar da diminuição da fecundidade, do número dos primeiros casamentos e do crescimento dos divórcios, aumenta a cada dia o número de recasamentos e de recomposições familiares. (IBGE, 2009). O que ocorre de fato, é que esses diversos arranjos familiares se formam de acordo com as condições e necessidades dos indivíduos na atualidade, arranjos esses que antes invisíveis, ganham gradativamente maior espaço nas sociedades. (KEHL, 2003). Apesar disso, modelos idealizados de família ainda permanecem, o que implica na dificuldade de se legitimar configurações familiares divergentes e no estabelecimento de estereótipos de famílias baseados em critérios normativos.

Desse modo, a questão que norteou esta dissertação foi a seguinte: qual a visão de família presente no conteúdo dos filmes hollywoodianos atuais que possuem as organizações familiares como foco central? Para essa reflexão, parti dos seguintes objetivos: analisar de que maneira a idéia de família é construída nos discursos dos filmes hollywoodianos a partir dos modelos familiares presentes nessas produções; analisar quais são os valores atribuídos às organizações familiares nos filmes hollywoodianos e, por fim, analisar de que forma os valores atribuídos às organizações familiares contribuem para a reprodução de significados em torno da família.

Para a realização deste trabalho foi feita a análise de três produções cinematográficas, utilizando como metodologia os procedimentos aplicados por Pierre Sorlin, no livro *Sociologia del cine* (1985). O autor usa como critério para a seleção dos filmes o sucesso de público e/ou de crítica. Nesta pesquisa, optou-se por adotar apenas o critério de sucesso de público, entendido como maior bilheteria, ou seja, são sucesso de público os filmes que tenham gerado maior receita na época de sua exibição. Desse modo, foi feita uma pesquisa no site do *Box Office Mojo* (ALL..., 2011), no qual consta um *ranking* de 449 filmes e suas respectivas receitas mundiais. Esse site é atualizado constantemente, com a inserção de produções recentes, mas na época do último acesso, fez-se uma seleção daqueles que possuem o tema da família como foco central.

Foram selecionadas três produções exibidas nas duas últimas décadas que abordam o tema da família seguindo-se a ordem no *ranking* de maior bilheteria. Os filmes selecionados, portanto, pela ordem em que aparecem na lista, foram: *A era do gelo 3* (*Ice Age: dawn of dinossaurs*, Carlos Saldanha, 2009), *Casamento grego* (*My big fat greek wedding*, Joel Zwick, 2002), e *Beleza americana* (*American beauty*, Sam Mendes, 1999). Devido à expressiva quantidade de produções sobre outras temáticas nesse *ranking*, sendo a maioria delas filmes de ação, de ficção científica, de animação e comédias que não abordam o tema da família, as obras selecionadas se encontram em posições distantes umas das outras. Além disso, em função do significativo número de filmes de animação que atingiram elevado número de bilheteria, se fosse seguida a ordem na lista, só seriam selecionadas as produções desse gênero. Como o objetivo desta pesquisa não era analisar apenas filmes de animação, optou-se por selecionar o de maior bilheteria e prosseguir no *ranking* até encontrar mais duas obras que não correspondessem a esse gênero.

Em seguida, foi feita uma análise sistemática dos filmes selecionados, procurando atentar não apenas para os discursos, mas também para os aspectos da montagem fílmica, os

aparatos internos que dão sentido às imagens, como os planos, enquadramentos, iluminação, cores, figurinos, movimentação de câmera, ângulos de filmagem, o som diegético (ruídos e sons da narrativa) e a trilha sonora. Feita essa análise em cada filme, um estudo comparativo entre as três obras foi realizado para identificar, além das convenções, os "pontos de fixação" e os "pontos de silêncio", nos termos de Sorlin (1985). Acredita-se que é possível pensar o filme a partir das relações que o constituem, dos elementos que pautaram sua elaboração e que lhe atribuem sentido, ao invés de centrar a análise nos aspectos exteriores às imagens, no contexto social de sua produção. Por esse motivo, a análise qualitativa e sistemática dos filmes é importante não para a compreensão de algum fenômeno em si, mas dos esquemas valorativos que orientaram a construção de discursos em torno desse fenômeno.

Por outro lado, concordando com Cynthia Sarti (2004), estudar as organizações familiares requer um esforço de estranhamento, um distanciamento que não é simples de se estabelecer pelo fato de corresponder a uma realidade que nos é muito próxima e que, por isso, corre-se o risco de se confundir a família com a "nossa" família. Da mesma forma, Rayna Rapp ressalta que somos todos "observadores participantes" quando estudamos a família americana. E quando se trata do cinema, a necessidade de distanciamento torna-se ainda maior em função da identificação que os filmes podem gerar no espectador, principalmente quando eles dialogam com valores que nos são próximos. O esforço de estranhamento nesse caso se dá pela necessidade, não menos complexa, de deixar que os filmes "falem" por si mesmos.

Acredita-se que o estudo dos discursos sobre a família nos filmes hollywoodianos pode fornecer alguns dos códigos e repertórios simbólicos empregados nessas imagens, que, ao serem apreendidos e identificados pelos espectadores, passam a compor seu imaginário e a traduzir percepções legitimadas como "realidade". O filme, como uma construção de significados e do que se percebe como "real" faz parte do universo de interpretações e produções de sentido imputadas pelos indivíduos e direcionadas a outros, que é o que caracteriza as interações sociais. Captar esses sentidos é também compreender parte da rede simbólica que constitui uma sociedade.

Esta dissertação está dividida em cinco capítulos. No primeiro, aqui chamado capítulo 2, será abordada a importância dos meios de comunicação de massa na contemporaneidade, a relevância social das imagens enquanto elementos presentes no cotidiano, além da definição e caracterização do cinema hollywoodiano e do "imaginário de Hollywood", ressaltando suas

peculiaridades, seu impacto no cinema mundial, sua influência na propagação de valores, estilos de vida e comportamentos.

Os capítulos 3, 4 e 5 consistem na análise crítica e interpretativa dos filmes *Beleza americana*, *Casamento grego* e *A era do gelo 3*, respectivamente. A disposição da análise desses filmes neste trabalho foi feita a partir da ordem cronológica de sua produção/exibição.

No quinto capítulo, são apresentadas as considerações finais da pesquisa em que se procurou esboçar, sem esgotar as possibilidades de discussão, as conclusões a respeito da visão de família presente nesses filmes.

2 MÍDIA, CINEMA E ANÁLISE FÍLMICA

Quando se trata de produtos midiáticos, especialmente os audiovisuais, há uma considerável tendência a se buscar comparações entre as imagens e o "mundo real". Em um sentido inverso, nota-se também uma preocupação de produtores culturais em atribuir às imagens um *status* de "verdade". Essas classificações engendram noções categóricas do que seriam produtos de ficção e aqueles que são aceitos como registros documentais.

O crescente estreitamento entre as fronteiras da esfera pública e da esfera privada, propiciada pela difusão de produtos midiáticos que visam à exposição da intimidade, como *reality shows*, *talk shows*, entre outros, geram no público essa sensação de estar em contato com a "realidade" através da tela. No cinema, essa experiência pode ser potencializada, levando-se em conta os avanços tecnológicos que contribuem para um cada vez mais efetivo processo de imersão na história que é contada.

Este capítulo visa a demonstrar que mais do que se questionar o *status* de "verdade" de uma obra cinematográfica, ou de qualquer produção audiovisual, avaliando-a por meio de um contraponto entre "realidade" e "ficção", o que de fato está em pauta é a capacidade discursiva dessas mídias. Nesta pesquisa, assim, a obra cinematográfica, enquanto um produto midiático, é compreendida como um constructo, um conjunto de relações que não correspondem, mas constroem "realidades", a partir de elementos que constituem o seu sentido, sentido esse que só pode ser expresso no contexto de cada obra. Desse modo, o cinema não é concebido como uma cópia do "real", nem como seu contrário, e sim como uma das muitas maneiras de se construir o que se entende como "real".

Serão discutidas, assim, as influências dos meios de comunicação de massa nas sociedades contemporâneas, em especial o cinema hollywoodiano, fundamental para acentuar a crescente exploração da intimidade e da vida privada assistida ao longo do século XX, por meio da difusão de temas concernentes às relações amorosas, ao casamento e à vida familiar. Além disso, será abordado o cinema como elemento discursivo, retomando algumas correntes de pensamento que surgiram como alternativa ou contestação do cinema *mainstream*, bem como a importância de Hollywood para a cena cinematográfica mundial. E, por fim, discute-se a análise fílmica enquanto método de pesquisa, destacando os principais conceitos norteadores desta pesquisa.

2.1 Os meios de comunicação de massa nas sociedades contemporâneas

A presença das imagens na contemporaneidade assume cada vez maior relevância na medida em que o seu uso é acentuado pelos avanços tecnológicos que propiciam, frequentemente, novos dispositivos para o consumo de produtos imagéticos. A redução das fronteiras entre os países, favorecida pelo fenômeno da globalização, contribui para a crescente circulação de "bens culturais" na qual a imagem exerce um papel fundamental. As diversas experiências proporcionadas pelos conteúdos midiáticos diluem as distâncias de espaço-tempo, deslocando as relações sociais de contextos locais, como afirma Anthony Giddens (1991). Com isso, assiste-se à ampliação das trocas culturais entre diversos grupos e sociedades, de maneira que elas permanecem conectadas não só pelo circuito de informações, mas também pelo compartilhamento de estilos de vida, de comportamentos e de opiniões.

As imagens estão tão presentes no cotidiano que é difícil conceber algum contexto que não seja por elas permeado. O que não quer dizer que outros meios de comunicação que não as usufruem, como o rádio e algumas mídias impressas, deixem de exercer influências nas sociedades. Mas a proeminência das imagens é tão expressiva que elas cada vez mais passam a ser utilizadas como recurso para outros veículos midiáticos em que anteriormente não estavam presentes. Exemplos dessa tendência são a sua inclusão em aparelhos de celular, tanto das imagens fixas – as fotografias – como em movimento – os vídeos –, além da difusão dos videoclipes que unem em um só veículo a música e a imagem. Essas imagens, que se "oferecem" a todo o momento diante de nós desde a infância, constituem boa parte de nossas experiências ao longo da vida, de modo que muitas acepções que possuímos são constituídas mais por meio do contato com os produtos midiáticos do que com situações vivenciadas na prática.

Mike Featherstone (1995) aponta para um fenômeno da vida urbana que ele denomina "estetização da vida cotidiana". Para o autor, a vida na urbe é marcada pela intensa propagação de imagens e signos que transformam a vida em um projeto estético, tornando difusa a fronteira entre a realidade e a ficção. As imagens, segundo o autor, operam como um instrumento da sociedade de consumo, pois, ao disseminarem signos e imaginários culturais, influenciam os estilos de vida urbanos, os gostos e as tendências. Nessa intensa propagação das imagens, dentre a saturação de estímulos e de justaposições, ocorreria a fragmentação das experiências e da própria noção de "realidade", gerada pelo fascínio dos indivíduos pelas múltiplas possibilidades de fruição, o que contribuiria para a perda do sentido estável. O autor

concorda com Fredric Jameson, em sua concepção de que a cidade moderna é marcada pela transformação da realidade em imagens e pela fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos.

Jameson (1995) analisa a cultura de massa por meio da teoria da reificação, baseando-se na perspectiva marxista sobre o capitalismo, mas também a partir da ideia da racionalização de Max Weber. Para ele, o capitalismo e a mercantilização da força de trabalho contribuíram para que as formas tradicionais da atividade humana fossem instrumentalmente reorganizadas, fragmentadas e reconstruídas de acordo com os padrões racionais de eficiência e de diferenciação entre meios e fins. Se nas atividades tradicionais o valor era imanente e diferenciado qualitativamente de outros fins, com o capitalismo a qualidade das diversas formas de atividade humana é suspensa pelo mercado, passando a ser reorganizada pelo fator quantitativo, pelo valor de troca. Na medida em que a racionalização atinge todas as esferas da vida social, a arte perde a sua distinção qualitativa e singular para tornar-se instrumentalizada, deixando de ser uma "finalidade sem um fim", ou seja, uma atividade que não precisa de um propósito ou de um fim prático no mundo concreto. (JAMESON, 1995). A obra de arte[3], então, torna-se mercadoria, deslocando o conceito de reificação da ideia de produção para a do consumo. Na lógica da separação meios/fins do capitalismo, a arte se transforma em mercadoria e torna-se um meio para seu próprio consumo.

As transformações na concepção da arte já haviam sido discutidas antes de Jameson, embora por outra ótica, por Walter Benjamin (1985). O autor analisa os efeitos dos avanços tecnológicos que possibilitaram a reprodução da obra de arte e a consequente destituição do seu valor de culto em detrimento do seu valor de exposição. Para Benjamin, a produção artística foi utilizada inicialmente como um instrumento da magia, associada ao uso ritual, ou seja, as imagens poderiam servir como execução e ensinamento de práticas mágicas ou como objeto de contemplação ao qual se atribuíam efeitos mágicos, mas eram valorizadas por sua existência, e não por sua exibição. O valor de culto que essas obras possuíam contribuía para que elas permanecessem secretas, pois a exposição não era sua finalidade principal.

No momento em que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as condições de sua exponibilidade e ocorre a sua refuncionalização, no que elas adquirem novas funções, como a "artística". (BENJAMIN, 1985). Isso faz com que a mesma obra, ao ser reduplicada, possa ser exposta em diversos lugares, ampliando sua capacidade de alcance. A

[3]Segundo Jameson (1995), a definição de arte é aplicável às obras artísticas de uma forma geral, englobando tanto o que ele chama de "cultura de massa", como as da "alta cultura".

reprodutibilidade, entretanto, retira da obra a sua autenticidade, sua existência única em determinado local e instante que só é imanente ao artefato original. Esse caráter singular da obra, ao qual Benjamin (1985) denomina “aura”, é retirado pela reprodutibilidade e essa perda é justificada pela primazia da cultura de massa pela maior proximidade das coisas. Embora pareça otimista quanto à possibilidade de democratização da obra de arte, propiciada pela reprodução em série, Benjamin não deixa de acentuar sua posição de que os meios de comunicação deveriam se valer do progresso técnico para despertar nos indivíduos uma postura mais crítica diante da realidade, e não para duplicar ilusões.

A concepção de Jameson não deixa de dialogar com a de Benjamin, apesar dele não se referir à perda da autenticidade ou da aura. Na verdade, os dois autores discutem, por caminhos distintos, o mesmo fenômeno, caracterizado pela emergência de novas técnicas de produção e reprodução cultural que engendram transformações não apenas na forma de se conceber a arte, mas também nas experiências e nas práticas da vida cotidiana. Jameson (1995) fala das mercadorias-signo e do consumo de signos como resultado da intensa proliferação de imagens e signos que produzem um mundo simulacional, nos termos de Jean Baudrillard.

As reflexões de Baudrillard são o ponto de partida para a discussão de Featherstone e Jameson sobre a reprodução e o consumo das imagens. Baudrillard (1991) parte do conceito de simulacro, já utilizado por Platão, para analisar os meios de comunicação de massa nas sociedades contemporâneas. Para o autor, o simulacro se refere a algo que está ausente e que se constitui em um espaço no qual o real se confunde com o modelo. O simulacro não possui a pretensão de parecer real e, ao contrário da representação, que busca a equivalência da realidade, na simulação não há referência, pois o simulacro não parte do real, mas de si mesmo. Por isso, o simulacro é hiper-real, pois se traduz em uma acentuação das características do real. O hiper-real se distingue pela abolição do real e pela potencialização do modelo. O simulacro, assim, é a busca de um aspecto desejável, uma hipersemelhança, que torna os objetos minuciosos e perfeitos, de maneira que “no fundo não se assemelhem a nada senão à figura vazia da semelhança, à forma vazia da representação”. (BAUDRILLARD, 1991, p. 62).

Essa duplicação de signos, de “cópias” desprovidas do original, gera uma noção superficial da realidade, ao mesmo tempo em que a perda do sentido estável engendra, paradoxalmente, uma busca incessante pelo real, pela verossimilhança. A proliferação das imagens, portanto, resulta em um mundo simulacional que ameaça o sentido de realidade e

caracteriza o que corresponderia ao “triunfo da cultura da representação”. (BAUDRILLARD, 1991). Nas palavras de Featherstone (1995):

> A cidade pós-moderna, portanto, está muito mais consciente de sua própria dimensão imagética e cultural: ela é um centro de consumo cultural, tanto quanto de consumo geral, e este, como já se enfatizou, não pode ser desvinculado dos signos e imaginários culturais, de modo que os próprios estilos de vida urbanos, a vida cotidiana e as atividades de lazer são influenciados, em graus variados, pelas tendências simulacionais pós-modernas. (FEATHERSTONE, 1995, p. 140).

A cidade, na visão de Featherstone, não é apenas um lócus de consumo material, mas também cultural, porque ela se alimenta da reativação de desejos por meio das imagens, fantasiando e estetizando a realidade ao (re)produzir “imagens-sonho”.

As imagens compõem o cenário urbano e as práticas cotidianas como parte de sua dinâmica social. Ben Singer (2001) afirma que a propagação de imagens e de múltiplos estímulos sensoriais são fatores marcantes da modernidade. A cidade moderna, com toda a turbulência, com o ritmo frenético e caótico, foi acompanhada pela intensa propagação de imagens e um bombardeio de impressões. Tal qual Simmel (1979), que no início do século XX já alertava para as tendências da vida na metrópole, dentre elas, a intensificação dos estímulos nervosos, Singer (2001) também discute a expressiva exposição das imagens na vida urbana. O cinema, segundo o autor, surgiu em consonância com os preceitos da modernidade, preparando os espectadores para a velocidade, a simultaneidade, a superabundância visual e a intensidade das emoções.

De fato, não só o cinema, mas a mídia de forma geral, incorporou inúmeros aspectos da vida moderna, como o fascínio pelo espetáculo, pelo sensacionalismo popular, pelo melodrama e, principalmente, pela busca da verossimilhança, da experimentação de sensações que se aproximassem o quanto possível das impressões “reais”. Para Marilena Chauí (2006), o valor da mídia não está no seu poder de produzir “verdade” ou “falsidade”, mas na competência em passar credibilidade e plausibilidade. Ou seja, para que um produto midiático seja aceito como real, ele precisa apresentar-se como crível ou plausível ou, pelo menos, ser ofertado por alguém que transmita confiança. Para que isso ocorra, segundo Chauí (2006), a mídia investe no apelo à intimidade, à personalidade e à vida privada como um recurso para gerar o estreitamento com o espectador.

Embora a autora apresente uma visão bastante apocalíptica dos meios de comunicação de massa, colocando-os no “banco dos réus”, nos termos de Umberto Eco (1987), convém considerar a sua discussão sobre a crescente tendência da mídia à exploração da intimidade e

da vida privada, e de certa forma, uma consequente redução das fronteiras entre o espaço público e o privado. Esse estreitamento entre as duas esferas, entretanto, não serve para dissimular as relações sociais e políticas, como defende Marilena Chauí, mas gera uma maior intervenção dos aspectos de ordem pública na vida íntima das pessoas.

A mídia, cada vez mais, abre espaço para atrações que exploram o ambiente privado, de maneira que se criam possibilidades de expor situações próprias da vida íntima, ao mesmo tempo em que essas situações são condicionadas ao julgamento e às interferências externas. Exemplos disso são os *reality shows* e os programas de auditório que se propõem a discutir e solucionar problemas de relações conjugais, familiares ou interpessoais. Muitos deles chegam, inclusive, a se utilizar da própria casa dos participantes como locação, na qual atuam profissionais e/ou especialistas em determinados assuntos, contratados para intervir e sugerir a melhor solução para os problemas da vida íntima. Tal recurso, sem dúvida, gera a maior identificação com o público que, geralmente, se reconhece naquelas situações e contextos porque os assimila como verossímeis, como próximos do cotidiano ou como plausíveis. A utilização de pessoas "comuns", com perfis e realidades semelhantes aos da média da população[4], contribui para que os espectadores aceitem aquilo que é transmitido como "real", se esquecendo de que se trata de uma atração, que assim como qualquer outra, é elaborada, planejada, montada e editada.

Edgar Morin (1987) também destaca a exploração da intimidade e da vida privada pelos meios de comunicação de massa que se acentuou ao longo do século XX. Para o autor, a mídia sofreu influências de movimentos artísticos como o romantismo, ao incorporar temas como o amor romântico e o melodrama burguês:

> No século XVII, o romance é esquartejado entre os dois pólos da quimera e do realismo, mas logo esses dois pólos vão operar uma eletrólise de onde sairá o romance moderno, [...] romance burguês moderno no século XIX, romance de relações, conflitos, problemas entre os indivíduos no seio de sua sociedade, onde o amor desempenha um papel essencial. (MORIN, 1987, p. 57).

Segundo Morin (1987), a mídia passa por um processo de "feminização", com a crescente exploração de temas considerados "femininos", como a família, o cotidiano do lar, o

[4] É importante ressaltar que a ideia de "média da população" não significa a consideração desses grupos como homogêneos, mas sim dotados de singularidades e especificidades, tanto individuais, como entre os grupos. O uso da expressão é para denotar a existência de certos comportamentos e práticas comuns a um considerável número de pessoas que compartilham gostos, preferências, estilos de vida e opiniões.

casamento e o amor. Cristina Meneguello (1996) também aponta para essa tendência na mídia impressa brasileira:

> Isso se dá nas revistas que focalizavam temas considerados "femininos" – o lar, a moda, a família, as receitas de culinária, os conselhos de beleza e a educação dos filhos [...]. Comumente a intensidade da atenção dispensada a essa figura nessas décadas recebe uma explicação meramente contextual, qual seja, a de que a mídia buscava acompanhar mudanças próprias da esfera da realidade, então composta de mulheres entrando no mercado de trabalho, consumindo, questionando as relações afetivas. (MENEGUELLO, 1996, p. 147).

A partir de 1920, e de forma mais acentuada após os anos 30, os meios de comunicação de massa, em especial a produção cinematográfica, passaram a incorporar temas relacionados ao estilo de vida burguês que surgia sob influência da industrialização e da consolidação de um modo de vida essencialmente urbano. Gradativamente, temas como o cotidiano da classe operária e o amor melodramático do romantismo clássico do século XIX cedem espaço ao imaginário burguês, marcado pelo individualismo e pela satisfação pessoal/profissional, por meio da incessante busca do sucesso. (MORIN, 1987).

Morin (1987), afirma que, após a segunda metade do século XX, os meios de comunicação de massa se esforçam em reproduzir "arquétipos de felicidade" influenciados pelo hedonismo típico das sociedades ocidentais contemporâneas. Essa tendência, segundo o autor, consiste em uma combinação das projeções imaginárias de felicidade com os ideais de bem-estar, conforto e consumo presentes na atualidade.

É possível notar que a família é um dos elementos-chave da mídia para vender essa ideia de felicidade, de estabilidade e harmonia social. A diversidade de produtos culturais voltados para a temática da família, como as telenovelas, o cinema e os *sitcoms (situations comedy)* demonstram essa tendência. A partir da década de 1940, os famosos *sitcoms* norte-americanos investiram nas histórias sobre a família. Exemplos são *Papai sabe tudo* (*Father knows best*, 1948) e *I Love Lucy* (1951), em uma exaltação do ideal de família nuclear burguesa. Tentativas de desconstrução desse ideal surgiram com *Tudo em família* (*All in the family*) nos anos 1970 e *Um amor de família* (*Married with children*) na década de 80, cuja proposta semelhante é explorada no recente seriado *Modern family* (2010). (SPOCKHUR, 2011). Esses programas exerceram influência na construção de imaginários em torno da família, devido à ampla divulgação e aceitação pelo público ocidental. No Brasil, essa tendência influenciou seriados como *Malu mulher* (1979), considerado uma revolução na forma de retratar a família, o casamento, a sexualidade e a figura da mulher. Essa série,

exibida pela Rede Globo, foi a primeira a tratar do divórcio e de temas bastante polêmicos na época, como o aborto, o orgasmo e a pílula anticoncepcional. (MALU..., 2011).

A mídia, desse modo, passa a investir na abordagem de temas que traduziam as necessidades individuais dos espectadores, especialmente o cinema hollywoodiano, expressivo pela maior disponibilidade de recursos técnicos e por sua capacidade de alcance. Os estúdios de Hollywood, que desde as décadas de 1930 e 1940 já dominavam a maior parte do mercado cinematográfico mundial (MENEGUELLO, 1996), passaram a construir imagens e produzir modelos, centrados na vida privada, que carregavam em si algumas das aspirações fundamentais daquela sociedade, como uma tradução implícita do *American Way Of Life*.

Após a Segunda Guerra Mundial – período em que a produção cinematográfica foi pouco expressiva – essa tendência se firmou, tomando como eixo principal o tema da família. Cada vez mais, os filmes hollywoodianos procuravam expressar os principais ideais da sociedade norte-americana pós-guerra: a busca da felicidade, do êxito e da realização pessoal, que consistia na ascensão econômica, conquistada pelo trabalho, e na constituição de uma família solidamente estruturada.

A idéia do *happy-end* corresponde, assim, a um elemento primordial dos filmes de Hollywood a partir daquele período, reproduzindo, no contexto fictício da narrativa, a expectativa real dos indivíduos em seu cotidiano de que a felicidade é possível. A indústria cinematográfica passa a concentrar seus discursos em torno de fragmentos da "vida real" e transforma a cultura de massas em um artefato de construção do mito da satisfação dos desejos e da felicidade eternizada. (MORIN, 1987).

O sucesso do cinema na construção de modelos bem próximos do que é socialmente desejável remete à reflexão sobre o caráter retórico da produção fílmica, do efeito discursivo que o filme (re) produz, colocando em questão a dimensão do que se concebe como "realidade". Para tanto, serão apresentadas adiante algumas correntes teóricas do estudo das obras cinematográficas, bem como a especificidade da produção de Hollywood, tema central desta pesquisa, no contexto da historiografia do cinema.

2.2 O cinema como discurso e o imaginário de Hollywood

A questão que se coloca diante do cinema, desde seu surgimento, é a sua relação com a "realidade". Desde a primeira exibição de uma sessão cinematográfica, proporcionada pelos irmãos Lumière, em 1895 (DUARTE, 2009), cuja repercussão se deu em torno do fascínio e,

ao mesmo tempo, do espanto gerado pelos efeitos das imagens em movimento nos espectadores – alguns deles, inclusive, se afastaram por receio de que o trem em movimento projetado na tela pudesse atingi-los – a peculiaridade que marcou o cinema foi a sua capacidade de produzir "impressões de realidade". Jean-Claude Bernadet (1985) escreveu que o cinema:

> Parece tão verdadeiro – embora a gente saiba que é de mentira – que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. [...] Essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. (BERNADET, 1985, p. 12).

De fato, a singularidade do cinema está na destreza em contar histórias de maneira que o espectador as assimile da forma mais natural possível. O poder de tornar determinada história plausível está na utilização de recursos que gerem no filme uma impressão de continuidade, que faça com que a história seja contada em um ritmo contínuo e em uma sequência lógica a ponto do espectador se esquecer, pelo menos durante a projeção, dos efeitos de sua construção, como a montagem e a organização da película em planos de curta duração. Ali, na sala de projeção, por alguns minutos o espectador é lançado para um mundo à parte, e é convidado a um voyeurismo particular gerado pela sua relação com o filme, por meio dos sentidos que ele imputa ao que é visto na tela. O espectador, assim, não é um agente passivo. Ao contrário, ele não só assimila a história, como a interpreta, a reelabora e constrói seu sentido. O sentido de um filme, portanto, não é imanente, mas é atribuído pelo espectador, em uma relação mútua. Sem o filme, com seu aparato técnico e o corpo de atores, não há espectador, da mesma forma em que não há filme sem um espectador que lhe confira significado.

Para produzir o efeito de realidade, além da verossimilhança dos temas e das situações abordadas, o cinema lança mão de recursos para que a imagem se apresente da maneira mais próxima possível da percepção natural do homem. A ilusão do movimento, juntamente com a perspectiva em profundidade, atualmente acentuada pela tecnologia 3D, que não só aumenta a sensação de profundidade, como a de proximidade dos objetos, contribui para a credibilidade da história projetada. O que não quer dizer, obviamente, que os espectadores não a reconheçam como ficção, mas é necessário que, pelo menos enquanto o filme for projetado, eles acreditem na história contada. Até mesmo nos filmes mais distantes do "mundo real", como os de ficção científica, os espectadores buscam algum senso de "realidade", fundamental para que lhe confiram plausibilidade e coerência.

É preciso atentar, entretanto, para o fato de que antes de tudo, o cinema corresponde a um discurso. O cinema não produz a “realidade”, mas consiste em um discurso ideológico sobre ela, o que implica dizer que a obra cinematográfica é sempre ficcional, independentemente da forma como ela se apresenta, em seus diversos gêneros. (XAVIER, 2008). Christian Metz (1983) afirma que o filme é sustentado por uma história, mas ele também é discurso. O princípio do discurso, porém, para que ele se mantenha como tal, é esconder-se enquanto elemento discursivo e se disfarçar em história. Isso porque, segundo Metz (1983), os filmes não se restringem aos seus aspectos econômicos e comerciais, embora sejam essas as molas propulsoras da indústria cinematográfica, mas se constituem em obras de seu tempo, influenciadas pelas visões de mundo da época em que são produzidas e consumidas.

Ismail Xavier (2008) esboça dois percursos possíveis na produção de um filme: o da “opacidade” e o da “transparência”. De acordo com o autor, quando o dispositivo cinematográfico, ou seja, todo o aparato tecnológico e econômico que envolve os aspectos de sua montagem, é ocultado do espectador para que a ilusão e a impressão de “realidade” sejam acentuadas, tem-se o efeito da transparência. Quando, ao contrário, o filme expõe os aspectos de sua construção, ou o dispositivo, propiciando ao espectador maior distanciamento e posicionamento crítico, opera-se o efeito da opacidade.

O cinema de Hollywood, que ao longo do século XX se consolidou como um dos mercados mais rentáveis, se difundindo no âmbito mundial, se consagrou por meio de um estilo próprio de abordagem, criando o que ficou conhecido como “fábrica de sonhos”, ao investir na projeção de desejos, de valores e de ideais como se fossem universais. Em primeiro lugar, é preciso definir o que se concebe como Hollywood ou filmes hollywoodianos no contexto da indústria cinematográfica. A definição de Yanick Dahan (1996), citada por Túlio Rossi (2010), enuncia precisamente o caráter desses filmes:

> A princípio, existe, esquematizando, três tipos de sistema de produção nos EUA. O primeiro que poderíamos qualificar, conforme o termo usual, de cinema comercial, se encontra totalmente nas mãos dos Grandes, isto é, cinco ou seis grandes empresas de produção de filmes. O termo ‘filme comercial’ é, no entanto, enganoso. Ele não significa que só suas produções atingem sucesso comercial ou que sejam simplesmente rentáveis. O termo provém, de fato, de um simples axioma de partida. A intenção dessas grandes sociedades é de produzir filmes que rodarão ao maior número. E mesmo que isso não funcione sempre, isso abriga sistematicamente uma vontade de consenso. (DAHAN, 1996 apud ROSSI, 2010, p. 91).

Os filmes hollywoodianos, assim, correspondem àqueles produzidos e/ou distribuídos por estúdios que integram o complexo de Hollywood e que possuem em comum o fato de serem direcionados a grandes públicos, ao maior número possível de espectadores. É isso que define o seu caráter comercial, o fato de que eles são produzidos e pensados em função de uma enorme capacidade de alcance. Por esse motivo é que os filmes hollywoodianos tendem a se valer de recursos que tornem essas produções inteligíveis e reconhecíveis pelo maior número possível de pessoas, por meio de uma linguagem palatável e de códigos que se repetem para facilitar a identificação.

Desse modo, Xavier (2008) afirma que a produção fílmica de Hollywood lança mão de um efeito "naturalista" que esconde do espectador os aspectos da montagem do filme, de maneira que o que é projetado na tela transmite a sensação de ser uma "realidade" sem mediação, ou uma extensão do "real", suprimindo a distância entre o espectador e o contexto fictício da narrativa. É o que Xavier (2008) denomina "efeito-janela", como se a tela se abrisse para um mundo aparentemente sem intervenção humana, e o que estivesse diante do espectador correspondesse à percepção natural de seu olhar. Os filmes hollywoodianos, assim, operam em uma lógica da transparência, suprimindo a superfície da tela e ocultando os efeitos técnicos e visuais da montagem, acentuando a ilusão de "realidade", do "parecer verdadeiro". O "naturalismo" no contexto utilizado por Xavier (2008) não diz respeito ao estilo literário, que tem como um de seus expoentes o escritor Emile Zola, mas à tendência à utilização do discurso como natureza. Em outras palavras, a preocupação dos produtores com a "reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações 'naturais'". (XAVIER, 2008, p. 42).

Em resposta ao modelo dominante da produção hollywoodiana, emergiram movimentos e correntes de pensamento, cuja finalidade era a desconstrução desses padrões de representação. Lev Kulechov foi o primeiro teórico a analisar, por meio de experiências, as causas da eficiência da produção fílmica hollywoodiana. Kulechov concluiu que o caráter específico do cinema é a montagem, que é o que confere a "impressão de realidade" por meio da estruturação e organização dos planos e da ordenação das imagens em sequências, fornecendo ao espectador as respostas buscadas em cada instante do filme. (XAVIER, 1983).

A partir daí, surgem outras vertentes sobre a concepção do cinema, principalmente com Vsevolod Pudovkin e Bela Balazs que, tomando os estudos de Kulechov como referência, inauguram o movimento conhecido como "realismo crítico". (XAVIER, 2008).

Com a premissa de se opor ao naturalismo característico da produção de Hollywood, os representantes do realismo crítico defendiam que o realismo da arte não dependia da naturalidade dos meios de construção, nem da exatidão e da veracidade da forma como ela se apresenta, mas sim do significado que ela produz. O realismo crítico não busca a representação fiel de algo em todos os seus detalhes para "parecer verdadeiro", nem mesmo a sua apresentação direta ao espectador, mas privilegia a fidelidade ao significado, ao que está por trás das imagens e que não é visível de imediato. (XAVIER, 2008). Inspirados por uma perspectiva marxista, os teóricos do realismo crítico defendiam a utilização do cinema como um meio para despertar a consciência crítica, para a produção de significados em prol da desalienação. Seria aceitável, assim, a utilização de elementos não naturais, e até mesmo uma representação visualmente deformada, desde que a estrutura e o sentido do real fossem respeitados. (XAVIER, 2008). É interessante notar que o caráter mimético da arte continua presente no realismo crítico, não na aparência visual, ou física, mas na dimensão do real, ou histórica.

Outras variações do realismo crítico surgiram a partir de então. O empirismo de Kracauer, que se opunha tanto ao naturalismo, quanto ao caráter ideológico do cinema, em virtude de uma produção calcada nas experiências do mundo concreto, que reativasse a percepção direta dos eventos e a sensibilidade. (XAVIER, 2008). O neo-realismo italiano, influenciado pelo contexto pós-guerra, cujo intuito era captar a dor real das pessoas de maneira humanista, enfatizando a preocupação com o social, com um forte apelo crítico e de denúncia, abordando a vida e a realidade humana em sua dimensão histórica. (XAVIER, 2008; BERGAN, 2010). O cinema de vanguarda, que se inicia com o emblemático *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919), marcado pelo expressionismo, que aboliu o compromisso com o real, se abrindo para o universo subjetivo, onírico, investindo na composição do material cinematográfico como uma forma de libertação da criatividade e do desejo. Não se trata, porém, de um cinema anti-realista, como afirma Xavier (2008), posto que a concepção de realismo depende de cada ponto de vista. Nesse sentido, ele seria surrealista, porque não pretende imitar o real, nem mesmo negá-lo, mas explorar o universo do inconsciente, do imaginário, em oposição ao cinema dominante que é nivelado e orientado pelas normas sociais.

É a partir de Serguéi Eisenstein, entretanto, que surge a concepção do cinema propriamente como discurso. Centrando sua preocupação na montagem do filme, Eisenstein desenvolve um "fazer cinematográfico" por meio do qual os aspectos de sua construção são

evidenciados para o espectador, subvertendo os princípios da decupagem clássica[5]. Eisenstein não se preocupa com a "integridade" dos fatos e interfere nas ações do filme, utilizando metáforas, elementos simbólicos e abstratos, propondo a construção de um raciocínio por meio das imagens. Ele procura, assim, orientar a leitura do espectador deixando visíveis os aspectos da montagem fílmica e a intervenção do narrador, operando na lógica da opacidade. O cinema de Eisenstein é marcado pela inserção de elementos desarticulados do espaço da ação, pela descontinuidade e pela utilização do discurso não-narrativo. (XAVIER, 2008).

Modesto (2004) ressalta a preocupação de Eisenstein com o pensamento, ao invés da ênfase na reprodução do concreto por meio do aparato técnico. A autora destaca o interesse de Eisenstein pelos estudos antropológicos de Lévi-Strauss sobre o "pensamento selvagem" para demonstrar que o cineasta não se propunha a captar o real, mas investigar de que maneira a mente humana percebe a realidade, que, a seu ver, possuía um caráter universal. Embora Eisenstein seja conhecido como um dos expoentes do realismo socialista, pela explícita visão marxista em suas obras, ele também se dedicou à busca de "leis estruturais" do pensamento humano, por influência de Lévi-Strauss, para o qual fariam parte de um discurso interior, de um pensamento não concretizado pela fala, e que seria utilizada pela linguagem cinematográfica para se expressar. (MODESTO, 2004).

A proposta de Eisenstein é a utilização da imagem como discurso, dotada de significado. A imagem, para ele, deixa de servir para exibir algo e torna-se um significante. O sujeito do discurso, no entanto, é revelado por meio das inúmeras interferências na narrativa, pois Eisenstein não oculta o olhar por trás da câmera. Seu cinema-discurso abandona a linearidade e o fluxo contínuo dos acontecimentos para compor um raciocínio próprio e elaborar um ponto de vista a partir da justaposição de planos. Como afirma Xavier (2008), o cinema de Eisenstein "pensa por imagens", ao invés de narrar através delas. Essa concepção da imagem como elemento ideológico é questionável pelo fato de partir da premissa de que o visível, a imagem, já é ideológica por definição, quando na verdade ela assume esse caráter em um contexto histórico e social específico. (XAVIER, 2008). A proposta de Eisenstein influenciou outras vertentes, como o "cinema-verdade" de Dziga Vertov, voltado para a

[5] Segundo Ismail Xavier (2008), a decupagem consiste na decomposição do filme, de suas sequências e cenas, em planos, em partes visuais menores. A decupagem clássica refere-se ao estilo narrativo consagrado pelo cinema no início do século XX, especialmente a partir da criação dos estúdios de Hollywood, na década de 1920, por meio da qual o filme é estruturado utilizando-se recursos para tornar a montagem invisível, dotada de uma continuidade lógica e de uma convergência reconhecida pelo público como natural.

produção de documentários, mas também foi rejeitada por outros teóricos como André Bazin e Merleau-Ponty.

Para André Bazin, a montagem não possui nenhum significado, sendo que a manipulação das imagens feita por ela desintegra sua verdade. A manutenção da pureza da imagem, para ele, é o que confere ilusionismo ao cinema, pois a obra cinematográfica não consiste em uma imagem do real, mas constrói um mundo "à imagem do real". Por isso, o mundo captado pelo cinema é, para Bazin, um mundo imaginário, e, portanto, ficcional. (XAVIER, 2008). A crítica de Bazin à montagem refere-se ao fato dela não respeitar a duração concreta dos eventos, além de criar um sentido para as imagens que não lhe é próprio, enquanto que a crítica à decupagem clássica corresponde ao fato dela não possibilitar a experimentação do tempo em sua duração, apesar de manter a sequência lógica e causal dos eventos. (XAVIER, 2008).

A concepção de Merleau-Ponty se aproxima da de André Bazin no que diz respeito ao entendimento do filme como uma articulação de elementos que atribuem sentido, porém ele utiliza a psicologia, especificamente a teoria da Gestalt, para afirmar que a percepção é uma atividade organizada, sendo que o sentido que ela capta está expresso no próprio filme:

> O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio. A ideia fica, aqui, restituída ao estado nascente, ela emerge da estrutura temporal do filme, como, num quadro, da coexistência de suas partes. Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a idéias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos. (...) De qualquer forma, é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido. (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115).

As teorias foram aqui esboçadas, de forma sintética, para demonstrar alguns dos principais movimentos e correntes de pensamento que se formaram ao longo do século XX, como alternativa ao estilo narrativo clássico, expresso, especialmente, pelo cinema de Hollywood. O que não quer dizer que essas teorias se esgotam por aqui, pois, assim como existiram outras concepções, também surgiram novas vertentes influenciadas pelas que foram expostas, como o cinema marginal norte-americano.

O cinema de Hollywood, entretanto, não perdeu seu lugar na cinematografia mundial, ao contrário. Permaneceu como um dos cinemas mais rentáveis e consumidos mundialmente, configurando-se como um difusor de estilos de vida, de gostos, de tendências e de comportamentos. Segundo Ronald Bergan (2010), a "indústria de Hollywood" surge no início dos anos 1920, quando um conjunto de produtoras cinematográficas, em sua maioria

administradas por judeus, se instalou no subúrbio de Hollywood, a oeste de Los Angeles, formando um dos mais importantes empreendimentos do mercado cinematográfico mundial. Cada um desses estúdios, de acordo com o autor, desenvolveu um estilo próprio, mas que de forma geral, operava na mesma lógica e pelos mesmos princípios característicos da "fábrica dos sonhos". Todo o glamour conferido aos diretores e aos atores de Hollywood fez desse cinema uma referência para públicos de diversos países.

Cristina Meneguello (1996) alega que o cinema de Hollywood, principalmente a partir da década de 1940, deixou marcas na história cultural dos países consumidores de filmes, por sua enorme difusão, pelo caráter mítico atribuído aos artistas e a um estilo de vida ideal, que caracterizou a fase dos "anos dourados", contribuindo para que o cinema hollywoodiano se tornasse um elemento importante na constituição de subjetividades dos indivíduos.

Edgar Morin (1989) destaca a importância do *star system* de Hollywood na construção de mitos, na imposição de padrões de beleza, de feminilidade e de masculinidade, na imitação de comportamentos das estrelas e de todo o fascínio que esse cinema provocou ao longo do século XX. Para o autor, essa exaltação do *star system* de Hollywood pode ser explicada pela transformação desses artistas em mito, na medida em que eles são vistos, ao mesmo tempo, como humanos e divinos, dando origem a um culto. Segundo Morin, esse culto não se traduz em um comportamento irracional e infantilizado, em contraste com a racionalidade das sociedades modernas, mas é um traço distintivo da própria vida urbana e burguesa moderna, que transforma esses artistas em "estrelas-mercadoria". (MORIN, 1989). Essa concepção antropológica de Morin parte das suas idéias sobre o caráter mágico do cinema, que promove uma relação específica entre o espectador e o espetáculo, a partir da participação afetiva ou da projeção-identificação. Em suas palavras:

> Um primeiro e elementar processo de projeção-identificação vem, pois, conferir às imagens cinematográficas realidade suficiente para que as projeções-identificações ordinárias possam entrar em jogo. Por outras palavras, há um mecanismo de projeção-identificação na origem da percepção cinematográfica. Por outras palavras ainda, a participação subjetiva aproveita no cinematógrafo o caminho da reconstituição objetiva. (MORIN, 1983, p. 151).

De acordo com Morin (1983), o cinema constrói uma relação de afetividade com o publico, que é o que gera o encantamento da imagem porque ele atribui aos aspectos banais da vida cotidiana uma visão renovada, só que na dimensão do afetivamente vivido, e não do praticamente vivenciado. E é exatamente por operar em uma lógica afetiva e subjetiva que o

cinema gera essa projeção-identificação dos espectadores com o que é visto na tela, inclusive com os atores.

Juliana Jayme (1996) afirma que a imitação exacerbada, como a dos clones, indivíduos que imitam artistas e pessoas famosas, pode estar relacionada à indústria cinematográfica, pela influência que as estrelas de Hollywood exerceram no cotidiano brasileiro a partir da década de 1940, como afirma Meneguello (1996). Jayme (1996), entretanto, não pretende estabelecer uma relação de causalidade entre a imitação e a influência do cinema, já que, segundo a autora, o ato de imitar faz parte das práticas sociais cotidianas. Os processos imitativos, para ela, estão presentes em qualquer sociedade desde o início da vida. O que ela ressalta de fato é que o prazer de se assemelhar aos ídolos de Hollywood demonstra uma disposição dessas pessoas para a imitação, bem como revela a adoção desses artistas como modelo.

Meneguello (1996) ressalta que o desejo de se parecer com algum artista de Hollywood durante os anos dourados do cinema se traduzia na cópia dos figurinos, dos penteados e, principalmente, do consumo de notícias sobre as celebridades. A proliferação de notícias sobre os artistas, publicadas pela imprensa da época, gerava não só a valorização do *star system* hollywoodiano, como um crescente interesse por sua vida pessoal, pela imitação de comportamentos, de opiniões e de estilos de vida dos atores. Mas não só isso. Não se trata apenas de influências nos hábitos culturais. Quando, por exemplo, Marlon Brando apareceu em *O selvagem* (*The wild one*, László Benedek, 1953), trajando *jeans*, camiseta branca e jaqueta de couro em sua motocicleta, as transformações que esse personagem desencadeou na juventude da época não foram apenas na forma de se vestir, mas nas concepções ideológicas de uma geração.

Para Meneguello (1996), a repercussão do cinema hollywoodiano é gerada porque ele dialoga com valores compartilhados pelas sociedades, de maneira que ele não se opõe ao real, mas constrói uma realidade própria, que contém códigos e referências simbólicas que são facilmente reconhecidas pelo público:

> A ideia da ‘imaginação constituinte’ prevê que cada época pense e aja dentro de certos quadros e constitua suas verdades históricas. Os valores propostos por Hollywood, como ‘o amor deve estar acima de tudo’, ‘a justiça é igual para todos e soberana’, ‘pode-se vencer na vida por meio do trabalho e da imaginação’, ‘a mulher contém dentro de si desde a dedicada mãe até a mais sedutora *vamp*’, estão compartilhados e reelaborados. Partem da cultura de seu tempo, não são mera invenção, mas a constituição de uma realidade. (MENEGUELLO, 1996, p. 32).

O “cinema-indústria” de Hollywood investe na construção de fórmulas que possam dialogar com inúmeras culturas e valores, com a finalidade de atingir o maior número de espectadores possível. O que se percebe nesses produtos, é a universalização de valores e repertórios simbólicos, que ao se repetirem, se transformam no que Duarte (2009) denomina “convenções cinematográficas”. Essas convenções possuem a função de garantir o reconhecimento e a identificação imediata dos espectadores com os elementos que compõem a narrativa. Como efeito, os códigos difundidos são amplamente aceitos e compartilhados, constituindo padrões de comportamento vistos como naturais e, portanto, difíceis de serem quebrados.

O sucesso das produções hollywoodianas, comprovado pelas grandes bilheterias alcançadas ao redor do mundo, não se traduz apenas pela eficácia de estratégias mercadológicas, mas porque sua linguagem é construída por elementos que os espectadores identificam e, muitas vezes, desejam. O que o espectador busca, portanto, não é a ilusão do real, pois a distinção entre a sua realidade e a ficção é percebida, mas a familiaridade com os valores, signos e códigos que tornam a narrativa facilmente reconhecível. Mesmo quando lançam mão de algo inovador, os filmes sempre trazem algo familiar. Por esse motivo, o cinema não só corresponde a um imaginário, como também o constrói. Ou, nas palavras de Paulo Menezes, “uma criação do imaginário para o imaginário” (MENEZES, 1996, p. 89).

Tal como em *A rosa púrpura do Cairo* (*The purple rose of Cairo*, Woody Allen, 1985) ou *Pleasantville – Amor em preto e branco* (*Pleasantville*, Gary Ross, 1998), em que as pessoas do “mundo real” e personagens da ficção conseguem entrar e sair da tela, é preciso perceber que no contexto fictício dos filmes está uma “sociedade inventada por uma outra – a nossa – que a compreende e traduz na insistente reciprocidade das trocas. E mais: uma sociedade que se comunica conosco com clareza cristalina e freqüência avassaladora”. (ROCHA, 1995, p. 155).

2.3 A análise fílmica como método

Pierre Sorlin (1985) afirma que a maioria dos filmes se baseia em uma história, mas essa história corresponde a apenas um dos aspectos que o compõem. Segundo o autor, a história é o ponto de partida para se pensar na construção do filme, nos elementos que colocam a película em ação. O sentido da imagem não é dado por si mesmo, mas lhe é atribuído, pois a câmera registra os eventos orientada pela percepção de quem a opera, já que

a percepção seria um ato social. O filme, assim, na visão de Sorlin (1985), não corresponde a uma duplicação da realidade, mas é uma construção, resultado da seleção de alguns elementos e exclusão de outros, e da sua reorganização em uma ordem lógica. O "fazer cinema", para o autor, é uma prática social, na medida em que o filme estabelece relações com a sociedade por meio dos elementos simbólicos que ele reproduz, a partir da difusão de uma posição ideológica do mundo. (SORLIN, 1985).

Desse modo, a análise fílmica, para Sorlin (1985), deve abarcar não apenas o universo ficcional da narrativa, mas os aspectos gerais de sua construção, porque tal qual a história contada, os elementos que constituem o filme também lhe conferem sentido, por serem resultado de uma seleção e de uma organização pautada por uma posição valorativa. Segundo o autor, a análise de um filme deve procurar identificar as leis que regulam a sua projeção. Em suas palavras:

> Não temos que julgar o realismo de um filme (o que implicaria em avaliá-lo em função de uma 'realidade' que não é outra coisa que nossa própria maneira de captar a realidade) [...] e sim que, ao ver um filme que seus contemporâneos consideravam realista – ou fantástico, ou poético, etc. – tratar de compreender que princípios regiam seu sistema de percepção. Se o filme foi considerado verdadeiro: Quais eram, na época, os critérios da verdade?[6]. (SORLIN, 1985, p. 157).

O autor quer demonstrar que a imagem não possui uma existência própria, captada pela percepção natural do olhar por meio de um "real" pré-existente. A imagem é dotada de sentido, que é construído mediante os valores culturais do contexto social onde ela se insere. Por esse motivo, a premissa de Sorlin é a de que a análise fílmica deve tomar como unidade analítica fundamental a própria obra em si, desvelando seus sentidos a partir de seus aspectos internos. A compreensão de um filme, assim, é feita por meio da investigação dos sistemas relacionais que o constituem, dos elementos que estruturam sua narrativa e das hierarquias dos grupos sociais que se apresentam no interior da própria obra. O que significa, na visão de Sorlin (1985), que a análise fílmica deve se basear nos aspectos que se apresentam na tela, ao invés de se atentar para o que é exterior ao filme.

Para Paulo Menezes (2004), um filme não se traduz na representação ou reprodução da realidade porque ele não se confunde com ela, não é sua cópia, nem seu duplo perfeito. O filme possui sua lógica própria, uma experiência singular calcada na articulação espaço-temporal, cujo sentido se exprime no contexto de sua produção. Sob essa perspectiva, é que o

[6] Tradução livre. Todos os trechos retirados de textos e de entrevistas escritos em outro idioma foram traduzidos pela autora.

autor sugere abordar o filme como “representificação”. Segundo ele, o conceito de “representificação” é mais apropriado para a análise fílmica porque nos coloca em presença das relações que constituem o filme, muito mais “*sobre as formas de se construir* o mundo do que sobre este mundo propriamente dito”. (MENEZES, 2004, p. 45). A idéia da representificação parece suprir o desvio analítico existente na investigação das imagens, cujo foco consiste mais no que lhe é externo, ou seja, em uma “realidade” que lhe serviu de “modelo”, do que nos elementos que orientam a sua construção. Por esse motivo, ele propõe a substituição do termo “representação” para o “representificação”.

Menezes (2004) demonstra que o conceito de “representação” surgiu baseado em uma idéia de “verdade” sobre a coisa, e não apenas na imagem dessa mesma coisa. A representação, assim, parte de uma noção preconcebida sobre a coisa, e não da coisa em si. Orientada pelo princípio da semelhança, ou da “parecença”, a representação se fundamenta nas características minuciosas, nos detalhes do que está sendo representado, para que a imagem da coisa se aproxime o máximo possível da própria coisa.

A idéia de representificação, ao contrário, permite pensar o filme como um acontecimento, como uma articulação de tempos e espaços, que tornam presentes as relações nele contidas, constituindo a experiência ilusória do tempo. O cinema, por meio da interligação entre espaço e memória, é o meio que melhor consegue criar a ilusão do tempo “real”, do tempo vivido, e torna presentes as relações contidas nos filmes, transpondo o passado para o presente. Diferentemente da pintura e da fotografia, o cinema introduz nas imagens, não só a ilusão do movimento, como também o “fluir de uma temporalidade”. (MENEZES, 1996, p. 90).

Pensar o filme como representificação desloca a ênfase da investigação nas semelhanças e discrepâncias entre as imagens e o “mundo real” que lhe serviu de modelo para a análise dos esquemas valorativos que pautaram a sua elaboração, bem como os sentidos a elas atribuídos. A investigação sociológica, então, não consiste na análise dos fatos e das coisas, mas das relações que os constroem, da forma como as sociedades produzem e interpretam seus sentidos.O filme, como afirma Menezes (1996), possui sua lógica própria, uma experiência singular calcada na articulação espaço-temporal, cujo sentido se exprime no próprio contexto fílmico. Sob essa perspectiva, pode-se pensar o filme a partir das relações que o constituem, dos esquemas valorativos que pautaram a sua elaboração, bem como os sentidos a ele atribuídos, ao invés de centrar a análise nos aspectos exteriores às imagens, no contexto social de sua produção.

A ideia de representificação nos ajuda a compreender o cinema como construtor de imaginários, por meio dos quais os indivíduos elaboram sua tábua de valores para pensar o mundo e interpretá-lo, pois “na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento”. (MORIN, 1983, p. 151). Ao construir e difundir imaginários, os filmes podem influenciar comportamentos, percepções e visões de mundo, que, quando socialmente compartilhados, tornam-se integrantes da rede de valores e significados de um grupo ou sociedade. Não se trata, porém, da concepção de imaginário como contrário do real, mas como seu aspecto constituinte. A proposta aqui presente é pensar as imagens como uma dimensão do real, e não como sua reprodução, tratando o filme como resultado de configurações e articulações de maneiras simultâneas de perceber e criar o mundo.

O estudo das imagens elaboradas pelo cinema adquire relevância sociológica a partir do momento em que o filme é entendido como um construtor e difusor de ideologias, de percepções, de valores e de imaginários socialmente reconhecidos e reproduzidos. Com base na constatação de que a percepção é socialmente construída (SORLIN, 1985), aquela que é produzida pelo cinema não só comunica com as visões de mundo dos espectadores, como pode (re) criar outras visões e ideologias.

Nessa perspectiva, o caráter ideológico do cinema será evidenciado no próximo capítulo, por meio da análise crítica e interpretativa de *Beleza americana*, em que se pretende demonstrar como os discursos elaborados nesse filme são importantes para se pensar a abordagem das organizações familiares na contemporaneidade.

3 DESCONSTRUINDO A *BELEZA AMERICANA*

A repercussão que *Beleza americana* ganhou durante e após a sua exibição induziu discussões sobre valores da sociedade norte-americana que, por sua vez, podem ser facilmente transpostos para outras sociedades. O filme do roteirista Allan Ball, que inicialmente parecia se tratar de uma história sobre a busca de novos sentidos para a vida e da necessidade de se atentar para e reconhecer a beleza em coisas simples, onde aparentemente ela não está, tomou proporções maiores do que o esperado. A frequente tendência da indústria cinematográfica a enfatizar a verossimilhança das histórias apresentadas, comumente é absorvida pelo público como um "retrato da vida como ela é". Isso não significa que os espectadores não estabeleçam uma diferenciação entre o que é fictício e o que é tido como "real". A inserção, entretanto, de códigos e situações bastante próximas do cotidiano, gera uma familiaridade que permite ao espectador identificar o que é visto nessas produções com sua própria "realidade".

Em uma entrevista contida no *making off* de *Beleza americana*, Allan Ball afirma que "o filme é sobre pessoas que estão buscando um sentido para suas vidas. E todos nós estamos fazendo isso todos os dias. Mas, raramente, você vê um filme sobre isso". Steven Spielberg, renomado diretor hollywoodiano e um dos fundadores da *Dreamworks*, empresa distribuidora dessa obra, declara: "Não era realmente o filme que eu esperava. Eu não esperava muita verdade, crua[7]". Nota-se que o *status* de "verdade" é atribuído ao filme pelos próprios produtores e as diversas mensagens que chegam ao público, não raramente, se transformam em percepções sobre determinados aspectos da vida social. Muitas são, por exemplo, as opiniões de espectadores sobre essa obra como uma "crítica à sociedade norte-americana", "uma crítica social", "exposição da hipocrisia do *american way of life*", "um filme verdadeiro, totalmente diferente desse vazio de Hollywood". (BELEZA..., 2011).

Como um típico melodrama, *Beleza americana* trouxe ao público problemas familiares, crise conjugal, infidelidade e outras mazelas cotidianas sob o pano de fundo de questões existenciais. Elementos esses que são facilmente identificados com situações próximas do cotidiano e que se confundem, muitas vezes, com experiências vivenciadas pelos espectadores. Ainda no *making off*, os atores relatam: "O filme toca em questões muito controversas, mas curiosamente, eu não acho que é muito distante do que acontece nos subúrbios". (Chris Cooper). "É tão estranho e peculiar, como a vida é. Tudo que você tem a fazer é ler o jornal e ver como a vida é estranha na América". (Peter Gallagher). Mas é Scott

[7] Grifo da autora.

Bakula quem dá o contorno que interessa a esta pesquisa. Para o ator, *Beleza americana* retrata questões comuns em “diversas famílias, pessoas que você conhece. Possivelmente em sua própria família”. De fato, a temática da família está bastante presente na narrativa, mas essa naturalização do discurso cinematográfico, como se “a plateia estivesse em contato direto com o mundo representado, sem mediações” (XAVIER, 2008, p. 42), além de tornar esse discurso inteligível e facilitar a identificação com o público, gera uma impressão de verdade, um “parecer verdadeiro” que pode influenciar a percepção de sua própria “realidade”. Novamente nos comentários sobre *Beleza americana* em um site sobre cinema, os espectadores afirmam: “Mostra em detalhes como a sociedade capitalista pode destruir uma família”, “é um típico filme americano com toda aquela hipocrisia de adquirir *status* ao mostrar para o vizinho (literalmente) que sua família é uma família normal e feliz”, “estamos em 2011 e essa visão de ‘beleza americana’, família perfeita, estruturada, já não é mais a mesma coisa como era na época em que o filme foi lançado”. (BELEZA..., 2011).

Pode-se dizer que o tema da família se transformou no eixo central desse filme porque as principais tensões da trama e as mudanças dos personagens partiram de questões concernentes às relações familiares. O expressivo número de cenas internas nas casas das duas famílias principais, a de Lester e a do Coronel Fitts, demonstra a centralidade da narrativa na vida privada. Afirmar, porém, que *Beleza americana* apresenta um “retrato” ou uma crítica à família norte-americana, seria uma conclusão apressada e um tanto simplista, quando na verdade, a abordagem que esse filme traz parece ser mais complexa.

Este capítulo, dividido em três tópicos, discute primeiramente a noção de família construída pelo filme, demonstrando que ela é tratada como um indicativo de sucesso pessoal e profissional, alimentado por uma imagem idealizada das organizações familiares como símbolo de harmonia, de estabilidade e de felicidade. Em seguida, são analisadas as relações de gênero no filme, constatando-se que elas são demarcadas principalmente pelas interações nas famílias, pela sexualidade e pela construção da auto-identidade. Percebe-se também o caráter múltiplo das masculinidades e feminilidades presentes na narrativa que se traduzem em formas diferenciadas de se constituir o corpo, o gênero e a identidade, aliadas à coexistência de valores tradicionais e modernos no tocante às relações de gênero. Por último, são discutidas as noções de desvio e de transgressão construídas no filme, apontando para a elaboração de um discurso sobre “normalidade” e “anormalidade” a partir da imagem e da idealização de comportamentos vistos como (in)apropriados e socialmente (in)aceitáveis pelos personagens.

3.1 “A raiz”: a importância da família na projeção de uma imagem de sucesso

O título da obra pode ajudar na identificação da proposta que ela apresenta. A “beleza americana” é uma rosa bastante cultivada nos Estados Unidos e, apesar de sua beleza aparente, é peculiar por não possuir cheiro, nem espinhos. A escolha do nome dessa rosa para o título do filme pode ser associada a uma sociedade que vive de aparências, que tenta esconder suas mazelas e fragilidades por trás de uma imagem de beleza, de harmonia e de estabilidade, o que é demonstrado durante todo o filme. As rosas vermelhas aparecem em vários momentos, principalmente em situações nas quais esse discurso é reforçado. Para sustentar essa proposta, a narrativa se baseia em uma estratégia de construção e desconstrução das características, do comportamento e da vida dos personagens, de maneira que o espectador consiga visualizar o que eles aparentam ser e, posteriormente, o que eles “realmente” são.

Esse jogo de construção/desconstrução que o filme propõe nos leva a refletir sobre a presença de um “ideal” que perpassa toda a história. O ator Kevin Spacey, no *making off*, define *Beleza americana* como “uma história sobre o que nós sonhamos, o que nós esperamos e pelo que nós lutamos”. A definição de Spacey parece elucidar o ponto nevrálgico da narrativa: uma história sobre as aspirações de uma sociedade, sobre o desejo de se manter um comportamento visto como ideal, que se traduz em uma tentativa de autoconstrução da sua própria imagem perante os outros. Em outras palavras, existe um “dever ser”, nos termos de Cynthia Sarti (2004), que se traduz em um modelo de comportamento a ser seguido, o que, por sua vez, contribui para a elaboração de um discurso normativo, a partir do qual se estabelece parâmetros de “normalidade” e de “anormalidade”.

Segundo Sarti (2004), a família é constituída por uma ordem simbólica a partir de um discurso que cada organização familiar elabora sobre si mesma, discurso esse que é constantemente reafirmado e ressignificado de acordo com a relação das famílias com o mundo externo. Para a autora, existe um discurso social e culturalmente instituído sobre a família que é apropriado pelas organizações familiares e traduzido de diversas maneiras por cada uma delas, o que garante o caráter singular de cada história. Cada família elabora, assim, o seu próprio mito, uma formulação discursiva sobre si mesma, resultante de aspectos objetivos e subjetivos que operam como seu discurso oficial. A noção que cada família constrói sobre si é ancorada por referências socialmente instituídas pelos “dispositivos disciplinares da sociedade”, como os órgãos religiosos, jurídicos, pedagógicos, entre outros, e pelos meios de comunicação, que ajudam a reforçá-los e difundi-los. Essas referências

correspondem a modelos do que é e deve ser a família e que, portanto, definem seu significado. (SARTI, 2004).

Em *Beleza americana*, a tentativa de construção e sustentação de um discurso ou de uma imagem sobre a família é percebida logo no início, na apresentação dos personagens. A narrativa pode ser dividida em três partes. A primeira refere-se à apresentação dos personagens no que diz respeito à sua vida pessoal e profissional. Nesse momento é que são descritas as características que compõem a personalidade de cada um e o contexto no qual eles se inserem, como a família e as relações familiares, as relações de vizinhança, além da profissão, do ambiente de trabalho e das aspirações profissionais. A segunda parte, que poderia ser chamada de clímax da narrativa, corresponde às transformações que ocorrem na vida dos personagens, a partir de questionamentos, de mudanças comportamentais ou de influências de outros personagens que surgem na trama. A terceira apresenta as conseqüências dessas mudanças na sua vida e de que forma essas transformações culminaram nos acontecimentos que levam ao desfecho da história.

A apresentação de *Beleza americana* é relevante para a compreensão de toda a narrativa. É nessa parte que o filme situa o espectador em relação a alguns dos principais temas que serão abordados e do seu desfecho. A película se inicia com uma tela preta e anuncia o nome da distribuidora em letras vermelhas. Em seguida, surge a imagem de uma garota que parece triste, desapontada. A baixa resolução da imagem, com poucas cores e pouca iluminação, sugere que se trata de uma câmera amadora e, provavelmente, de um vídeo caseiro. A câmera realiza movimentos sutis, como se estivesse nas mãos de quem a está operando. Com o olhar alheio à câmera, a garota diz: “Preciso de um pai que dê o exemplo. Não de um idiota que fica excitado toda vez que trago uma amiga da escola. Que imbecil. Alguém tinha que acabar com ele”. A voz masculina que a interroga logo depois em um diálogo curto indica que a garota está sendo filmada por um homem.

Logo na primeira cena é possível perceber a complexidade do que será abordado ao longo da história, a partir da confissão que a garota faz sobre seu pai e da resposta que ela dá à pergunta do interlocutor: “Quer que eu o mate?”. A garota se levanta, encara a câmera com um olhar sombrio e responde: “Quero. Você o faria?”. Novamente surge uma tela preta com o título do filme em vermelho. Há um *fade-in*[8] e em um plano geral[9] a câmera mostra uma

[8] O *fade-in* consiste na gradativa aparição da imagem a partir da tela escura. Para Jean-Claude Carrière (1995), o *fade-in* corresponde à passagem do último quadro de uma tomada para a próxima, na qual as duas imagens se fundem uma na outra, para significar um salto curto no tempo.

cidade do alto, ao som de *Dead already*[10], uma música instrumental repetitiva que vai acompanhar todo o restante da apresentação do filme. Na medida em que a câmera se aproxima das ruas e das casas por meio de um *zoom-in*, o protagonista se apresenta em voz *off*[11]: "Meu nome é Lester Burnham. Este é meu bairro. Esta é minha rua. Esta é a minha vida".

O efeito de aproximação da câmera, juntamente com a fala de Lester, evidencia a proposta do filme indicada em sua chamada: "Olhe bem de perto[12]". A redução das "escalas" sugeridas pelo filme, cujas imagens passam da cidade para o bairro, do bairro para a rua e, finalmente, da rua para a casa de Lester, produz a sensação de convidar o espectador a adentrar a vida desses personagens. Somos convidados, então, a "olhar de perto" a vida íntima, a casa, as famílias e toda a "realidade" por trás do que esses personagens aparentam ser no contexto em que vivem. Embora o filme evidencie que a história se passa nos Estados Unidos, não há algo que demarque com precisão o recorte espacial onde a trama acontece. Apesar do nome da rua da casa de Lester ser revelado em uma das cenas, *Robin Hood Trail*, não há referência da sua localização. Nos Estados Unidos, existem várias ruas com esse nome em estados diferentes: Geórgia, Maryland. Kentuky e Texas. De toda a forma, é possível notar que se trata de uma região suburbana de classe média.

O mesmo ocorre com a época em que a história se passa. Não há referências sobre o ano, meses ou dias em que ocorre a narrativa, embora sejam empregados recursos que sugerem a passagem do tempo, como mudança de roupas, cenas durante o dia e à noite, além das refeições, como café da manhã e jantar. A duração da história, entretanto, é anunciada por Lester no início da sua apresentação: "Tenho 42 anos. Em menos de um ano, estarei morto". A fala de Lester evidencia que todos os eventos da narrativa ocorrem em um período inferior a um ano, desde o primeiro dia descrito pelo filme até a sua morte.

Por meio de uma câmera alta, filmada de cima para baixo, vê-se um quarto em plano geral e Lester deitado de bruços na cama. O travesseiro ao seu lado, um pouco amassado, e o lençol amarrotado, sugerem que alguém possa ter se levantado antes dele. Ao som de um

---

[9] O plano geral é utilizado para mostrar uma paisagem ou um cenário completo. Segundo Xavier (2008), o plano geral mostra todo o espaço da ação. Pode-se dizer, assim, que o plano geral possui uma função descritiva, ao situar o espectador do espaço onde a cena é realizada.

[10] Música composta por Thomas Newman.

[11] O *zoom-in* corresponde a um movimento da lente da câmera que simula uma aproximação do objeto filmado, sem que haja algum movimento ou deslocamento da câmera. (DUARTE, 2009). O *zoom-out*, ao contrário, simula o afastamento do objeto por meio da mesma técnica. Já a voz *off*, é aquela pronunciada fora do espaço cênico, ou fora do campo de ação. (AUMONT; MARRIE, 2003).

[12] "Look c*loser*", no idioma original.

despertador, Lester acorda, e em voz *off* continua a frase anterior dizendo que de certa forma ele já está morto. Nesse momento, o nome da música instrumental que compõe as cenas da apresentação faz sentido; uma livre tradução de *Dead already*, seria algo como "já está morto". Além disso, os trechos repetitivos da música remetem à vida rotineira de Lester, como se os acontecimentos que ele descreve no primeiro dia da história, fossem usuais, o que torna sua vida enfadonha e cansativa. Isso pode ser comprovado pela cena seguinte, na qual Lester, ao se masturbar no chuveiro, afirma, ainda em voz *off*, que aquele é o melhor momento do seu dia, e que depois só piora.

A utilização da narrativa em *off* pelo protagonista possui uma função relevante no filme. Lester narra *post-mortem* toda a história e, naquele instante do tempo fílmico, consegue ver os acontecimentos de "cima", sendo que seu posicionamento, de certa forma, se confunde com o do espectador. Assim como o público, Lester observa de "longe" e de "perto" os acontecimentos da trama sem poder intervir nos fatos. O seu destino e o desfecho da história já estão, portanto, traçados; a sua morte já é anunciada por ele logo no início. É ele, então, quem transporta o espectador para a história ao "abrir" sua casa e mostrar sua vida, o que é reforçado pela aproximação gradativa da câmera durante a abertura.

O recurso da narração em *off* também contribui para outro efeito, o da humanização do personagem e sua identificação com o público. Ao contar a história, Lester transfere para os espectadores as suas sensações e se aproxima deles, que se identificam com suas angústias, frustrações e desejos. Não seria estranho se o personagem de Lester fosse visto pelo público como vítima dos acontecimentos e pudesse ser perdoado pelas suas atitudes, o que não acontece no filme. Ao humanizar o personagem, o filme, de certo modo, justifica as atitudes de Lester ao relatar em primeira pessoa os acontecimentos a partir de seu ponto de vista. Além disso, em várias passagens o protagonista se dirige ao espectador como se estivesse conversando com ele.

A família de Lester, assim, é apresentada a partir da visão que ele tem de cada membro; da sua filha Jane e da sua esposa, Carolyn. Essa última é descrita por ele como uma mulher aparentemente fútil, que atribui demasiada importância a pequenas coisas, como na cena em que ele a observa da janela enquanto ela cuida do jardim, e ele pergunta se o espectador reparou que o cabo da tesoura que ela utiliza para cortar as rosas combina com seus tamancos, para em seguida complementar que isso não é um acidente. Ainda no jardim, ao vê-la conversando com o vizinho, ele afirma: "Cara, fico exausto só de olhar para ela. Ela não foi sempre assim. Ela era feliz. Nós éramos felizes".

É interessante notar como a abordagem de *Beleza americana* sugere um momento específico da vida conjugal e familiar de Lester. Diferentemente dos filmes românticos, em que se evidencia o amor e a intensidade do sentimento entre o casal, como se ele estivesse suspenso no tempo e no espaço, e que supera quaisquer intempéries, a abordagem de *Beleza americana* consiste nas dificuldades de se administrar a vida conjugal e familiar.

Segundo Anália Torres (2000), existe uma distinção entre o "amor-paixão", que é característico da fase da conquista, do enamoramento, estágio no qual prevalece o romantismo, do "amor-construção", caracterizado pelo companheirismo, pela solidariedade. Enquanto o "amor-paixão" refere-se à fase inicial da relação, marcado pela espontaneidade e pela impulsividade, o "amor-construção" surge após a união conjugal, e remete a um sentimento mais tranqüilo e estável. O "amor-paixão" corresponde ao elemento propulsor do encontro e da relação amorosa, enquanto que o "amor conjugal" consiste em um sentimento que se constrói e se sedimenta ao longo da relação. De acordo com a autora, a paixão e as referências românticas ao sentimento amoroso acabam quando se inicia a vida conjugal.

Dessa forma, enquanto grande parte dos filmes românticos hollywoodianos enfatiza os encontros e desencontros do par central e os obstáculos que eles devem superar em nome do amor, *Beleza americana* apresenta outro estágio, após o casamento e a constituição familiar. Nesse filme, as tensões provocadas pela convivência, não só do casal, mas também dos pais e filhos, somam-se às frustrações por expectativas não alcançadas e aos conflitos entre os planos individuais e a vida familiar. Vale observar que as duas famílias principais da história, a de Lester e a do seu vizinho, Frank Fitts, se identificam com as características de um modelo de organização familiar específico, o da família nuclear burguesa. A família nuclear surgiu no Ocidente como a tradução de um estilo de vida essencialmente urbano, marcado pela industrialização e pela separação do mundo do trabalho e da vida doméstica. A busca pela privacidade foi um fator preponderante para que se estabelecesse uma nova forma de organização familiar.

Segundo Philippe Ariès (1981), a família medieval europeia era intensamente voltada para a sociabilidade. Não havia uma demarcação rígida entre o espaço privado e o público, e a rua era uma espécie de prolongamento da casa. Era no contato com a rua que as famílias se misturavam umas as outras durante as festas, os jogos e os encontros. A partir das mudanças na concepção das crianças, da maior preocupação com a higiene e saúde física, além das alterações na organização do espaço das casas, com a inserção de corredores e divisão

independente dos cômodos, surge um sentimento de intimidade que contribuiu para que as famílias se fechassem no ambiente domiciliar, evitando o contato com o mundo externo.

Para Christopher Lasch (1991), o surgimento da família nuclear é resultado da valorização que a sociedade burguesa atribuiu à preservação da intimidade e da privacidade, em detrimento da desvalorização do trabalho. Não que o trabalho tenha perdido sentido para as sociedades modernas, mas com o sistema capitalista, a família deixa de ser o centro de produção e o trabalho passa a ser realizado nas fábricas. A família, assim, adquire a função afetiva, e o trabalho passa a ser um assunto que não diz respeito à esfera doméstica. Tal mudança estabelece uma nítida divisão entre o "espaço da família" e o "mundo do trabalho".

Lasch (1991) aponta que a Revolução Industrial gerou consequências não apenas nas relações econômicas, mas também engendrou transformações políticas que afetaram a vida privada. O autor relembra que Weber, quando analisou a influência do *ethos* protestante na constituição de uma mentalidade pautada pela valorização do trabalho e da vocação, assim como a preocupação com o cálculo e com o futuro, demonstrou que essa mudança de pensamento atingiu gradativamente todas as esferas da vida, inclusive as relações familiares. A glorificação do trabalho, segundo o autor, surgiu concomitante à noção de dignidade do casamento e da vida doméstica. A racionalidade, o cálculo e a previsão, essenciais para o desenvolvimento do capitalismo, geraram uma nova mentalidade burguesa de prudência e planejamento que, aliada à necessidade de destinar maior atenção e cuidado aos filhos, favoreceu a exaltação do casamento e a redução da família.

Regina Abeche e Alexandra Rodrigues (2005) afirmam que a industrialização e a urbanização contribuíram para a migração das famílias para as cidades, e a consequente separação dos integrantes e abandono dos laços com as famílias extensas. A família numerosa torna-se incompatível com o modo de vida urbano que se instaurou nas sociedades burguesas. A cidade moderna, como definiu Georg Simmel (1979), com seu ritmo acelerado e marcada pela impessoalidade, substituiu os vínculos das comunidades tradicionais pelos encontros fortuitos, pelo anonimato e individualidade. Dessa forma, as famílias se fecharam em seus lares, isoladas da turbulência da vida urbana.

O sistema capitalista, de fato, engendrou a noção de liberdade e de competição, em detrimento da busca pela acumulação de capital e da obtenção do lucro, o que provocou a valorização da escolha individual. Essa nova mentalidade, em consonância com a ideia do amor romântico, se constituiu na base da família nuclear, rompendo com os valores tradicionais da família patriarcal. Para Lasch (1991), o amor romântico consolidou a família

nuclear como um “lugar” seguro, um refúgio contra as pressões do mercado competitivo, das tensões do trabalho, da impessoalidade, superficialidade e frieza das relações no mundo capitalista. Por outro lado, as organizações familiares, não escaparam das influências do mundo industrial moderno. A industrialização trouxe consigo não só a especialização das funções, mas também a individualização como um dos valores centrais da modernidade.

François de Singly (2007) afirma que a família ocidental contemporânea pode ser dividida em dois períodos. No primeiro deles, compreendido entre o século XIX até 1960, as organizações familiares se transformam a partir do momento em que o amor torna-se o elemento central para sua constituição e manutenção. O ideal do amor romântico, juntamente com a importância que as crianças adquirem na instituição, como consequência da preocupação com sua saúde e educação, transformam a família em ambiente do cuidado e do afeto. Ela, assim, passa a funcionar em uma lógica de grupo, no qual os laços afetivos são a garantia de sua felicidade.

A partir de 1960, a “família moderna 2” é caracterizada pela intensificação da ênfase nas relações, que já era característica da “família moderna 1” do período precedente, mas que se acentua quando o amor se insere por completo na instituição do casamento. O casamento passa a ser justificado pelo amor, e não mais por interesses econômicos e sociais, ao mesmo tempo em que é socialmente aceitável que ele seja rompido quando o sentimento acaba ou em nome de um novo amor. A diferença desse novo estágio da família, segundo Singly (2007), é que agora a valorização das relações familiares não está mais na felicidade do grupo, e sim na de cada um. Na “família moderna 2” valoriza-se a satisfação pessoal de cada membro, de maneira que o casamento e a constituição familiar constituem-se em “um dos veículos ideais para ser feliz, para a realização de si mesmo”. (SINGLY, 2007, p. 132).

Anthony Giddens (2002) afirma que a modernidade gerou mudanças nas formas de conjugalidade e de relações afetivas, constituindo o que ele denominou “relação pura”. A “relação pura” não seria regida por elementos externos da vida social e econômica, como era característico das sociedades “tradicionais”, mas existiria por si mesma, sendo buscada e mantida pelos benefícios que ela pode trazer a cada indivíduo envolvido. A “relação pura”, assim, existe em função da satisfação individual, orientada pelo princípio do amor e pela busca da intimidade.

Esses valores apontados por autores como Lasch (1991), Giddens (2002) e Singly (2007), entretanto, são mais próximos das famílias das camadas médias, embora pesquisas recentes, como as de Yumi Santos (2008) e Julieta Romeiro (2010), demonstrem a

coexistência entre valores tradicionais e modernos, tanto nas famílias pertencentes às camadas médias, como nas de classes populares, o que confere às organizações familiares um caráter dinâmico e ambivalente. Nesse sentido, o tradicional e o moderno são vistos em uma relação de continuidade, e não de oposição.

Apesar da pluralidade de arranjos familiares na contemporaneidade, a família nuclear ainda se constitui em um ideal de organização familiar e, no contexto norte-americano especialmente, esse modelo condiz com os valores do *American Way of Life*, que se traduz na valorização do *hard work*, na aquisição de bens de consumo, na ascensão profissional, realização pessoal e estabilidade familiar. A imagem que as famílias de *Beleza americana* constroem e tentam manter parte da necessidade de se integrar ao projeto de nação norte-americano propagado pelo *American Dream*. A prosperidade familiar é, antes de tudo, a comprovação de uma vida bem-sucedida, o que significa que a promessa de felicidade possui a família como um dos pilares fundamentais.

Nas famílias dos Burnham e dos Fitts, dois personagens operam como agentes responsáveis pela manutenção da imagem de estabilidade familiar, Carolyn e Frank, respectivamente. No caso de Carolyn, é ela quem tenta afirmar seu núcleo familiar por meio do controle de situações cotidianas, que vai desde o cuidado com a fachada da casa, demonstrado pela preocupação com a manutenção do jardim, e a preservação da mobília, até o emprego do marido, as vestimentas da filha e a preparação das refeições. O momento da refeição na casa dos Burnham é mostrado em duas cenas do jantar em família que demarcam o contexto em que eles vivem na primeira cena, e as transformações que ocorrem na família na segunda parte da história. No primeiro jantar, nota-se a intenção de Carolyn em manter um "clima familiar" por meio dos preparativos: a música, a presença dos membros da família e a organização da mesa.

A mesa é um elemento importante nos filmes que abordam famílias. Geralmente, as ralações familiares e as interações entre seus membros são mostradas na mesa. Em grande parte das produções que tratam do tema da família, a hora da refeição é o momento em que seus membros se reúnem para revelar suas características e, muitas vezes, seus conflitos. É o que pode ser visto em filmes como *Minha mãe é uma sereia* (*Mermaids*, Richard Benjamin, 1990), *Surpresas do amor* (*Four Christmases*, Seth Gordon, 2008) e no já citado *Foi apenas um sonho*. No caso da família de Lester, a mesa desempenha um papel de grande relevância em diversos momentos da narrativa, seja para descrever o ambiente familiar, seja para demarcar momentos de tensão.

Um plano de detalhe[13] é usado para focar uma mesa com três porta-retratos com fotos de Jane em diferentes fases da vida, ao lado de um vaso de rosas vermelhas. Há um corte para outra mesa com mais três porta-retratos com fotos de Jane e outro corte para um quadro pendurado com um retrato de família, no qual se vê Carolyn sentada ao centro, Lester em pé do seu lado esquerdo com as mãos sobre seu ombro e a outra mão abraçando Jane, que também está em pé, à direita. Há outro corte para a mesa de jantar em que estão Lester, Carolyn e Jane. Um *zoom-in* aproxima a imagem da mesa e mostra Jane, com uma expressão entediada, enquanto seus pais jantam em silêncio. Na mesa, taças, pratos, um jarro de água, uma garrafa de vinho, quatro castiçais com velas acesas e, novamente, um vaso com rosas vermelhas ao centro. Jane pergunta à sua mãe se eles sempre precisam ouvir "música de elevador" durante o jantar e ela responde que quando Jane preparar um jantar nutritivo e saboroso como aquele, ela poderá escutar o que quiser. A música à qual Jane se refere é *Bali Ha'i*, tema do clássico musical *South Pacific*, encenado pela primeira vez na *Brodway* em 1949, e que posteriormente ganhou várias versões no teatro e no cinema. O tom melancólico dessa canção realça o clima constrangedor do jantar, durante o qual os integrantes da família parecem não interagir entre si, o que torna o momento pouco atrativo.

Ainda durante o jantar, tentando romper o clima desagradável, Lester pergunta a Jane como foi seu dia na escola, e ela responde que foi "tudo bem". Lester pergunta se foi apenas "tudo bem" e ela responde ironicamente: "Não, pai. Foi espetacular". Lester, então, começa a contar o episódio que ocorreu com seu chefe na empresa e, quando percebe que Jane não está interessada, diz: "Você não está nem aí, não é?". E ela responde: "Bem, o que você esperava? Não vai virar meu melhor amigo só porque teve um dia ruim. Acorda, você mal fala comigo há meses". Jane se retira da mesa, Carolyn suspende a taça de vinho, olha para Lester com sarcasmo e ele reage com ironia: "O que foi, mãe do ano?". E em voz baixa, Lester completa: "Você a trata como uma empregada". Quando Carolyn pergunta o que ele disse em um tom de afronta, ele se levanta dizendo que vai pegar sorvete, e vai até a cozinha conversar com Jane. Lester pede a ela desculpas por não ter sido tão acessível e diz que ela não precisa esperar que ele vá até ela. Jane, com ironia, diz que agora a culpa é dela e seu pai responde que ninguém tem culpa. Em seguida, Lester pergunta a ela o que aconteceu, já que antes eles eram amigos. Depois de secar as mãos, Lester joga o pano de prato no balcão da pia e a câmera, em plano de detalhe, focaliza por meio de um *zoom-in* um porta-retrato com uma fotografia de Lester e

[13] O plano de detalhe é utilizado para enfatizar um objeto ou uma parte do corpo do ator, de maneira que "o objeto privilegiado é destacado do conjunto e torna-se significativo para o espectador". (DUARTE, 2009, p. 36).

Carolyn mais jovens, com Jane no colo, aparentemente em um parque de diversões. Eles estão sorrindo, parecem felizes. A foto antiga simboliza um momento de felicidade da família, como uma lembrança do que ela era antes das tensões existentes no presente da narrativa. Esse momento registrado pela fotografia é mostrado como algo que se perdeu, e que Lester, sem sucesso, tentara resgatar na conversa com Jane na cozinha.

A família de Lester, desde o início da narrativa, é apresentada como problemática, suas relações parecem tensas, mal resolvidas e desgastadas. O fato de Jane afirmar que o pai não conversa com ela há muito tempo, e o comportamento de Lester em algumas situações, demonstra uma atitude distante, alheia ao convívio familiar. Exemplo disso é a cena em que os três estão no carro. Lester está sentado no banco de trás e dorme, enquanto anuncia em voz *off* que ele parecia ter perdido algo e que nunca havia se sentido tão letárgico. Nas cenas em que o filme mostra momentos de convívio familiar, quando não estão discutindo, os membros da família de Lester conversam pouco e em diálogos curtos como demonstrado na cena do jantar.

Nota-se em *Beleza americana* uma visível individualização nas relações familiares, não no sentido de egoísmo, mas bastante próximo da tendência das famílias contemporâneas apontadas por Singly (2000). Para o autor, a família contemporânea, ou "família moderna 2", é caracterizada pela valorização dos indivíduos que a compõem, e não do coletivo. A família é desejada enquanto garante a satisfação pessoal de cada um dos seus membros, ela deve permitir a felicidade de cada um, pois "o elemento central não é mais o grupo reunido, são os membros que a compõem. A família se transforma em um espaço privado a serviço dos indivíduos". (SINGLY, 2000, p. 15).

Giddens (2002) afirma que a ênfase na individualidade é um caráter distintivo da modernidade, pois nas culturas pré-modernas as características relativas à identidade, como linhagem e gênero, eram regidas por processos institucionalizados e os indivíduos possuíam pouca autonomia para alterá-las. A noção, portanto, de uma pessoa única, com características singulares, segundo o autor, é um advento da modernidade, a partir do processo de diferenciação possibilitado pela divisão do trabalho. A crescente individualização das sociedades modernas, entretanto, não enfraquece as organizações familiares, mas acentua sua importância na medida em que os indivíduos necessitam dos outros para construir e afirmar sua identidade e seus papéis, como o de marido, de esposa, de mãe, de pai, de filho ou de irmão. (SINGLY, 2000).

A família é uma das principais referências identitárias dos indivíduos porque ela cada vez mais procura tentar preservar o “eu” de cada membro, o que Singly denomina “família individualista e relacional”. Por esse motivo, uma boa relação afetiva deve ser garantida por trocas imediatas, em uma relação de reciprocidade entre seus integrantes para que a família se mantenha. (ROUDINESCO, 2003; SINGLY, 2007). Verifica-se, assim, o enfraquecimento do comunismo familiar e o crescimento do individualismo, na medida em que a personalidade dos membros da família se desvincula do grupo doméstico. Essa mudança gera uma maior diferenciação dos integrantes das famílias, de maneira que as divergências passam a ser valorizadas como parte da construção da identidade pessoal de cada um. (SINGLY, 2007). Dessa forma, se nas famílias consideradas “tradicionais” o importante era a manutenção do patrimônio, nas famílias contemporâneas prevalece a valorização da satisfação pessoal de seus membros, unidos por laços de afetividade.

A partir do momento em que a criança se torna o centro das atenções e as famílias se transformam no espaço do cuidado e do afeto, como apontou Ariès (1981), não só os adultos, como também os filhos, passam a reivindicar o respeito à individualidade. Nas famílias contemporâneas, os filhos são o foco principal dos investimentos financeiros e afetivos, ao passo que se torna mais viável, graças à maior difusão dos métodos contraceptivos, a redução do número de filhos. Eles, assim, passam a ser estimados por si mesmos, respeitando-se sua individualidade e sua privacidade, cada um com seu espaço e com seus pertences. Além disso, eles são mais ouvidos e suas vontades individuais são respeitadas. (SINGLY, 2007).

É o que se percebe em *Beleza americana*. Jane possui seu espaço e seus pertences próprios, sua vida particular dentro da família, e quando Carolyn decide assistir à sua apresentação junto às líderes de torcida no colégio, Lester questiona se ela realmente gostaria de vê-los lá, não só pela sua falta de interesse pelo evento da filha, mas como uma forma de respeitar sua privacidade e de não contrariar sua vontade. No ginásio, Jane diz a sua amiga, Angela, sobre a ida de seus pais à sua apresentação: “Meus pais virão esta noite. Estão tentando mostrar interesse por mim”. Angela responde: “Nojento. Odeio quando minha mãe faz isso”. E Jane completa: “São uns babacas. Por que não cuidam de suas vidas?”. Pelo diálogo entre as duas, nota-se o desejo dos filhos de que seus pais respeitem sua individualidade, reagindo ao interesse dos pais como uma invasão de privacidade.

O mesmo não se percebe na família do coronel Frank Fitts. Ao mesmo tempo em que seu filho, Ricky, possui seu próprio quarto como um espaço individualizado, com seus equipamentos audiovisuais e os demais pertences, e onde ele afirma a Lester que seu pai

jamais entraria sem pedir licença, em certos momentos o caráter autoritário de Frank parece desconsiderar a sua necessidade de privacidade. As relações estabelecidas nessa família oscilam entre o tradicional e o moderno, pois em vários momentos, Frank age como um patriarca rígido e autoritário, e tanto seu filho, quanto sua esposa são submissos a ele. Ao contrário da família de Lester, na qual Carolyn parece exercer maior influência sobre os integrantes, na de Frank é ele quem dita as ordens e controla rigorosamente o comportamento do filho, como será discutido mais adiante.

Se Carolyn tenta manter a coesão familiar por meio das tentativas de conciliação e de aproximação de seus membros, Frank aposta na disciplina e na autoridade para garantir a existência de sua família. Maria Rita Kehl (2003) afirma que no século XX, principalmente a partir de 1950, a família patriarcal regida por uma organização fortemente hierárquica começa a ceder lugar a uma família mais democrática, não só entre os cônjuges, mas também entre pais e filhos, o que Elisabeth Roudinesco (2003) discute como a "queda do poder do pai". Isso não significa que não existam relações de poder no interior das famílias, por sua vez desiguais, mas o que se verifica é um declínio da autoridade paterna em detrimento do processo de individualização nas organizações familiares que atribuiu maior autonomia a seus membros.

Percebe-se, assim, uma diferença entre as duas famílias do filme. Enquanto na de Lester prevalecem relações mais democráticas e há tentativas de resolução dos conflitos por meio do diálogo, como na cena em que Lester conversa com Jane na cozinha, na família de Frank as relações são pautadas pela hierarquia e ele, como pai e marido, exerce maior autoridade. O caráter conservador de Frank, que o filme parece justificar pela sua posição como militar, contribui para que sua família possua atributos que se aproximam do modelo de "família tradicional".

De acordo com Giddens (1993), a separação entre as esferas da família e do trabalho contribuiu para o declínio do poder patriarcal porque o homem teria deixado de ser o centro do sistema de produção. A noção de amor romântico que para o autor surge como um sentimento feminilizado, de responsabilidade das mulheres, transforma a família no lugar do afeto, no qual o papel da mãe é fundamental, pois o homem passa a se encarregar dos assuntos externos, enquanto à mulher se atribui os deveres domésticos. Por esse motivo, para o autor, o homem passa a intervir menos nas famílias na medida em que ele se distancia dos assuntos do lar para se ater ao "mundo do trabalho", pois "a promoção do amor tornou-se predominantemente tarefa das mulheres. As idéias sobre o amor romântico estavam

claramente associadas à subordinação da mulher ao lar e ao seu relativo isolamento do mundo exterior". (GIDDENS, 1993, p. 54).

Segundo Ariès (1981), o afeto não fazia parte das funções da família medieval. O amor não era necessário à união dos casais, à sua constituição, nem mesmo à sua manutenção. Quando surgia com a convivência e com as relações entre seus integrantes, ele favorecia a família, e poderia, inclusive, existir durante o noivado, mas não era essencial. A valorização do amor gerou importantes transformações nas famílias modernas. O complexo do amor romântico não só possibilitou uma relativa liberdade de escolhas das relações amorosas, como se tornou o elemento central das relações familiares, passando a ser seu aspecto legitimador, a partir do momento em que a família perde sua função econômica. O amor que nas famílias "tradicionais" se constituía em uma cooperação mútua, cuidado da família e da propriedade (GIDDENS, 1993), passa a ser um fim em si mesmo, que, embora seja visto como constituinte essencial da família, adquire um valor superlativo e praticamente independente da instituição:

> É como se o amor ocupasse seu próprio mundo diverso, separado da vida real em família e da pessoa a quem é suposto ajudar a conquistar a felicidade. De acordo com seus princípios, alguém que em nome do amor verdadeiro sacrifica um casamento, laços de família, paternidade, talvez num extremo, mesmo o bem estar daquele dependente dele/a, não está cometendo um pecado, mas apenas obedecendo às regras, respondendo ao chamado do coração e buscando completude para ele/a e outros. Ele ou ela não deve ser culpado; seria errado agarrar-se a uma ordem a qual não valorizaria o amor como elevado o bastante. (BECK; BECK, 2002, p.173).

O amor, assim, torna-se a maior fonte e justificativa para o casamento e a constituição familiar, especialmente quando a reprodução deixa de ser a principal finalidade da família. Com a proliferação dos métodos contraceptivos, a sexualidade se desvincula do casamento e da família, permitindo um controle maior e mais racionalizado da natalidade. Posteriormente, com as técnicas de fecundidade artificial, a reprodução torna-se possível sem o intercurso sexual, o que contribui para que as relações familiares ganhem novas significações.

Além do afeto, outros elementos passam a ser relevantes na constituição e manutenção das famílias, como a realização sexual e a satisfação pessoal. (COELHO; ROSSI, 2011). Desse modo, o amor passa a operar como elemento propulsor da relação, fundamental para que ela se transforme em um compromisso duradouro, como o casamento e a família, de maneira que é socialmente aceitável que a relação seja rompida quando o sentimento acaba, permitindo que o casal busque um novo amor. É o que é demonstrado por estatísticas recentes que apesar de indicarem um crescente aumento da taxa de divórcios, aponta para a elevação

do número de recasamentos. (INSTITUTO..., 2006). Roberta Campos et. al. (2010) afirma que nos Estados Unidos, segundo dados da *Step-family foundation*, mais de 14.000 famílias se divorciam diariamente e mais de 2.000 famílias se reconstituem por dia, o que significa que para muitos norte-americanos que se divorciam, o casamento e a constituição familiar permanecem como um valor.

Em grande parte dos filmes hollywoodianos que abordam o tema da família, o amor é colocado como elemento central, tanto para sua constituição, quanto manutenção. Por mais que os conflitos e desentendimentos apareçam, os discursos construídos em muitos desses filmes reforçam a importância da preservação do casamento e da família em nome do amor, seja entre o casal, seja entre pais e filhos, pois "o casamento tem de ser cultivado, já que o amor morre porque não foi cultivado [...]; marido e mulher não lhe deram mais a devida atenção". (MENEGUELLO, 1996, p. 159). Nota-se que o casamento nesses filmes é pautado pela ideia de uma construção a serviço do amor, que deve ser constantemente alimentado para que não se desgaste.

Em *Beleza americana*, entretanto, a desestabilização das relações familiares não se restringe ao amor ou à ausência dele. A constituição familiar desencadeia outros fatores que muitas vezes escapam ao alcance do que o amor promete proporcionar. Torres (2000) refere-se aos estudos de Luhmann sobre o ideal do amor romântico na década de 1980[14], nos quais o autor afirma que o amor promete muito, mas fornece pouco. As expectativas criadas antes da união conjugal podem não ser concretizadas, e é preciso conciliar o amor com as novas demandas familiares. O problema após a união conjugal é como lidar com a contradição de um sentimento tão efêmero que deve se manter em uma vida planejada para ser duradoura. Além disso, a autora atenta para o fato de a conjugalidade possuir uma dinâmica própria, que consiste na geração de novas relações afetivas com o nascimento dos filhos, de maneira que o amor conjugal deve se transformar em laços de afeto familiares, que "criam um sistema específico de possibilidades e limites de ação". (TORRES, 2000, p. 139).

Quando Lester afirma que ele e Carolyn eram felizes, o personagem parece remeter a um estágio inicial da relação, quando prevalecia o encantamento, a paixão e a espontaneidade. Retomando a discussão de Torres (2000) sobre o "amor-paixão" e o "amor-construção", nota-se que a família de Lester encontra-se em uma fase de desilusão e frustração pelas expectativas não alcançadas com o casamento e a constituição familiar. O ideal do amor que muitas vezes produz a sensação de algo transcendental, suspenso no tempo e que supera

[14] Estudos publicados no livro *Love as passion; the codification of intimacy*, em 1986.

quaisquer obstáculos, deve se transformar ao longo da relação, diminuindo o foco na intensidade para aumentar na durabilidade. (COELHO; ROSSI, 2011). Enquanto na fase do "amor-paixão" os amantes devem superar os encontros e desencontros, as diferenças, entre outros obstáculos para afirmar seu sentimento, o problema que se impõe em *Beleza americana* é a dificuldade de se administrar a vida conjugal. Segundo Torres (2000), existem diferentes estágios da conjugalidade, de acordo com as demandas que surgem na vida familiar:

> Há, assim, 'tempos' diferentes na conjugalidade, por corresponderem a distintas situações objetivas. O número e a idade dos filhos, a duração da relação conjugal, a forma como se está inserido na atividade profissional, são exemplos de fatores que contribuem para criar realidades objetivas diferentes, que geram e impõem, por sua vez, escolhas, decisões, formas de agir. (TORRES, 2000, p. 139).

A desilusão e as frustrações de Lester e Carolyn expressam a dificuldade de se administrar a vida conjugal e familiar mantendo o caráter que o amor assumia no início da relação. Nota-se, assim, o caráter polissêmico do amor, que deve se transformar ao longo da relação para que ela se mantenha diante das novas demandas conjugais e familiares. (COELHO; ROSSI, 2010). Se essa transformação não ocorre, os conflitos podem gerar a desestabilização da família, na medida em que ela já não atende à necessidade de garantir a satisfação pessoal de seus membros. Considerando a noção de "relação pura" de Giddens (2002), que não mais se mantém pelas determinações sociais, mas pelos benefícios que ela pode gerar para os indivíduos, atenta-se para as tensões entre o âmbito individual e o coletivo nas famílias.

Segundo Singly (2007), ao tornar-se um elemento central da modernidade, a individualização gera o mito de que o indivíduo deve se construir sozinho, com grande margem de autonomia para tomar decisões e fazer escolhas. Ao mesmo tempo, esse indivíduo precisa do outro para ser ele mesmo, o que na família se traduz em uma retração do "eu" em detrimento do "nós". Se por um lado, os indivíduos reivindicam autonomia para a construção da sua identidade pessoal, por outro eles precisam sacrificar escolhas e renunciar desejos em prol do bem-estar coletivo. Evidencia-se, assim, a grande contradição da família regida pela lógica do amor: o ideal de família é sustentado pela possibilidade de garantir que seus integrantes reafirmem sua identidade perante os outros, entretanto, os indivíduos precisam negar o "eu" e se sujeitar aos laços de interdependência da vida coletiva ou familiar:

> A família é construída, no imaginário social, como um espaço no qual os indivíduos podem ser mais facilmente eles mesmos, graças ao olhar de seu parceiro. A literatura impôs essa imagem, o sonho de ser amado não por suas riquezas, seu capital, mas por si mesmo. (SINGLY, 2007, p. 133).

Essa tensão é bastante visível em *Beleza americana*. As atitudes de Lester na segunda parte do filme, quando ele decide realizar mudanças em sua vida, demonstram uma tentativa de recuperar sua autonomia, seu poder de decisão e a liberdade de escolhas para construir sua trajetória. Lester parece ter abdicado de sua vida pessoal em prol da família, como é demonstrado na cena em que seu chefe anuncia que a empresa precisa conter gastos e que ele precisa elaborar um relatório descrevendo suas atividades para não ser despedido. Contrariado e frustrado pela falta de reconhecimento de seu valor na empresa, Lester reclama com Carolyn, e ela diz que ele deve cumprir o que foi pedido para salvar o emprego.

Decidido a realizar mudanças em sua vida, Lester se demite com uma carta ofensiva a seu chefe. Interrogado por ele se não tinha interesse em salvar o emprego, Lester lhe diz: "Há 14 anos me prostituo para a indústria de propaganda. A melhor maneira de me salvar seria explodindo tudo". Sem se importar com a opinião de sua família, Lester decide tomar decisões por si mesmo e passa a agir de acordo com suas vontades individuais, não só no que diz respeito aos aspectos profissionais, como também pessoais: ele se demite da empresa e passa a trabalhar fritando hambúrgueres em um *fast-food*, troca de carro sem consultar a esposa, começa a fumar maconha e a fazer ginástica, além de transformar a garagem de sua casa em uma academia particular. Durante a discussão com Carolyn em seu quarto, ela ameaça pedir divórcio e Lester pergunta o que ela alegaria como motivo para a separação, já que em todos os anos de convívio, ele sempre se dedicou à família. O fato de Lester sempre ter colocado a família antes de suas vontades pessoais demonstra seu esforço em prol do bem-estar coletivo, ao mesmo tempo em que suas mudanças comportamentais revelam as tensões entre a vida individual e a familiar.

Carolyn, por sua vez, não pede o divórcio, mas faz questão de sustentar a imagem de uma família estável e feliz. Na festa dos corretores de imóveis, área de atuação profissional de Carolyn, ela chega acompanhada por Lester. Na entrada, vê-se uma placa do lado esquerdo da tela com o desenho de uma casa, três bonecos simbolizando uma família composta pelo pai, pela mãe e por uma criança, com o nome do grupo de corretores abaixo. É interessante observar a referência feita à família nuclear no desenho da placa, como a construção de uma ideia de família. Carolyn diz a Lester que todos na festa estão com seu par e pergunta como ela poderia ir sozinha, o que demonstra a falta de interesse de Lester em acompanhá-la. Logo

depois ela diz: “É uma reunião importante. Como você sabe, meu trabalho é vender uma imagem e eu tenho que vender essa imagem”. Neste momento, a valorização de Carolyn no tocante à sua vida profissional é ressaltada, bem como sua necessidade de manter uma imagem, que não precisa ser necessariamente real. Lester diz para a esposa poupá-lo da propaganda e ela pede que ele pareça estar feliz. Lester ironicamente responde: “Eu estou feliz, querida!”. E ela diz que ele não está.

Ao ver Buddy Kane, um corretor de imóveis bem-sucedido e conhecido como o “rei do mercado imobiliário”, Carolyn se aproxima para cumprimentá-lo. Buddy cumprimenta algumas pessoas e ao seu lado vê-se uma mulher elegante, aparentemente bem mais nova do que ele, com uma expressão de tédio e insatisfação. Ela sorri dissimuladamente em resposta ao cumprimento de Carolyn e volta a sua expressão anterior. Buddy chama Carolyn de Catherine, o que demonstra a pouca evidência que ela possui na área em que atua, ao contrário dele, que parece ser bastante famoso e bem sucedido. Carolyn apresenta Lester a Buddy, e ele se comporta como se não o conhecesse. Lester diz que eles já se viram antes e completa: “Tudo bem. Nem eu me lembraria de mim”.

Com risadas desconcertantes, Carolyn pede que Lester não seja estranho e ele responde que será tudo o que ela quiser. Lester, então, beija a esposa de uma maneira constrangedora, causando o estranhamento de Buddy e da mulher que o acompanha. Em seguida, ele afirma que os dois possuem uma relação saudável. Essa cena demonstra a importância que o casamento e a família possuem na composição da imagem de felicidade e de sucesso pessoal dos personagens. A maneira que Carolyn encontra para se destacar perante seu grupo é transmitindo uma imagem de felicidade, de estabilidade conjugal e familiar, pois como afirma Singly (2007):

> O ideal, para um grande número de adultos, é viver conjugalmente. [...] A vida conjugal é mais atrativa [...] porque dá a impressão de que não se é somente um personagem público ou um indivíduo que deve viver, sobretudo, segundo a lógica do interesse, das relações de competição que dominam na esfera do trabalho. [...] O fato de viver a dois é valorizado porque, em um mundo onde a competição entre os homens é grande, ele atesta que a identidade não está reduzida à dimensão do valor social, mas que ela corresponde, igualmente, outros ‘valores’ mais profundos. (SINGLY, 2007, p. 132-133).

Nota-se que o impasse da família de Lester não é a ausência do amor, mas a dificuldade em lidar com as demandas impostas pela vida conjugal e a necessidade de se construir e manter uma imagem sustentada por um ideal de família. Em alguns momentos da narrativa é possível identificar a existência de laços afetivos entre eles. Lester tenta se reconciliar com a esposa, relembrando fatos do passado, e Carolyn parece ceder aos encantos

do marido quando ele tenta beijá-la, até interrompê-lo dizendo que ele vai derramar cerveja no sofá. Pouco tempo antes de morrer, Lester se senta à mesa da cozinha e contempla emocionado a foto dos três, quando Jane era criança, a mesma fotografia que a câmera foca depois da conversa que ele teve com a filha na cena do jantar. Lester morre pensando na sua família, momentos depois de desistir de trair sua esposa com Angela, amiga de Jane, como se tivesse sido despertado para a importância de seu núcleo familiar. E suas últimas lembranças, que ele narra em voz *off* após sua morte, são referentes à esposa e à filha. Jane, após confessar a Ricky sua indignação pelo interesse de Lester por Angela, diz que gostaria que ela fosse tão importante para o pai como sua amiga era. E, por último, após constatar a morte do marido, Carolyn chora e se desespera, abraçando as roupas de Lester no armário do quarto. Essas cenas demonstram a existência de laços afetivos na família de Lester, mas não são suficientes para a reconciliação familiar, que é impedida pela sua morte. A morte de Lester parece remeter a uma punição, um destino trágico sugerido como uma consequência lógica para os desvios dos personagens.

Geralmente, os filmes hollywoodianos que abordam a família apostam na reconciliação e na preservação do casamento e da organização familiar, como em *Doce lar* (*Sweet home Alabama*, Andy Tennant, 2002) e *A história de nós dois* (*The story of us*, Rob Reiner, 1999). Do contrário, recorre-se a finais trágicos, punitivos. É o caso de *Foi apenas um sonho*. Esse filme, lançado quase dez anos depois, apresenta tensões semelhantes às de *Beleza americana*. O casal Frank e April, que constituiu uma família ainda muito jovem, sofre com as frustrações geradas pela impossibilidade de realização pessoal diante da necessidade de se dedicar à vida familiar. O desejo de negar a dependência da família, se abdicando das convenções sociais que impõem a constituição familiar como um caminho “natural” e necessário, leva os personagens a uma tentativa de retomar sua vida pessoal, seus sonhos e suas aspirações. Após uma tentativa de aborto, entretanto, April morre de maneira trágica.

Por outro lado, alguns filmes lançam mão da separação do casal e da família, mas tendo a ausência de amor como justificativa. Em nome do amor, torna-se aceitável a separação para que o casal possa encontrá-lo em outra relação. O que se percebe, assim, é o caráter dogmático que o amor assume no âmbito familiar, de maneira que a ideia de família sem amor torna-se inadmissível e repudiada. (COELHO, ROSSI, 2011). É o caso do recente *Namorados para sempre* (*Blue valentine*, Derek Cianfrance, 2010), em que o casal, após formar uma família, passa por uma crise e tenta superá-la retomando momentos do passado na fase do “amor-paixão”, da conquista, da espontaneidade, do encantamento. A rotina da vida

familiar e a incapacidade dos dois de lidarem com os novos estágios conjugais, mas, principalmente, o fim do amor por parte da esposa, provocam a separação.

Comportamentos sugeridos como desviantes nesses filmes, como as relações extraconjugais, normalmente são punidos com acontecimentos trágicos, como uma lição moral, para que os personagens possam se redimir e retomar a vida familiar. É o caso de *Pecados íntimos* (*Little children*, Todd Field, 2006) e *Infidelidade* (*Unfaithful*, Adrian Lyne, 2002). E mesmo que essa punição não seja efetiva, com a prisão ou morte, os personagens são fadados a conviver com um sentimento de culpa, arrependimento ou com uma perturbação mental gerada pelos seus atos, como pode ser visto em *Crimes e pecados* (*Crimes and misdemeanors*, Woody Allen, 1989).

Para Cristina Meneguello (1996), nos filmes hollywoodianos, o descuido do casamento pode levar ao conflito, à desunião e à infidelidade, que é muitas vezes justificada por negligência do casal. As relações extraconjugais são justificadas pela falta de dedicação do marido e da esposa, porém são condenáveis, pois são vistas como algo deturpador, que desestabiliza a ordem e destrói a felicidade da família. Isso pode ser observado pela tendência de grande parte dos filmes hollywoodianos a optar pela reconciliação do casal, pela manutenção da família e restauração da ordem.

No caso de *Beleza americana*, o interesse de Lester por Angela, uma adolescente amiga de sua filha, é fundamental para que ele decida realizar transformações em sua vida. Lester a vê pela primeira vez durante a apresentação de Jane. No início da apresentação, ele se mostra impaciente, dizendo a Carolyn que eles vão sair logo que terminar. O evento corresponde a uma prática comum nas escolas norte-americanas de se criar grupos de meninas para representar a torcida dos times durante os jogos esportivos. As “líderes de torcida”, como são chamadas, são muito valorizadas nas escolas, geralmente porque suas integrantes se tornam mais populares, e sua posição é almejada por muitas garotas. No intervalo dos jogos nas escolas, as “líderes de torcida” apresentam uma coreografia, cuja prática já se tornou parte integrante dos espetáculos esportivos.

Quando a apresentação começa, a amiga de Jane, Angela, que está no centro do grupo de meninas, desperta a atenção de Lester. Seu fascínio pela garota é acentuado pela utilização de alguns efeitos. Outra música interrompe a da apresentação, e por meio de um *zoom-in* em Angela e Lester, nota-se que ele a encara, boquiaberto. De repente, a imagem isola os dois dos outros personagens, e em plano geral, Lester é visto sozinho na arquibancada, enquanto Angela está sozinha na quadra, fazendo uma coreografia com conotação sensual, ao som da

nova música. Angela, de costas, vira o rosto, pisca o olho, e um *close-up*[15] enfatiza os olhos vidrados de Lester. Em seguida, em primeiro plano[16], ele aparece ofegante e ainda boquiaberto. A câmera percorre o caminho das mãos de Angela pelo seu corpo e seu sexo e um plano de detalhe focaliza sua mão prestes a abrir o zíper da blusa. Em primeiro plano, ela sorri discretamente, abre o zíper, fecha os olhos e seu colo é mostrado. Na medida em que ela abre o zíper, inúmeras pétalas de rosas vermelhas saem de sua blusa. Há um corte e, de volta à música anterior, mostra-se o fim da apresentação, agora com todas as meninas. Na arquibancada, enquanto todos aplaudem, Lester continua boquiaberto olhando fixamente para Angela.

A partir de então, Lester se interessa por Angela, e deixa transparecer quando Jane os apresenta na saída do ginásio. A utilização do recurso campo/contra-campo[17] reforça o encantamento de Lester pela garota, bem como a reação dela, sorrindo discretamente, enquanto Jane parece bastante constrangida e irritada com o comportamento do pai.

Na cena seguinte, Lester e Carolyn são mostrados, por meio de uma "câmera alta[18]", deitados na cama. Carolyn dorme virada para o lado e Lester olha para o teto, enquanto pétalas de rosas vermelhas caem sobre ele. Em voz *off*, Lester afirma estar com uma sensação estranha, como se ele estivesse em coma durante vinte anos e naquele momento tivesse despertado. Alternando a perspectiva, a "câmera baixa" assume o ponto de vista de Lester, que olha para cima, e no teto do quarto, aparece Angela nua, deitada e coberta por muitas pétalas de rosas vermelhas. Ela sorri para ele, que exclama: "Espetacular!".

É interessante ressaltar que as rosas vermelhas presentes durante todo o filme assumem um aspecto diferente quando são mostradas nas cenas com Angela. Não são as rosas que aparecem, mas suas pétalas, como se elas estivessem despedaçadas. É como se essas

---

[15] O *close-up* é o plano que capta, em função da maior proximidade da câmera em relação à figura humana, um rosto ou outro detalhe que ocupe a quase totalidade da tela. (XAVIER, 2008). Também chamado de primeiríssimo plano, o *close-up* geralmente é utilizado para enfatizar alguma sensação ou emoção, para aumentar a dramaticidade da cena, ou até mesmo para gerar a identificação do espectador com o personagem.

[16] No primeiro plano, a câmera capta o personagem normalmente até a altura dos ombros, em um enquadramento mais fechado que o plano americano. (AUMONT; MARIE, 2003). Segundo Xavier, o plano americano "corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela". (XAVIER, 2008, p. 27). Há, no entanto, variações na compreensão do plano americano, o qual também é considerado como o ponto de vista em que o personagem é mostrado até a altura dos joelhos. Aqui a concepção de plano americano será utilizada para se referir a essas duas situações.

[17] O campo/contra-campo é muito utilizado para filmar diálogos, pois por meio dele "ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos (...). Com este procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo". (XAVIER, 2008, p. 35).

[18] A "câmera alta", segundo Xavier (2008), capta os acontecimentos de uma posição mais elevada, de cima para baixo. Já a "câmera baixa", assume o ponto de vista oposto, de baixo para cima.

pétalas simbolizassem a desestruturação de algo maior, do conjunto, que é a rosa, o que poderia facilmente ser transposto para o casamento e a família de Lester. Angela, de certa forma, simboliza o elemento desestabilizador da família de Lester, a ruptura da ordem. A música que toca no som do quarto de Jane na cena em que Lester telefona para Angela enquanto a filha toma banho expressa seu interesse pela garota. A música é *Open the door*, na voz de Betty Carter:

> Abra a porta, querida, devo entrar em seu coração. Você está tornando difícil ser verdade [...]. Não importa o quanto você tentou me evitar, você não pode escapar tão fácil. Se você não vier até mim eu vou até você [...]. Você não vê, eu tenho amor, amor em abundância para te dar. Eu tenho amor, muito amor para te dar.

O encantamento de Lester por Angela o leva a inverter seu comportamento com a família. Se antes ele negava sua individualidade em prol do convívio familiar, a partir desse momento, decide valorizar sua satisfação pessoal e passa a realizar outras atividades como uma maneira de construção e auto-afirmação de sua identidade. As atividades físicas, por exemplo, correspondem a uma forma de afirmação de sua identidade por meio do corpo, como será discutido mais adiante. Quando surge a oportunidade de Lester se envolver com Angela, ele desiste depois que ela confessa ser virgem. Como se tivesse despertado de seu encanto, Lester adota uma postura quase paternal com a garota, ao preparar seu lanche na cozinha. Nota-se que a partir desse momento, Lester parece voltar a se preocupar com sua família, ao perguntar a Angela como está sua filha e ao contemplar posteriormente a fotografia já citada antes de morrer. Lester desiste de Angela, mas não consegue ser poupado da punição. Seu desejo pela garota o levou a transformações e consequências irreversíveis, que culminam na sua morte.

Já Carolyn, trai efetivamente o marido com Buddy Kane, o corretor de imóveis. Desde o encontro dos dois na festa dos corretores, já se percebe o interesse mútuo entre eles. A admiração de Carolyn por Buddy, devido a seu sucesso profissional e aparente sucesso pessoal contribui para que ela se encante por ele, como demonstra o diálogo entre os dois durante a festa:

> __ Buddy, eu não lhe diria isso se não estivesse meio bêbada, mas eu o admiro muito. Sua firma é o "*Rolls-Royce*" das imobiliárias locais. E o seu recorde de vendas é muito intimidante. Sabe, adoraria sentar com você e explorar suas ideias. [...] Suponho que tecnicamente sou uma concorrente, mas não estou me comparando ao seu nível.
> __Eu adoraria.
> __Sério?

Durante um almoço com Buddy, Carolyn descobre que ele e a esposa que o acompanhava na festa estão prestes a se divorciar. Surpresa, Carolyn afirma que eles pareciam muito felizes, ao passo que Buddy responde: “Podem me chamar de louco, mas minha filosofia é que para ter sucesso, deve-se projetar uma imagem de sucesso o tempo todo”. Essa declaração de Buddy é fundamental para a compreensão do filme. A necessidade de sustentar uma imagem perante os outros é algo que permeia esses personagens durante toda a narrativa, como forma de construir e afirmar uma identidade a partir de um comportamento visto como ideal. Nesse caso, a estabilidade conjugal e familiar opera como um indicativo de sucesso, como se correspondesse a uma consequência lógica da ascensão profissional ou o seu inverso. O sucesso profissional e o pessoal caminham juntos no projeto de vida desses personagens, traduzido em trabalho árduo, reconhecimento, recompensas materiais e harmonia familiar.

Assim como Lester, Carolyn também passa por mudanças no seu comportamento ao se envolver com Buddy. A valorização de sua satisfação pessoal fica nítida quando Lester a elogia dizendo que ela está muito bem, se referindo a sua aparência física. Além disso, por influência de Buddy, Carolyn começa a freqüentar um clube de tiro desportivo. Duas cenas do filme são importantes para demarcar a transformação na vida de Carolyn e de Lester, sendo as duas muito parecidas. Na primeira delas, Lester, depois de se demitir do trabalho, dirige seu carro ao som de *American Woman*[19] e acompanha a música cantando alto, em um tom de desabafo:

> Mulher americana fique longe de mim, mulher americana, mamãe, deixe-me em paz. Não venha ficar perto da minha porta, não quero mais ver a sua cara. Tenho coisas mais importantes para fazer do que perder tempo envelhecendo com você.

Na outra cena, Carolyn, após voltar do clube de tiro desportivo, também ouve e canta alto a música *Don’t rain on my parade*, de Bobby Darin:

> Não me diga para não viver só sentada e despreocupada. A vida é doce e o sol é uma bola de manteiga. Não traga uma nuvem para chover em meu desfile. Não me diga para não voar eu simplesmente tenho que. Se alguém levar um tombo será eu e não você. Quem te disse que você tem permissão para chover em meu desfile? Vou marchar com minha banda, vou bater meu tambor, e se eu estou bagunçada, você ficará assim também, senhor. Pelo menos eu não fingi. Seu chapéu, senhor. Eu acho que eu não consegui. [...] Ninguém, não, ninguém irá chover no meu desfile.

[19] Música da banda canadense *The Guess Who*.

É interessante observar como o filme constrói momentos semelhantes para expressar a atitude de Carolyn e de Lester. Os dois, em seus respectivos automóveis, um local o qual se presume ser um espaço próprio e individualizado – ao contrário da casa, que é compartilhada e é um símbolo do coletivo, da família – proclamam uma espécie de libertação do estado de insatisfação no qual se encontravam. E essas cenas aparecem exatamente quando cada um deles decide realizar mudanças em sua vida e procura priorizar sua satisfação pessoal. É o momento em que o individual se sobrepõe ao coletivo. As letras das músicas, que os dois personagens cantam, parecem se referir ao que cada um sente em relação ao companheiro (a), bem como o seu desejo de seguirem sua vontade pessoal sem a interferência do outro (a).

Em *American Woman*, a "mulher americana" ao mesmo tempo em que corresponde a uma companheira, também é tratada como mãe, e essa referência parece remeter ao caráter autoritário e controlador de Carolyn em relação ao marido, à filha e aos assuntos da família. Mas a letra da música que Carolyn canta já prenuncia as consequências das atitudes dos dois. Quando ela diz "se eu estou bagunçada, você ficará assim também", evidencia-se que essas transformações individuais podem interferir na vida conjugal e familiar.

É o que ocorre mais adiante quando ela vai ao *drive-thru* com Buddy, sem saber que Lester trabalha no *fast-food*, e ele a surpreende com o amante. Desolada, ela repete a frase de Buddy sobre a necessidade de se projetar uma imagem de sucesso o tempo todo quando o amante sugere que eles parem de se encontrar. Na volta para casa, ao escutar uma gravação de um manual de auto-ajuda no carro, Carolyn repete inúmeras vezes o conselho que ela ouve: "Eu me recuso a ser uma vítima". Com o revólver na bolsa, Carolyn entra em casa sugerindo que irá matar Lester. Um clima de suspense envolve a cena de sua morte, mas não é a esposa que o mata. Não se sabe se ela realmente o mataria se tivesse oportunidade, mas seu sofrimento após a morte de Lester indica um provável arrependimento e um sentimento de culpa.

Não só a família de Lester se desestabiliza no final da trama, como também a de Frank. Após uma briga com seu filho, em que Frank o agride fisicamente, Ricky decide sair de casa. Como se estivesse arrependido, ele observa o filho indo embora pela janela. A saída de Ricky parece remeter à ruptura dos laços familiares, algo que o pai tentava assegurar durante toda a narrativa. A impossibilidade de manter a coesão familiar, com os transtornos mentais da esposa, a ausência do filho e a dificuldade de sustentar perante os outros e a si mesmo uma imagem de família estruturada e estável geram a eclosão da violência por parte

de Frank, o que irá provocar consequências trágicas na vida das duas famílias, como será discutido mais adiante.

Mas o que levou à desestruturação das duas famílias, o desvio de conduta dos personagens ou a constante necessidade de se manter uma imagem cada vez mais próxima do que se considera como ideal? Kehl (2003) afirma que diante das inúmeras possibilidades de se constituir uma família na contemporaneidade, com a pluralidade de arranjos familiares existentes, os indivíduos buscam constantemente um referencial em que possam se apoiar. Desse modo, na falta de um modelo que possa orientar seu comportamento, as sociedades se apegam a modelos do passado, que são tomados como ideais. De acordo com a autora, afirmar que "a família já não é mais a mesma", ou se referir a uma iminente "crise da família", demonstra que muitas pessoas ainda se alimentam de um ideal de composição familiar, e o grau de "normalidade" dos demais arranjos é avaliado em comparação a esse modelo idealizado.

O mundo contemporâneo, entretanto, gera novas necessidades e os indivíduos tentam se adaptar a elas formando famílias de acordo com suas condições e desejos, que nem sempre condizem com o padrão idealizado por seus pais, avós, pelas instituições sociais e por eles mesmos. (KEHL, 2003). A idealização de determinado modelo de organização familiar, geralmente associado à felicidade e à realização pessoal, quando não compatível com sua realidade, gera frustrações pelas expectativas não alcançadas ou quando esses arranjos familiares são impelidos à marginalidade.

Se os personagens de *Beleza americana* investem na construção e sustentação de um discurso sobre sua família é porque ela se constitui em um valor. Mas, qual é esse valor? Por que ele tem que ser preservado? E que família é essa que deve ser valorizada? Para responder a essas perguntas, é necessário compreender os sentidos atribuídos à família por esses personagens, e de que maneira esses significados e valores contribuem para a construção de uma noção de família no filme. Para isso, faz-se necessário analisar aspectos presentes na narrativa que ajudam a formar o contexto dessas organizações familiares, como as relações de gênero e as noções de transgressão e desvio.

3.2 “O caule”: gênero, família e sexualidade

Afirmar a existência das relações entre “família” e “gênero” não é novidade para as ciências sociais. As constantes mudanças nas relações de gênero e no comportamento familiar demonstram que essas categorias estão tão imbricadas que, estando ambas sujeitas ao contexto social, sofrem e geram transformações mutuamente. No que diz respeito à percepção dessas categorias nas sociedades, nota-se que tanto a “família”, quanto o “gênero”, possuem um aspecto comum: a tendência à “naturalização[20]” dos dois conceitos, principalmente pelo fato de se tratarem de dois fatores relacionados a questões ligadas à biologia, como o sexo e a reprodução. A divisão sexual do trabalho presente nas famílias, que institui papéis às mulheres e aos homens, favorece a compreensão dessas funções como “naturais”, assim como as diferenças entre ambos os sexos. A família, assim, é concebida como uma extensão dos laços familiares, uma consequência “natural” das relações entre os sexos. (SARDENBERG, 1997; SARTI, 2004).

Os estudos sobre família tiveram grande repercussão a partir da década de 1950, influenciados por uma corrente funcionalista, cujo principal representante era Talcott Parsons. Nessa perspectiva, a família, como instituição social, era concebida como um agente responsável pela “socialização primária” e “estabilização da personalidade”. (PARSONS; BALES, 1956). Havia, assim, a concepção de que a família possuía a função de formadora da personalidade dos indivíduos, o que implicava na valorização da criança, principalmente no tocante às relações psico-afetivas com os demais membros. Para Parsons e Bales, a família se constituía em um grupo caracterizado pela interdependência entre seus integrantes, e esses possuíam funções específicas que deveriam ser exercidas em nome do bom funcionamento da instituição. (PARSONS; BALES, 1956). Essas funções, na visão parsoniana, se traduziam em uma rígida divisão de papéis diferenciados, assimétricos e complementares, que contribuíram para o estabelecimento de padrões masculinos e femininos nas famílias. Dessa forma, caberia ao homem o papel de provedor, de líder “instrumental” da família, por meio do trabalho externo, e à mulher a função de cuidadora do lar, dos filhos, além de ser responsável pelo bem-estar físico e emocional do núcleo familiar. (BRUSCHINI, 1989).

---

[20] “Aqui “naturalização” é entendida como a compreensão da família e do gênero como elementos derivados da função biológica, e, portanto, inerentes aos seres humanos. Essa visão é marcada pela dissociação entre biologia e cultura, desconsiderando-se a influência do contexto sócio-histórico e o caráter mutável dessas categorias.

Esse modelo enfatizado pela teoria funcionalista contribuiu não só para a canonização da família nuclear, como socialmente desejada e mais apropriada à ordem social, como também para a "naturalização" das desigualdades de gênero. Os papéis masculinos e femininos passam a ser concebidos como "naturais", complementares e universais. Segundo Cecília Sardenberg (1997), a família nuclear se constituiu por meio de uma noção assimétrica de gênero a partir da qual o pai era visto como "naturalmente" autoritário, forte e inteligente, cabendo a ele a função do trabalho externo, dos assuntos fora do lar e de governar os dependentes da família, tomando decisões por eles. Já a mulher passou a ser representada como "naturalmente" frágil, sensível e passiva, devendo, portanto, se encarregar das atividades domésticas, da educação dos filhos e da manutenção da harmonia do lar, o que a autora denominou "ênfase na domesticidade feminina".

A influência das organizações familiares no estabelecimento de padrões masculinos e femininos é tão proeminente, que os estudos de gênero propostos pelo feminismo trataram o modelo de família nuclear como um dos principais responsáveis pela opressão e exploração da mulher na sociedade. A corrente marxista do feminismo europeu e norte-americano tratou o espaço doméstico como o *locus* da reprodução da força de trabalho, abordando as relações de poder no ambiente doméstico como relações de conflito, marcadas pela hierarquização e subordinação das mulheres perante os homens.

Joan Scott (1996) afirma que a corrente marxista do feminismo se baseia na sexualidade como chave para a compreensão das desigualdades de gênero. Para a autora, "a sexualidade é para o feminismo o que o trabalho é para o marxismo: o que mais nos pertence, e, entretanto, é mais extraído". (SCOTT, 1996, p. 273). Nesse sentido, ela afirma que, na visão marxista, a subordinação das mulheres se deve primeiramente à objetificação sexual e, dessa forma, as relações de poder são explicadas pela desigualdade entre os sexos, o que não é suficiente para esclarecer por que esse sistema de poder funciona dessa maneira. A crítica de Scott (1996) em relação a essa concepção marxista é a de que ela se apoia na diferença física como única variável para explicar a dominação do homem em relação à mulher, a sua objetificação sexual e a expropriação de sua força de trabalho no âmbito doméstico.

Segundo Scott (1996), a utilização da diferença física entre os sexos, ou seja, a adoção de uma perspectiva biológica, que desconsidera a cultura, contribui para uma visão a-histórica de gênero, ignorando sua construção social e cultural. Embora reconheça que as feministas marxistas ainda assim possuem uma perspectiva mais histórica por se basearem em uma teoria fundada na história, ela afirma que a maior inconsistência dessa visão é se basear no

materialismo, no determinismo dos aspectos econômicos sobre as relações de gênero, quando na verdade, a subordinação das mulheres é anterior ao capitalismo. Além disso, a autora rejeita a abordagem essencialista que consiste em tratar as diferenças sexuais como determinantes da divisão sexual do trabalho.

Gayle Rubin (1998) discute o essencialismo sexual como uma concepção típica da cultura ocidental que raramente é contestada. Segundo a autora, a percepção de sexo como algo "natural" que permeia o senso comum advém de uma visão etnocientífica, difundida principalmente pela medicina, pela psiquiatria e pela psicologia, que consiste em classificar a sexualidade como um aspecto fisiológico ou psicológico próprio dos indivíduos. Nessa perspectiva, o sexo seria visto como uma categoria imutável, associal e a-histórica (RUBIN, 1998).

A abordagem construtivista de Rubin refere-se à compreensão do sexo como uma categoria inscrita na cultura e na história, sendo, portanto, dinâmica, mutável e socialmente construída. Nesse sentido, Rubin parte da noção de um sistema sexo/gênero por meio do qual o fator biológico seria uma matéria-prima moldada pelo contexto histórico e cultural, estabelecendo uma crítica à teoria marxista ao afirmar que esse sistema não poderia ser explicado por aspectos econômicos, nem como um elemento reprodutivo dentro dos modos de produção. (FACCHINI, 2008). Ancorada no sistema de parentesco para compreender a relação sexo/gênero, Rubin ressalta a imposição cultural sobre o componente biológico que gera "normas sexuais" e relações de poder, na medida em que estabelece as diferenças de gênero, a heterossexualidade obrigatória e a repressão sexual das mulheres. (FACCHINI, 2008).

De acordo com a teoria da "opressão sexual" de Rubin, o parentesco cria o sistema sexo/gênero e, se antes essa perspectiva envolvia a compreensão da sexualidade como componente desse sistema, a partir do texto *Thinking sex*, a autora alega que a sexualidade perpassa outros fatores de desigualdade social, como a hierarquia de valor sexual, não se restringindo às distinções de raça, etnia, classe e gênero. (FACCHINI, 2008; RUBIN, 1998). Essa mudança no pensamento de Rubin permitiu a reflexão sobre as diversas relações existentes entre essas categorias distintivas que podem gerar diferentes formas de opressão.

Essa visão de Rubin e das demais feministas da teoria construtivista é criticada por autoras como Joan Scott (1996) e Donna Haraway (2004). Scott (1996), embora compartilhe com Rubin a rejeição ao determinismo biológico e a necessidade de abordar o gênero a partir de uma noção historicizada e construída culturalmente, critica a ênfase do construtivismo na

oposição binária entre natureza e cultura. Segundo a autora, a compreensão dessa oposição binária como fixa e permanente deve ser revestida de historicidade e de uma análise contextualizada que a desconstrua nos termos da diferença sexual, já que essa própria diferença é também socialmente construída. Desse modo, o gênero não somente se refere às diferenças entre homens e mulheres, como também as institui:

> Não creio que possamos fazê-lo sem prestar atenção nos sistemas simbólicos, isto é, nas formas com que as sociedades representam o gênero, fazem uso deste para enunciar as normas, as relações sociais ou para construir o significado da experiência. Sem significado, não há experiência; sem processos de significação não há significado (o que não quer dizer que a linguagem seja tudo, mas sim que uma teoria que não a leve em consideração ignora as poderosas regras que os símbolos, metáforas e conceitos atribuem à definição da personalidade e da história humana. (SCOTT, 1996, p. 281).

Na definição de Scott (1996), gênero corresponde a um aspecto distintivo das interações sociais, construído a partir da maneira como as sociedades percebem as diferenças entre os sexos e que, portanto, serve para estabelecer relações de poder entre eles.

Donna Haraway (2004) também tece críticas à teoria construtivista no que diz respeito ao binarismo natureza/cultura, mas sua discussão ultrapassa a questão da necessidade de uma compreensão de gênero mais historicizada e contextualizada. A autora aborda o que ela denomina “paradigma da identidade de gênero” criado pelo discurso colonialista ocidental que procurava compreender o mundo por uma lógica de apropriação da natureza pela cultura, e que por sua vez, colocava as pessoas pertencentes às categorias “naturais” sob uma condição de dominação.

Ao fazer referência à teoria de Rubin, Haraway (2004) critica sua concepção de que o sistema sexo/gênero partia da transformação da sexualidade biológica em produtos da atividade humana por meio das relações sociais, criando, assim, a opressão sexual das mulheres centrada na heterossexualidade obrigatória. Essa visão contribui para que a natureza seja vista como recurso para a cultura, ou ainda, o sexo como recurso para o gênero. A perspectiva construtivista, para Haraway, foi útil para problematizar o determinismo biológico, mas não o suficiente para desconstruir a categoria “corpo” como um objeto de intervenção da Biologia, que o compreendia como o corpo em si mesmo, e não como um discurso social que opera em um sistema ideológico oposicional. O gênero, então, seria, para a autora, “um sistema de relações sociais, simbólicas e psíquicas no qual os homens e mulheres estão diferentemente alocados”. (HARAWAY, 2004, p. 235).

Segundo Mônica Maia (2007), o binarismo sexo/gênero contribuiu para a construção de um “feminismo da diferença”, na medida em que aborda as mulheres como essencialmente iguais entre si e diferentes dos homens, o que contribuiu para que a discussão retomasse o mesmo determinismo biológico que as feministas pretendiam contestar. Ao conceber o sexo como biológico e a-histórico e o gênero como cultural e histórico, o construtivismo os trata como categorias binárias, opostas e complementares, gerando a supressão tanto de semelhanças entre homens e mulheres, quanto das diferenças no interior de cada grupo. O gênero, na ótica construtivista, consistiria em uma identidade que reflete o sexo, sendo o sexo tomado como um elemento pré-discursivo e, portanto, “natural”, comum a todas as culturas, e que cria categorias auto-explicativas de “homens” e “mulheres”, como uma espécie de essência fixa e imutável. (MAIA, 2007).

A abordagem contemporânea dos estudos de gênero rejeita a noção de natureza como algo dado e comum a todas as culturas e, por isso, o gênero não deve ser pensado como uma atribuição cultural de significado ao sexo. Nessa perspectiva, a relação sexo/gênero é invertida e predomina a concepção de que é o gênero que constitui o sexo, pois “o corpo não é um suporte sobre o qual se escreve o gênero. Ele é antes um texto a ser lido e interpretado pelo gênero”. (MAIA, 2007, p. 30). Não se trata, entretanto, de negar as diferenças biológicas, mas de questionar sobre quais condições elas são utilizadas para estabelecer a definição do sexo. (MAIA, 2007).

Concepções como as de Judith Butler foram fundamentais para que o gênero fosse compreendido como múltiplo e inacabado, ao mesmo tempo em que alerta para a inconsistência da oposição binária sexo/gênero, já que o sexo também é construído, contextualizado e produzido discursivamente. (JAYME, 2001; MAIA, 2007). Butler parte da noção de que o gênero é constituído por um conjunto de normas impostas sobre os sujeitos a partir das relações de poder e, dessa forma, a autora rejeita a visão de que os indivíduos possuem o poder de decidir sobre o gênero, já que eles estão sujeitos às normas regulatórias que o definem. (FACCHINI, 2008). Assim, para Butler, “a questão deixa de ser ‘de que modo o gênero é constituído através de uma interpretação do sexo? ’ deslocando-se para ‘através de que normas regulatórias o próprio sexo é materializado? ’”. (FACCHINI, 2008, p. 86).

Isso não quer dizer que Butler se apoie em algum tipo de determinismo cultural, mas ela parte da ideia de um processo de materialização por meio do qual as restrições constitutivas fazem com que os corpos se materializem como “sexuados”. Ao compreender, entretanto, o gênero como uma ação, uma construção contínua e inacabada, Butler o aborda

como performance, baseada em processos de identificação que permitem que o gênero seja constantemente recriado, na medida em que ocorre a “desidentificação” com as normas regulatórias por meio das quais as diferenças sexuais são materializadas. (JAYME, 2001; FACCHINI, 2008).

Juliana Jayme (2001), em seu estudo sobre travestis, transformistas, transexuais e *drag-queens* em Belo Horizonte e Lisboa, demonstra o caráter múltiplo e instável do gênero e o aborda como uma categoria relacional que envolve outras distinções sociais, como raça, classe, etnicidade e orientação sexual. Desse modo, o gênero não corresponderia a categorias polarizadas e fixas, como homens e mulheres, nem se restringiria à relação entre masculino e feminino, mas também entre diferentes masculinidades e feminilidades constituídas por meio de diversas maneiras de se relacionar com o corpo, com a sexualidade e com outras diferenças presentes nas relações sociais.

A partir da leitura de autores como Judith Butler, Marilyn Strathern, Henrietta Moore e Miguel Vale de Almeida, Jayme (2001) discute a crítica ao construcionismo com sua visão dicotômica de gênero, baseada no dimorfismo sexual, que desconsidera a historicidade da diferença sexual e da constituição do próprio corpo. Adotando o conceito de performance de Butler, Jayme (2001) corrobora a ideia de gênero como ação e de que as relações de gênero e as interações entre os sexos são mais amplas e complexas, devido à possibilidade de serem negociadas com todas as relações sociais. Sua pesquisa evidencia não só a possibilidade de subversão das normas dominantes de gênero, como a constatação de relações assimétricas e hierárquicas tanto entre masculino e feminino, como no interior de cada categoria, podendo existir, inclusive, graus diferenciados de masculinidade e feminilidade. A noção de masculino e feminino, assim, não necessariamente estaria ligada a homens e mulheres. E, sendo o gênero performatizado, Jayme (2001) demonstra que ele é constantemente construído e negociado, já que as diferenças são produzidas, ou incorporadas, pensando o corpo não como um reflexo “natural” das diferenças de gênero, mas também como construção, expressão, comunicação, e, portanto, sujeito da cultura.

As relações de gênero envolvem poder e dominação presentes nas instituições, mas também nas micro-relações, como as organizações familiares. (JAYME, 2001). Sardenberg (1997) afirma que a família se constitui em um *locus* de reprodução dos conflitos e contradições existentes na sociedade como um todo. As mudanças nos arranjos familiares são concomitantes às transformações nas relações de gênero, na medida em que as alterações no

comportamento familiar, nas formas de se conceber e de se constituir as famílias são acompanhadas por mudanças nos papéis de cada membro.

No cinema, essas transformações são percebidas na maneira de se abordar o universo das organizações familiares e das relações de gênero, a partir da abertura para uma pluralidade de formas de masculinidade e de feminilidade construídas pelas produções. Isso não quer dizer que o cinema, em especial o hollywoodiano, tenha abandonado a ideologia dominante por meio da qual prevalece a perspectiva branca, masculina, heterossexual e ocidental, mas que é possível perceber que as relações construídas por esses filmes apresentam tendências menos dicotômicas, mais plurais e mais complexas. (LOPES, 2005).

Em sua pesquisa sobre a associação entre a violência e o feminino no cinema contemporâneo, Cristian Carla Bernava (2010) demonstra a existência de contradições presentes nas combinações de femininos e masculinos nos personagens que podem tanto reiterar antigas distinções de gênero, quanto colocá-las à prova. O que se verifica, assim, é a coexistência de transformações e permanências nas relações de gênero presentes nos filmes, que se constituem em identidades múltiplas, flexíveis, e muitas vezes ambíguas, corroborando a noção de que masculino e feminino não se restringem a categorias fixas e polarizadas.

Em *Beleza americana*, as relações de gênero são demarcadas principalmente pelas interações nas famílias, pela sexualidade e pela construção da auto-identidade. Percebe-se também o caráter múltiplo das masculinidades e feminilidades presentes no filme que se traduzem em formas diferenciadas de se constituir o corpo, o gênero e a identidade. No caso de Lester e Carolyn, nota-se a coexistência de valores tradicionais e modernos no tocante às relações de gênero e que, por sua vez, se mostram mais como uma relação de continuidade do que como ambivalentes.

Como já mencionado, as relações na família de Lester são mais democráticas em comparação à família do coronel Fitts. Os conflitos são resolvidos na maioria das vezes por meio do diálogo e nota-se a preocupação com a preservação da individualidade e da privacidade de cada membro. Ao contrário do personagem Frank Fitts, que é construído como pai e marido autoritário, conservador e moralista, remetendo à figura do “chefe de família”, Lester é um personagem mais frágil, que deixa transparecer seus conflitos e fraquezas, e talvez parta daí a maior facilidade de identificação do público com ele. É Carolyn quem toma a maior parte das decisões na família até o momento em que o marido decide realizar mudanças em sua vida. É interessante notar como as relações de poder na família de Lester

perpassam a esfera do trabalho. O sucesso profissional parece ser o medidor da ascendência dos membros na organização familiar.

Desde o início do filme, Lester deixa clara a opinião de sua família sobre ele. Na cena em que Carolyn aguarda a filha e o marido, disparando a buzina do automóvel impacientemente, Lester sai da casa em direção ao carro, e a esposa o ironiza perguntando se ele não gostaria de atrasá-la ainda mais. Ele então suspende os braços, e sem perceber que sua pasta está aberta, deixa cair todo seu conteúdo no chão. Lester abaixa para pegar, olha para Carolyn, que o encara com uma expressão de sarcasmo, e sua voz é ouvida em *off*: "As duas pensam que sou um grande perdedor. E estão certas". O termo *loser*, que é empregado nessa fala, é utilizado nos Estados Unidos com uma conotação depreciativa, para se referir a uma pessoa que é julgada como "perdedora" ou "fracassada".

Em filmes que abordam a juventude norte-americana, o termo *loser* é geralmente atribuído aos adolescentes que possuem baixa popularidade nas escolas, que não participam de atividades valorizadas pela maioria, como campeonatos esportivos ou líderes de torcida, ou que possuem características consideradas negativas pelos outros jovens, como a obesidade, ou a dificuldade de integração social, essa última quase sempre associada aos chamados *nerds*[21]. Já quando o termo é utilizado nesses filmes para fazer referência a um adulto, geralmente é para demonstrar seu insucesso profissional e/ou pessoal. A conotação negativa dessa palavra reflete a valorização da competitividade pela sociedade norte-americana, e de como o ideal de felicidade perpassa os critérios do sucesso profissional e pessoal. Ser bem-sucedido profissionalmente, obter resultados expressivos pelo seu próprio talento e esforço, é um dos pilares do tão propagado *self-made man*. Já o sucesso pessoal envolve prioritariamente a harmonia e estabilidade familiar. E é esse o sentido do *loser* a qual Lester se refere, o que é reforçado pela cena em que ele está no trabalho.

Por meio de um plano geral, a câmera mostra o ambiente de trabalho de Lester, enquanto ele atende a um cliente por telefone. O local, uma grande sala dividida em várias estações de trabalho, iluminada por luzes brancas fluorescentes, transmite uma sensação de impessoalidade e individualidade, que é reforçada pelo silêncio dos funcionários e pela rígida divisão espacial entre eles, cada um com sua mesa, seu computador, seu telefone e seu material. Apesar de se sentarem em frente aos outros, os funcionários não se olham, nem se

[21] O termo *nerd* é um estereótipo atribuído às pessoas que dedicam grande parte do seu tempo à realização de atividades intelectuais, principalmente relacionadas à tecnologia, e que não participam de outras atividades consideradas mais populares, como os esportes. Por esse motivo, o estereótipo dos *nerds* normalmente é associado às pessoas solitárias, que possuem dificuldade de se relacionar com os outros por se fecharem em suas atividades e interesses.

comunicam. Ao focar Lester em sua mesa, um *zoom-in* é utilizado para destacar o adesivo que está pregado na lateral da sua estação de trabalho e que faz referência à chamada do filme, *look closer*, ou "olhe bem de perto". Um desenho simulando dois cílios em cima das duas letras "o" da palavra *look* forma dois olhos, como se estivessem observando o trabalho de Lester. Mais uma vez, o filme convida o espectador a adentrar a sua vida, só que dessa vez para conhecer seu universo profissional.

A expressão de Lester ao telefone demonstra certo cinismo e ele se mostra impaciente e entediado ao terminar a ligação com o cliente. Seu chefe chega, a câmera o capta em plano contra-plongê, e ele pergunta se Lester "tem um minuto". Lester responde com o mesmo tom de cinismo que para o chefe ele "tem cinco". Durante toda a conversa, o plano plongê é utilizado para filmar Lester, e o contra-plongê para filmar seu chefe, Brad. Também chamado de "plano picado", o "plongê" é o ponto de vista por meio do qual o personagem é visto em ângulo superior, devido ao posicionamento da câmera acima do objeto. Para Marcel Martin (2005), o plano picado é utilizado para gerar um efeito de redução do personagem, "esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo". (MARTIN, 2005, p. 51). Já o "contra-plongê", também denominado plano contra-picado, é o ponto de vista a partir do qual se vê o personagem de baixo para cima, com a câmera posicionada abaixo do nível normal do olhar. Como afirma Martin (2005), o plano contra-picado é utilizado para dar "uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los [...]". (MARTIN, 2005, p. 51).

Brad, então, sentado à mesa ou em pé atrás dela, é visto como uma figura engrandecida, dotado de poder, explicando a Lester que a empresa precisa reduzir gastos, e por isso ele precisa elaborar um relatório descrevendo suas atividades para que a gerência defina quais funcionários serão mantidos. Do outro lado, Lester aparece diminuído sentado na cadeira, imagem que enfatiza sua impotência diante das decisões da empresa. Além desse recurso, o "campo /contra-campo" também é utilizado nesta cena, desempenhando um papel importante para enfatizar o embate que ocorre entre Lester e Brad, devido à indignação do primeiro por ter seu emprego ameaçado. Ao diminuir a figura de Lester perante o chefe, o filme dá maior sustentação à imagem do *loser*, citado por ele próprio anteriormente.

A valorização do sucesso profissional contribuiu para que Carolyn se interessasse por Buddy Kane, ao mesmo tempo em que serve de parâmetro para estabelecer as relações de poder em sua casa. Lester, visto por ela como um *loser*, não possui o mesmo prestígio que Buddy, nem mesmo a sua admiração, o que fica explícito quando Carolyn os apresenta na

festa de corretores e Buddy não o reconhece. Ao dizer “nem eu me lembraria de mim”, Lester assume sua condição de *loser* por não possuir o mesmo reconhecimento e por não se achar tão importante e valorizado quanto Buddy.

O esforço de Carolyn pela ascensão profissional é mostrado em vários momentos, não só durante a festa, mas na cena em que ela tenta vender um imóvel. A câmera focaliza uma placa com um logotipo composto pelo desenho de uma casa e os dizeres *Burnham Associates*. Abaixo do logotipo, o nome “Carolyn Burnham” e um número de telefone. Carolyn aparece e pendura outra placa mais abaixo com os dizeres “Casa à venda – aberta hoje”. Ela retira do porta-malas do carro uma caixa com um material de limpeza e sob seu ponto de vista, por meio da câmera subjetiva[22], se avista uma placa em uma casa em frente com os dizeres “Outra vendida por Buddy Kane, o rei do mercado imobiliário”. Do lado direito da placa, a foto de Buddy e os dizeres abaixo “Me telefone”. Irritada, Carolyn bate o porta-malas do carro e ao abrir a porta da casa exclama: “Eu vou vender esta casa hoje”.

Em um plano de detalhe, uma mesa é mostrada com *folders* e cartões de visita com o mesmo logotipo da placa, uma agenda, um porta-caneta e, novamente, um vaso de rosas vermelhas. Carolyn troca de roupa e faz uma limpeza no local. Durante todo tempo, ela afirma para si mesma que vai vender aquela casa, o que sugere uma tentativa de se manter otimista diante de um desempenho insatisfatório nas vendas. Após a limpeza, ela recebe vários clientes no imóvel e, apesar das tentativas de convencimento, não consegue vendê-lo. Ao final do dia, ela fecha a porta e as persianas do local e chora. Enquanto chora, ela bate em seu rosto dizendo: “Cale-se! Pare, sua fraca, sua criança. Cale-se! Cale-se!”. Então, ela se recompõe e sai da casa, fingindo serenidade.

Essa cena demonstra a importância que o sucesso profissional possui para Carolyn. Embora não haja no filme algo que sugira, ou não, a necessidade de seu trabalho como um complemento da renda familiar, as cenas que se referem ao universo profissional de Carolyn, não parecem dizer respeito a questões financeiras. Seu desejo pelo sucesso profissional parece ser parte de um processo de construção de sua identidade pessoal. Singly (2007) afirma que a inserção da mulher no mercado de trabalho altera as relações de produção doméstica. Embora o exercício de uma profissão fora do lar aumente a independência das mulheres, a divisão de papéis no interior das famílias não deixa de ser uma troca desigual entre os cônjuges, na medida em que elas assumem uma dupla jornada de trabalho, graças ao acúmulo de atividades

[22] A câmera subjetiva é um recurso através do qual a cena é vista do ponto de vista do personagem, simulando seu olhar sobre o objeto. (MARTIN, 2005).

profissionais e domésticas. Por mais que as mulheres almejem uma relação mais igualitária ao se engajarem em uma atividade profissional, os homens, muitas vezes, continuam sendo os principais provedores da casa, e a renda gerada pelo trabalho das mulheres corresponde a um complemento.

A importância do homem como provedor é ainda mais predominante nas classes populares. Julieta Romeiro (2010) observou em uma pesquisa realizada com mulheres chefes de famílias que um dos principais motivos das tensões conjugais antes da separação era o fato de os homens não cumprirem seu papel de provedor, apesar de que isso não correspondia ao fator definitivo da separação. Já Yumi Santos (2008), em um estudo comparativo com mulheres chefes de família de classes populares no Brasil, na França e no Japão, afirma que quando o trabalho da mulher é necessário para suprir o desemprego do marido, gera frustração, tanto para a mulher, que vê a expectativa de melhoria de sua condição reduzida, quanto para o homem, que se sente desonrado por não cumprir seu papel. Por esse motivo, para Santos (2008), nessas condições, o emprego da mulher não aumenta seu *status* na família porque coloca em questão a imagem de seu cônjuge.

Desse modo, a tendência da família contemporânea a buscar a construção de relações mais democráticas entre seus integrantes, apontada por Singly (2007), é mais próxima dos valores da camada média do que das classes populares, embora, como já mencionado, seja possível encontrar a coexistência de valores tradicionais e práticas modernas em ambas as classes. (SANTOS, 2008). Isso corrobora a ideia de que essas relações nas famílias são mais complexas e diversificadas. Tal constatação é demonstrada na pesquisa realizada por Romeiro (2010), na qual nota-se a tendência das famílias de classes populares a uma maior valorização do processo de individualização e das relações de afetividade, de modo que a lógica do amor, da intimidade e da satisfação pessoal se impõe mais intensamente nas relações familiares. Por outro lado, Torres (2000) ressalta que mesmo nas famílias de classe média, o trabalho da mulher fora de casa não impede que se permaneçam alguns papéis tradicionais de gênero, como o fato da maior parte das atividades domésticas ainda ser de responsabilidade da mulher. Singly (2007) ressalta que, na maioria das vezes, os homens não se ocupam dos assuntos domésticos, e quando o fazem, essa ação é vista como um auxílio, e não como uma obrigação. De toda forma, se nas atividades práticas os papéis tradicionais permanecem de forma mais acentuada, com a inserção das mulheres no mercado de trabalho, elas ganham maior autonomia e passam a reivindicar maior poder de decisão nas relações, como

consequência do processo de individualização que ocorre nas famílias. (TORRES, 2000; SINGLY, 2007).

Estudos recentes, como os de Antonella Pinnelli (2004) e Clara Araújo e Celi Scalon (2006), demonstram que a inserção da mulher no mercado de trabalho não necessariamente gera alterações nas relações de poder nas famílias. Segundo essas autoras, o fator escolaridade é o que mais influencia na mudança das relações de gênero, pois quanto maior o nível de escolaridade das mulheres, maior será sua autonomia nas famílias. A escolaridade, para as autoras, seria um elemento favorável para a inserção de valores modernos nas famílias, o que contribuiria para o aumento de poder das mulheres no que diz respeito à tomada de decisões e maior autonomia para o divórcio.

A individualização, porém, ainda persiste como um elemento relevante para as transformações nas relações de gênero, pois favorece a valorização da realização pessoal, que aparece como um dos principais aspectos da motivação das mulheres para o trabalho. Segundo Pinelli (2004), as alterações nas relações de gênero são mais evidentes nos países que apresentam alto índice de desenvolvimento, por darem maior atenção à qualidade de vida e investirem no capital humano das mulheres, que por sua vez, possuem uma crescente participação no poder político. Os países democráticos onde as mulheres têm uma participação mais ativa na esfera política também são mais propensos a apresentarem uma tendência ao enfraquecimento de valores mais tradicionais no tocante às relações de gênero. (PINNELLI, 2004).

Araújo e Scalon (2006) afirmam que o trânsito das mulheres entre o espaço privado e o espaço público é ainda recente, mas se acentua em função das mudanças nas relações familiares e da importância que o mercado adquire no mundo contemporâneo, especialmente com o crescimento do setor terciário que favorece a inserção das mulheres. No que diz respeito às mudanças na esfera da família, as autoras apontam que a maior valorização da satisfação pessoal contribuiu para que as mulheres adquirissem maior margem de manobras nas organizações familiares, assim como defende Giddens. (ARAÚJO; SCALON, 2006). Apesar de afirmarem que as famílias têm caminhado gradativamente para um modelo dual e mais democrático no que diz respeito às relações de gênero, Araújo e Scalon (2006) afirmam que ainda persiste a divisão tradicional de papéis que estabelece a mãe como cuidadora e o pai como o principal provedor.

Em *Beleza americana*, a atividade profissional de Carolyn é parte constitutiva de sua identidade pessoal, e a perseverança que ela apresenta ao tentar vender a casa parece remeter

mais a uma auto-afirmação do que a uma necessidade. Nesse caso, a valorização do sucesso opera como um processo de afirmação do "eu", pois, como afirma Giddens, "a auto-identidade [...] não é algo simplesmente apresentado, como resultado das continuidades do sistema de ação do indivíduo, mas algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas dos indivíduos". (GIDDENS, 2002, p. 54).

Enquanto na esfera profissional Carolyn apresenta inseguranças, na vida privada ela tenta obter o controle das situações, e o filme utiliza alguns elementos para demonstrar isso. É ela quem dirige o carro quando sai com a família, e não Lester, apesar de mais adiante o filme mostrar que ele também possui um automóvel. É interessante observar que em muitos filmes que abordam família, é o homem quem assume a direção dos automóveis, como em *Foi apenas um sonho*, *Surpresas do amor* e *Casamento grego* (*My big fat greek wedding*, 2002), e quando algumas produções desejam atribuir poder às mulheres, são elas que estão ao volante, como em *Pecados íntimos* (*Little children*, 2009) e *Minha mãe é uma sereia*. Quando descobre que Lester se demitiu do emprego, Carolyn se irrita com sua atitude, o que desencadeia a discussão da cena do segundo jantar:

> Quero agradecer a pressão por eu ser a única provedora agora. Não pensa em quem pagará a hipoteca. Deixe com a Carolyn. 'Tomará conta de tudo? Sim, não me importo. Vai assumir toda a responsabilidade? Seu marido pode largar o emprego?

A trilha sonora utilizada durante a cena ajuda a reforçar a indignação de Carolyn. A música que eles ouvem é *Call me irresponsible*, de Bobby Darin. Como se fizesse referência ao comportamento de Lester, a música diz "chama-me de irresponsável, diga que eu não sou de confiança e que eu sou inseguro também. Os meus álibis absurdos te cansam? Bem, eu não sou tão esperto". A "irresponsabilidade" nesse caso seria atribuída a Lester por falhar na sua obrigação de principal provedor da família. Essa cena do jantar demonstra as transformações ocorridas nas relações familiares após as mudanças de Lester. Enquanto no primeiro o filme sinaliza a imagem de ordem e harmonia familiar simbolizada pela organização e preocupação de Carolyn com a refeição, com a música que será tocada, com a arrumação da mesa, no segundo jantar notam-se algumas mudanças.

Lester, que no primeiro jantar bebe vinho com a esposa, no segundo toma cerveja na própria garrafa, e é visível a insatisfação de Carolyn ao ver sua atitude. Lester também se irrita com ela e, ao invés de recorrer ao diálogo, atira um prato contra a parede e afirma: "Cansei de ser tratado como se não existisse. Vocês fazem o que querem, quando querem. Eu nunca reclamo". Se no primeiro jantar ele tenta conversar com Jane para se aproximar dela,

no segundo grita para ela se sentar quando ela ameaça deixar a mesa. Além disso, diz à esposa que a partir daquele dia, a música a ser tocada durante o jantar será alternada, demonstrando uma reação ao controle de Carolyn nos assuntos da casa e da família. O vaso de rosas vermelhas, presente em tantas situações nas quais há algum esforço na construção de uma imagem de família, não está mais na mesa do jantar. As cenas dos dois jantares demarcam duas importantes imagens da família de Lester: no primeiro, a que eles aparentam ser e tentam construir e, no segundo, é como se o filme revelasse aquela família por trás das aparências. Nesse momento, as transformações nas relações familiares e na vida dos personagens começam a aparecer.

Na família do coronel Fitts, as relações de gênero são marcadas pela predominância do poder de Frank sobre a esposa e o filho. Diferentemente de Lester, que tenta resolver os conflitos com Jane por meio do diálogo, Frank recorre à coerção e à disciplina para lidar com o filho. O fato de ser um militar contribui para que ele seja rigoroso ao estabelecer regras em sua vida privada, de maneira que os integrantes de sua família são forçados a cumpri-las. Em uma das cenas, uma televisão bastante antiga é mostrada e nela vê-se um filme em preto e branco, que se passa em uma base militar. Logo depois, a câmera posicionada atrás da televisão mostra Frank e sua esposa sentados no sofá. Frank assiste ao filme, interessado e dando risadas, enquanto sua esposa se mostra alheia. Ela está despenteada e veste uma camisola muito parecida com as que eram utilizadas em manicômios e hospitais psiquiátricos dos Estados Unidos na década de 1970, como mostrado em *Um estranho no ninho* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975). Quando Ricky entra na casa e se senta no sofá, seu pai adota uma postura diferente. Ele cruza os braços e permanece sério, sem responder ao cumprimento do filho. Já sua mãe, parece não perceber sua chegada. O filme que Frank assiste demonstra sua fixação pelo regime militar, pela instituição da ordem. A televisão e os demais móveis da sala, uma mobília bastante antiga, reforça o conservadorismo e o apego ao passado atribuído a Frank. De repente, a mãe de Ricky pergunta: “Desculpe, o que disse?”. Ricky responde que ninguém disse nada, e ela novamente se desculpa. Além da perda de memória, a mãe de Ricky também parece escutar vozes em momentos de delírio.

A personagem da mãe de Ricky é construída como uma mulher submissa, com baixo poder de decisão, e sua figura é quase anulada na família, de tal forma que em nenhum momento da narrativa faz-se alguma referência ao seu nome. A ausência de seu nome simboliza a anulação de sua identidade. Segundo Giddens (2002), o nome de uma pessoa é o primeiro elemento que constitui sua identidade, porque dá início a sua biografia, como parte

do processo de construção do “eu”. Para o autor, a identidade não está no comportamento das pessoas, nem na reação dos outros no que diz respeito ao que elas tentam ser, mas na capacidade de manter constantemente uma narrativa particular. Essa narrativa, que corresponde à biografia do indivíduo, parte da ação reflexiva que é realizada por meio de uma seleção e descarte de memórias. No caso da mãe de Ricky, a progressiva perda de memória que ela apresenta durante o filme, pode remeter a uma dificuldade de constituição da sua identidade, gerando uma imagem difusa do “eu”.

Desse modo, nota-se uma discrepância entre Carolyn e a mãe de Ricky. Essa última possui maior dependência em relação ao marido, não só financeira, pelo fato de ela não exercer uma profissão fora do lar, mas também psicológica. Em nenhum momento ela é vista fora de casa e, diferentemente de Carolyn, ela não interfere nos assuntos da família. Na família de Ricky, o controle é exercido pelo pai. De acordo com Singly (2007), as “mulheres donas-de-casa”, que não possuem um trabalho externo, podem ser divididas entre as “autônomas” e as “dominadas”. As primeiras exercem as tarefas domésticas, mas também tomam decisões, reivindicando seu lugar de “dona da casa”. Para o autor, quanto maior a disposição de capital cultural, maior será o grau de autonomia dessas mulheres. Já as “donas-de-casa dominadas”, correspondem às mulheres que, apesar de cuidarem do lar, possuem um grau de autonomia limitado na esfera doméstica, participando pouco das decisões.

Durante uma discussão entre Carolyn e Lester, em que ela ameaça pedir o divórcio, ele alega que a sustentou no período em que ela estudava, demonstrando uma abertura para o investimento educacional nessa relação, e que pode justificar a maior autonomia de Carolyn na família. Já na família de Frank, as relações são permeadas pelo uso da autoridade e da obediência, características bem próximas das famílias patriarcais, nas quais as relações de poder se baseavam em uma lógica de pertencimento ao outro. (ARAÚJO; SCALON, 2006).

A construção da personagem Angela Hayes, por outro lado, é diferente da de Carolyn e da mãe de Ricky porque se dá por meio da sexualidade. Apesar de ser adolescente, a personagem de Angela se difere da de Jane, que pertence à mesma faixa etária. Talvez porque Angela não é simplesmente uma adolescente, membro de uma família, como Jane, mas é o objeto de desejo de Lester. É ela quem desencadeia as transformações em sua vida, a partir do momento em que ele a conhece e passa a desejá-la. A figura de Angela remete à sensualidade típica da mulher do cinema hollywoodiano que atrai os homens e os manipula, quase sempre os levando à destruição, porém com uma particularidade. A imagem sexualizada de Angela

projetada em um corpo juvenil remete a uma justaposição de pureza e erotismo, cujo desejo se situa na fronteira entre os dois.

A personagem Angela muito se assemelha à da Lolita, do filme homônimo de Stanley Kubrick, de 1962, baseado no livro, também de mesmo nome, escrito por Vladimir Nabokov, em 1955. A semelhança física entre as atrizes é evidente: as duas são adolescentes, brancas, possuem cabelos loiros e olhos azuis (FIG. 1 e 2). O rosto delicado e o corpo jovial contrastam com o erotismo da imagem dessas personagens. O termo "ninfeta", que foi criado por Nabokov em seu livro, se popularizou como um estereótipo de meninas adolescentes sedutoras, e que despertam o desejo sexual dos adultos. O termo se origina da palavra "ninfa", que na mitologia grega corresponde às divindades femininas ligadas aos elementos da natureza, cuja beleza e eterna juventude, despertavam a luxúria dos outros deuses. (VICTORIA, 2000). Com isso, a "ninfeta" se constituiu em um dos modelos de feminilidade presentes no cinema.

Figura 1- Angela

Fonte: ARTIGOLÂNDIA, 2011.

Figura 2- Lolita

Fonte: REVISTA VEJA, 2011.

Cristian Bernava (2010) aponta para esses diversos modelos construídos pelo cinema ao longo de sua história. Para a autora, no início do século XX os personagens femininos eram construídos de acordo com os paradigmas de feminilidade que existiam em torno da mulher na época, como a pureza, a submissão e a domesticidade. Com o surgimento do melodrama burguês, a imagem da mulher no cinema passou a ser associada ao consumo, à vida doméstica e à criação dos filhos, de maneira que a mulher socialmente "desejável" era aquela que mais se adequasse à vida privada. Anthony Giddens (1993) afirma que o ideal do amor romântico foi construído como um sentimento feminilizado, de responsabilidade das mulheres, e quase sempre associado ao cuidado do lar, dos filhos e do marido.

Bernava (2010) ressalta que a imagem da virgem, da mulher pura, se opunha à da *vamp* e à da *femme fatale*. A *vamp*, segundo a autora, é a mulher que utiliza sua sexualidade para conquistar e manipular os homens, provocando sua destruição ou morte, enquanto a *femme fatale* é a mulher sexualmente atraente que gera conflitos sociais e psicológicos nos homens. Edgar Morin (1989) afirma que esses modelos de feminilidade no cinema progressivamente se fundem em uma nova mulher, que ele define como *good-bad-girl*. De acordo com o autor:

> A *good-bad-girl* possui um *sex-appeal* igual ao da *vamp*, à medida que se apresenta como mulher impura: roupas leves, atitudes ousadas e carregadas de insinuações, subentendidos, relações suspeitas. Mas o fim do filme nos revelará que ela escondia todas as virtudes da virgem: alma pura, bondade inata, coração generoso. (MORIN, 1989, p. 15).

Esse modelo apontado por Morin (1989) se aproxima da figura de Angela. Sua imagem é construída na maior parte do filme a partir da maneira como ela mesma constitui sua identidade perante os outros. Apesar da pouca idade, Angela relata várias experiências sexuais, além de aparentar-se segura em relação a sua beleza e ao seu poder de conquista e de sedução. Em uma cena na escola, Angela, que está acompanhada por Jane, conta a duas garotas sua experiência sexual com um fotógrafo de uma revista famosa. As meninas, perplexas, a chamam de prostituta, enquanto Angela reage chamando-as de "suburbaninhas mimadas". Uma das meninas diz que ela também é, e que deveria parar de se gabar, pois só posou para uma revista e estava gorda. A perplexidade das garotas com o comportamento sexual de Angela transmite uma sensação de pureza e inocência, ao contrário dela, que faz questão de passar uma imagem de mulher desejada e sexualmente experiente. Angela constantemente enaltece a si mesma, sempre ressaltando sua beleza ou alguma experiência sexual. Por meio de seus relatos, ela constrói sua identidade e se reafirma perante os outros. Dessa forma, as experiências que Angela relata não são para construir sua biografia para os outros, mas para si mesma, pois "a auto-identidade não é um traço distintivo, ou mesmo uma pluralidade de traços, possuído pelo indivíduo. É o *eu compreendido reflexivamente pela pessoa em termos de sua biografia*[23]". (GIDDENS, 2002, p. 54).

A imagem sexualizada de Angela é também construída pelo seu corpo. As roupas que ela veste se diferem das outras meninas da escola, que possuem uma aparência mais

[23] Grifo do autor.

infantilizada. Em algumas cenas, Angela aparece com roupas de dormir compostas por camisetas justas e roupas íntimas, que apesar de discretas, evidenciam seu corpo de uma maneira erotizada. Jayme (2001) ressalta a importância do corpo como parte da construção da auto-identidade, por ser através dele que os indivíduos se mostram. A maneira de se vestir ou de andar, por exemplo, ajuda a definir a personalidade, bem como a forma de se comunicar com o outro. Durante toda a narrativa, Angela demonstra preocupação com sua beleza e com a forma como os outros a vêem, declarando seu medo de parecer "comum". Sua aspiração à carreira de modelo pode corresponder a uma maneira de controle sobre o corpo, que para ela se traduzia em ser desejada e garantir seu poder de sedução. De acordo com Giddens (2002):

> O corpo é cada vez menos um 'dado' extrínseco, funcionando fora dos sistemas internamente referidos da modernidade, mas passa a ser reflexivamente mobilizado. O que pode parecer um movimento geral em direção ao cultivo narcisista da aparência corporal expressa na verdade uma preocupação muito mais profunda com a 'construção' e o controle ativo do corpo. (GIDDENS, 2002, p. 15).

A ênfase no corpo é também percebida pela forma como Angela suscita o desejo de Lester. Na sua imaginação e nos sonhos que ele tem com Angela, ela está sempre emanando sensualidade por meio do corpo, seja pela expressão facial, pela voz, pelo seu toque ou pela maneira como ele a toca. Além disso, nos sonhos de Lester ela quase sempre está nua e coberta por pétalas de rosas vermelhas, como na cena em que ele a vê em uma banheira. Na primeira vez que ele a vê durante a apresentação das líderes de torcida, Lester a imagina dançando uma coreografia com conotação sensual, mas com a mesma roupa de colegial da apresentação, o que remete a uma mescla de pureza e de sensualidade. A sexualidade de Angela é construída como perigosa, ao mesmo tempo em que esconde algo de sagrado. Em nenhum momento seu corpo é revelado, e as rosas vermelhas são como um véu que a cobre e sugere o proibido, suscita o desejo do que está escondido.

Inês Gil (2009) afirma que o corpo consiste na matéria-prima do cinema e suas formas de representação são o que definem seu sentido. Para a autora, o erotismo no cinema é acompanhado por uma sacralização do corpo para manter o desejo ao nível da sensação, sem que a sexualidade seja exposta de forma banal. Gil (2009) estabelece, assim, uma distinção entre sensação erótica e realismo erótico. Enquanto o realismo erótico expõe a sexualidade de forma aberta e explícita, como nos filmes pornográficos, os filmes que investem na sensação erótica visam despertar os sentidos por meio da indução do desejo, mantendo uma espécie de véu que distancia o espectador do objeto. O erotismo no cinema cria uma fronteira entre o desejo e a sensualidade porque a sensação erótica está na ambigüidade, naquilo que não é revelado:

> No cinema, o véu tem muitas vezes essa função porque é uma interface entre o corpo fechado e o corpo aberto. Reveste os corpos, mas deixa entrever *algo*, um *algo*[24] que está na iminência de ser descoberto porque o véu pode cair a qualquer altura. (GIL, 2009, p. 304)

Desse modo, o erotismo cinematográfico investe na idealização do corpo, mas "não desvenda o que deve permanecer secreto e íntimo". (GIL, 2009, p. 303). Os diversos planos de detalhe e *close-up* utilizados em *Beleza americana* nas cenas que apelam para a sensação erótica demonstram a exploração do corpo para gerar o efeito da sensualidade e do desejo: O *close* nos olhos vidrados de Lester na apresentação de Angela, na mão dele mergulhada na banheira em direção ao sexo dela durante seu sonho, na mão de Angela tocando o braço dele na cozinha, e a câmera acompanhando a mão dela percorrendo o próprio corpo durante a dança. A trilha sonora também ajuda a reforçar o efeito de sensualidade que o filme pretende criar. As músicas instrumentais tocadas durante os sonhos de Lester criam uma atmosfera erótica para a cena.

Ao mesmo tempo, esse corpo não é revelado por completo. A nudez, sempre revestida por pétalas de rosa, não é desvendada. Quando Angela abre o zíper da blusa na imaginação de Lester, o que se vê são pétalas voando em sua direção (FIG. 3), as mesmas rosas que a cobrem na banheira (FIG. 4) e no teto (FIG. 5), assim como a que sai de sua boca em seu sonho quando ele a beija. Como afirma Gil (2009), o cinema precisa sacralizar o objeto para evitar que a sensualidade se torne banal e, ao criar essa distância entre o espectador e a imagem, ele suscita um desejo por algo desconhecido que pertence ao outro, que nunca poderá ser tocado ou revelado, pois o prazer encontra-se no interdito. Tanto Gil (2009), quanto Bernava (2010), afirmam que a sexualidade das mulheres do cinema hollywoodiano é construída para um público masculino que deseja a mulher projetada ou almeja o lugar de quem a possui, o que faz com que ela seja elaborada a partir de uma perspectiva masculina, nada tendo a ver com sua própria sexualidade.

[24] Grifo da autora.

Figura 3 - Cena de Angela no ginásio

Fonte: STOP HOLLYWOOD, 2011.

Figura 4 - Cena do sonho de Lester

Fonte: ARTIGOLÂNDIA, 2011.

Figura 5 - Cena de Angela no teto, na imaginação de Lester

Fonte: CONFRARIA DE CINEMA, 2011.

De fato, Angela é construída a partir de uma sensualidade ameaçadora, que vai revelar-se destrutiva ao longo da narrativa. Bernava (2010) afirma que em muitos filmes, sobretudo os hollywoodianos, a sexualidade feminina é vista como devastadora, como ameaça à família e à ordem burguesa. A capacidade destrutiva da sexualidade feminina é reforçada pela aniquilação do casamento, gerando o rompimento da ordem burguesa, "que tem na família e no matrimônio algumas de suas principais instituições". (BERNAVA, 2010, p. 76). Enquanto os outros personagens estão inseridos em um contexto familiar, Angela não possui família. Mesmo que em uma das cenas ela se refira a seus pais, eles não aparecem, sua casa não é mostrada. Nos termos de Roberto DaMatta, Angela é a mulher da "rua", que se difere do espaço da casa, onde impera a ordem, o convívio familiar, a intimidade e o maior controle sobre as "coisas" e as relações sociais. Por isso, "o lugar da amante é na *rua*[25], não em casa"

[25] Grifo do autor.

(DAMATTA, 1978, p. 77) porque a rua é o espaço do imprevisto, das paixões e do menor controle sobre as situações e as relações pessoais.

O final do filme, entretanto, desconstrói a imagem elaborada por Angela durante toda a narrativa. Ao revelar a Lester a sua virgindade, percebe-se que ela manteve uma representação de si mesma a partir da maneira como ela gostaria de ser vista pelos outros. A confissão de seu receio de parecer "comum" reflete, na verdade, sua insegurança e esforço em tentar controlar uma narrativa sobre si. Ao mesmo tempo, a "nova" condição de Angela como uma garota virgem modifica sua imagem no filme. Agora, ela é construída como uma garota frágil, imatura e insegura, o que é reforçado pela atitude paternal que Lester adota em relação a ela ao saber da sua virgindade. O desejo, portanto, desaparece, e Angela torna-se ainda mais distante e intocável porque sua imagem de sedução cede lugar à da castidade.

As relações de gênero em *Beleza americana* demonstram o caráter múltiplo que podem assumir as diversas masculinidades e feminilidades, além do fato de serem construídos cotidianamente, de acordo com as interações sociais e com a forma como os indivíduos lidam com o corpo, com a identidade, com a sexualidade e com aspectos mais amplos da vida social, como o trabalho e as instituições. Relações que em certos momentos podem parecer contraditórias, dada a coexistência de transformações e permanências, mas que na verdade revelam sua complexidade e amplitude, não sendo passível de classificações normativas restritas e fechadas. Além disso, as relações de gênero presentes na narrativa demonstram o quanto elas podem ser negociadas, corroborando o dinamismo das relações familiares, bem como a transitoriedade das identidades e das relações de poder nas famílias.

3.3 "A rosa despedaçada": a noção de transgressão e desvio

A proposta de *Beleza americana* de revelar o que está por trás das aparências corrobora a tentativa dos personagens de sustentar uma imagem de si perante os outros. Essa preocupação com a manutenção de uma imagem demonstra a aspiração a um comportamento percebido como ideal e que, portanto, seja condizente com a conduta esperada pela sociedade ou pelo grupo ao qual eles pertencem. A ideia de um modelo de comportamento a ser seguido que integra o universo desses personagens evidencia um discurso normativo a partir do qual se elaboram as regras sociais e, consequentemente, os parâmetros de "normalidade" e de "anormalidade" por meio dos quais as condutas são avaliadas.

É possível se pensar, por meio das atitudes de alguns personagens e da reação de outros, no que o filme sugere como desvio a partir do que é esperado por eles como comportamento “normal”. Segundo Howard Becker (2008), o desvio consiste em um comportamento divergente do comum, ou daquele que determinado grupo julga ser adequado por compor o conjunto de regras sociais que orientam os indivíduos. O desviante, ou o *outsider*, seria, então, aquele indivíduo cuja conduta contraria as regras do grupo. O desvio, porém, não consiste em um atributo próprio do ato, mas é criado pela sociedade, a partir do momento em que ela elabora as regras sociais cuja violação corresponde ao desvio.

De acordo com Becker (2008), o desviante é o indivíduo que, ao infringir as normas, é rotulado por determinado grupo como tal. O autor demonstra que a criação do desvio envolve questões políticas, econômicas e relações de poder, na medida em que as regras são impostas por uma parcela da sociedade aos outros, sendo que sua aceitação envolve conflitos e divergências. Nesse sentido, um mesmo ato pode corresponder a um desvio para alguns e não para outros, assim como alguns indivíduos, vistos por outros como *outsiders*, podem não aceitar o rótulo imposto, por não julgar seu comportamento como desviante. O desvio, portanto, é fruto das interações sociais, das relações entre aqueles que impõem as regras, os que cometem um ato e os que reagem a ele.

Em *Beleza americana*, o consumo de drogas ilícitas, as relações extraconjugais e a homossexualidade são comportamentos tratados como desvio por alguns personagens e que, por sua vez, desencadeiam inúmeras consequências no desenvolvimento da trama. No que diz respeito ao consumo de drogas ilícitas, a ideia de juventude presente no filme é relevante para a compreensão da maneira como o tema é abordado. Túlio Rossi (2007), em sua pesquisa sobre o estereótipo da rebeldia na adolescência, afirma que algumas experiências vivenciadas nesse período são parte do processo de constituição da identidade do indivíduo e operam como ritos de passagem para a vida adulta. Muitas dessas experiências e descobertas, no entanto, são tão efêmeras como a própria adolescência, que corresponde a um período de transição, durante o qual ocorrem o rompimento da infância e o ingresso da vida adulta.

Segundo Rossi (2007), as chamadas “crises da adolescência” são típicas da sociedade ocidental em que os adolescentes são incentivados constantemente a abandonar atitudes e conhecimentos adquiridos durante a infância para adotar comportamentos práticos e reflexivos a serem utilizados na vida adulta, sem que eles sejam devidamente preparados para isso. Os adolescentes, assim, são estimulados a ensaiarem certos comportamentos da vida social adulta, mas sob constante vigilância, pois não são autorizados a vivenciarem

determinadas experiências reservadas aos adultos. A necessidade de afirmar sua autonomia perante os outros e de romper com a imagem construída na infância, leva os adolescentes a adotarem comportamentos que não lhe são permitidos, por não compreenderem exatamente o seu papel social, já que não são mais crianças, mas também não participam efetivamente do mundo dos adultos.

A falta de conhecimento prático contribui para que os adolescentes ajam de acordo com a maneira como interpretam o que lhes foi ensinado, em uma espécie de tentativa e erro, pois não possuem uma definição clara das limitações sociais e das novas demandas impostas pela fase que se inicia. (ROSSI, 2007). Forma-se, então, o quadro da rebeldia. Não se reconhecendo mais como criança, o adolescente tenta estabelecer uma auto-identidade perante os outros, comprovando sua autonomia e questionando regras impostas, o que faz com que sejam rotulados como desobedientes e rebeldes. Rossi (2007) demonstra que a rebeldia não é um atributo "natural" e próprio da adolescência, mas uma categoria construída socialmente, como parte dos processos socializadores da modernidade. É muito comum, por esse motivo, que os adolescentes sejam considerados como propensos a atitudes desviantes. Mas, assim como os desviantes na concepção de Becker (2008), muitos adolescentes não se reconhecem como tal.

De acordo com Rossi (2007), a adolescência é marcada por três períodos: o da puberdade, geralmente entre os 10 e 13 anos de idade, em que são notadas as primeiras mudanças físicas e o despertar da sexualidade; o da adolescência média, entre os 13 e 15 anos nas meninas e entre 14 e 16 anos nos meninos, que corresponde à fase da maturação sexual, na qual os corpos assumem uma forma mais próxima de um adulto e ocorre uma maior busca pela auto-afirmação; e a adolescência maior, que corresponderia ao período entre 15 e 18 anos para as moças e 16 e 19 anos para os rapazes, em que se espera que o jovem ingresse na vida adulta por meio da escolha de uma carreira profissional e que possua mais claramente a noção de seu papel social no futuro. É importante ressaltar que essa classificação não deve ser vista como rígida, nem determinante, correspondendo mais, como afirma Rossi (2007) a um tipo ideal, nos termos weberianos, sendo útil para se compreender alguns comportamentos e características dos indivíduos que se encontram nessa fase.

Em *Beleza americana*, Angela e Jane estão em uma fase mais próxima da adolescência média, o que pode explicar a insegurança e a constante necessidade de auto-afirmação que elas demonstram. Quando Lester apresenta sua família no início do filme, ele se refere à Jane como uma "típica adolescente. Irritada, insegura, confusa". Sentada em frente a um

computador, a câmera focaliza o *site* que Jane acessa, uma página com instruções sobre cirurgia de aumento dos seios. Ela se levanta, e mesmo já estando vestida, observa os seios em frente ao espelho, o que evidencia sua insatisfação em relação ao próprio corpo. A insegurança de Jane muitas vezes é demonstrada no filme como baixa auto-estima, por meio da utilização de roupas largas que escondem o seu corpo ou pelo sentimento de inferioridade em relação à amiga Angela. Quando Jane sai de casa em direção ao carro da mãe, Carolyn lhe interroga:

> __Querida, está tentando não aparecer atraente?
> __Sim.
> __Parabéns, Você conseguiu.

Em plano americano, Jane é mostrada vestindo calça bege larga, blusa de mangas longas de linho cinza com detalhes vermelhos, um casaco preto na altura das coxas e sapatos, que mais parecem botas, marrons. Os cabelos estão presos, e ela usa um batom escuro, lápis preto contornando os olhos, um colar prateado e um *piercing* de pressão na orelha. Outra demonstração de insegurança é o ciúme de Jane da relação entre Angela e seu pai, explicitado no momento em que ela diz a Ricky que gostaria de ser tão importante para Lester como Angela é. Quando percebe que está sendo filmada por Ricky, Jane demonstra satisfação ao entrar em casa sorrindo discretamente, o que sugere um contentamento por ter despertado interesse no rapaz.

Angela, ao contrário, sempre tenta se sobressair em relação à amiga e às demais alunas da escola. Demonstra segurança frequentemente e faz questão de ressaltar seu poder de conquista e de sedução, o que deixa Jane incomodada e inferiorizada. Essa necessidade de auto-afirmação, como afirma Rossi (2007) é algo característico da adolescência, por corresponder a uma fase em que a aprovação e a aceitação dos outros são fundamentais para a constituição da identidade e da imagem de um ser autônomo e maduro perante os outros.

Assim como abordou Erving Goffman (1971), os indivíduos são atores, que criam representações de si mesmos de acordo com o conceito que cada um tem de si e com o papel com o qual se esforça em exercer. Essa representação, às vezes inconsciente, às vezes calculada, é sustentada pela capacidade dos indivíduos de convencer sua plateia. O próprio ator acredita no que ele representa e, mesmo quando mente, não quer ser reconhecido como mentiroso, mas como o próprio personagem que ele demonstra ser (GOFFMAN, 1971), como ocorre com Angela. Durante a maior parte do filme, ela representou um papel que não conhecia por meio de experiências concretas, realmente vivenciadas, mas como ela imaginava

que poderia ser, caso ela fosse o que desejava representar. Quando se deparou com a possibilidade de uma experiência prática, a relação sexual com Lester, ela se sentiu insegura por não possuir o repertório necessário para aquela experiência, o que a levou a confessar sua virgindade. Como ressalta Rossi (2007), a incoerência do discurso adolescente para negar os traços da infância gera o sentimento de vergonha quando tratado como criança em público, o que ocorreu com Angela após sua confissão. Naquele momento, sua revelação a Lester foi como a negação do papel que ela tentava representar e, ao mesmo tempo, a confirmação de sua inexperiência na vida adulta.

No caso do adolescente, sua representação ainda não é consistente, pelo fato de não possuir experiências concretas suficientes para sustentar o papel que ele deseja representar. Por esse motivo, segundo Rossi (2007), o adolescente é um ator inseguro, que assume um papel pouco convincente, ao tentar representar uma figura autônoma e madura por meio de atitudes reservadas ao mundo dos adultos, como consumo de bebida alcoólica, de cigarros, de drogas ilícitas e da vivência da sexualidade.

O filme *Kids* (Larry Clark, 1995) é bastante emblemático no que diz respeito à abordagem do universo da adolescência. Nessa produção, a necessidade do rompimento com a infância e da auto-afirmação perante os colegas, associada à inexperiência nas práticas da vida social adulta, levam os adolescentes a fazerem das descobertas e das novas experimentações uma espécie de potencialização das sensações, por meio do consumo de drogas ilícitas e das negligências nas relações sexuais, principalmente no tocante à preservação da saúde. Geralmente, os filmes hollywoodianos do chamado "cinema *teen*" exploram bastante o universo dos adolescentes ao abordarem temas e situações diversas relacionados a essa fase. Ronald Bergan (2010) afirma que o "cinema *teen*" é típico de Hollywood porque é o único cinema a realizar produções voltadas para o público adolescente, ao contrário de outras obras, principalmente de outros países, que tendem a criar filmes sobre a temática da adolescência.

Em *Beleza americana*, Angela e Jane possuem atitudes que poderiam ser vistas como desviantes, como o consumo de cigarros (FIG. 6) e de maconha. A amizade de Jane e Angela parece remeter a uma necessidade de auto-afirmação das duas. Para Jane porque, devido à sua baixa auto-estima, ser amiga de uma garota popular na escola e vista pelos colegas como uma pessoa experiente, madura e desejável é interessante para a construção de sua identidade perante os outros. Para Angela, porque sua insegurança faz com que ela sinta necessidade de reafirmar sua imagem de garota bonita, sedutora e popular se sobressaindo à amiga, como lhe

diz Ricky em uma das cenas do filme: “Ela (Jane) não é sua amiga. É alguém que você usa para se sentir bem”.

Figura 6 - Cena de Angela e Jane na escola

Fonte: CONFRARIA DE CINEMA, 2011.

O consumo de drogas ilícitas parece servir como contestação das normas impostas, não só por parte de Jane e Angela, como também de Lester. Lester não só se interessa por uma adolescente, como também passa agir como um. Parte das transformações que ele adota em seu comportamento remete às atitudes características dessa fase. Quando ele se demite do emprego, se lembra de que na sua juventude costumava trabalhar fritando hambúrgueres em lanchonetes para conseguir comprar um vinil. Essa lembrança sugere certo saudosismo da época em que ele não possuía os compromissos típicos da vida adulta, sendo que seu trabalho servia mais como uma afirmação de sua autonomia do que um meio de sobrevivência. Lester, assim, passa a reviver situações de sua juventude: volta a ouvir canções de *rock*, a fumar maconha, compra o carro que ele desejava ter quando era jovem e passa a brincar com um carrinho de controle remoto em casa. A época de juventude, entretanto, é outra no tempo fictício da narrativa. Lester parece retomar o espírito da sua juventude, marcado pelo sonho e pela utopia das décadas de 1960 e 1970.

Helena Abramo (1994) afirma que o movimento juvenil observado por ela nos anos 1980 e 1990 já apresentava características distintas dos das décadas anteriores, por ser mais marcado pelo pessimismo e por idéias apocalípticas. Para a autora, a partir de 1950 é que a noção de cultura juvenil começa a se formar associada ao estereótipo da rebeldia, da violência, dos conflitos com os adultos e da busca pelo prazer e pela independência, bem como a incorporação de alguns símbolos, como o *rock’n roll*, os penteados e o uso de acessórios que caracterizaram a chamada “moda jovem”. A insatisfação de Lester em relação à vida que ele levava, contribuiu para que ele adotasse um comportamento divergente, como

forma de negação de seu papel social de pai, marido e profissional da área de propaganda, para representar outro mais próximo da figura de um adolescente, aparentemente mais livre e descomprometido. Na cena em que Carolyn percebe que o marido está fumando maconha enquanto malha na garagem, o diálogo entre os dois exemplifica o comportamento de Lester:

> _Que diabos você pensa que está fazendo?
> _Oh, mamãe está zangada. Levantando peso.
> _Vejo que está fumando maconha, fico muito feliz. Usar psicotrópicos ilegais é um exemplo positivo para nossa filha.
> _Veja quem fala, sua insensível, gananciosa e anormal.
> _Lester, quanta hostilidade!

O diálogo entre os dois, não fosse a referência feita à sua filha, poderia facilmente ser confundido com uma discussão entre mãe e filho. A atitude de Lester, acentuada pelo tratamento da esposa como "mamãe", é semelhante à de um adolescente que contesta as regras impostas pelos pais. Esse comportamento só é alterado quando Angela lhe revela sua virgindade e ele, portanto, percebe a distância que os separa.

Já o personagem Ricky se mostra diferente de Angela e Jane. Talvez por ser mais velho – ele declara a Lester ter 18 anos em uma das cenas –, Ricky demonstra ser mais seguro e autoconfiante e, diferentemente dos outros personagens, o filme não desconstrói essa imagem. Como salientado por Rossi (2007), no período da adolescência maior, o jovem já se encontra mais maduro, com um projeto de vida mais definido, e sua ansiedade não mais diz respeito à construção da identidade, mas à capacidade de sustentar esse projeto por ele elaborado. Apesar disso, Ricky é mostrado como um personagem misterioso, com o comportamento muitas vezes ambíguo. Seu hábito de utilizar sua câmera para filmar tudo que lhe chama a atenção, causa desconfiança nas pessoas quanto as suas intenções. O recurso do "filme dentro do filme", por meio do qual se lança mão de imagens com baixa resolução para mostrar que determinado objeto está sendo captado por uma câmera amadora, destaca o ponto de vista de Ricky em relação ao que ele filma. O seu interesse por eventos do cotidiano, como a rotina da família de Lester, ou por situações aparentemente simples, como uma sacola flutuando em um dia prestes a nevar, contribui para a construção de seu personagem como um rapaz de comportamento duvidoso, principalmente pela insistência em filmar Jane e em tentar se aproximar dela.

Ricky é apresentado como um rapaz solitário e introspectivo. Não possui amigos e permanece bastante tempo no seu quarto, onde guarda um moderno equipamento audiovisual e uma quantidade expressiva de fitas gravadas por ele em sua câmera. Quando Jane diz à

Angela que é ele o vizinho que a filma frequentemente, a amiga lhe diz que ele é louco, possui comportamentos estranhos e que em determinada época, Ricky desapareceu da escola porque foi internado em um hospício. A quantidade de *closes* utilizados para captar o rosto de Ricky acentua a estranheza que o filme parece lhe atribuir, mostrando uma expressão sombria, com os olhos sempre fixos e vidrados. Em uma das cenas, Ricky faz uma fogueira com o contorno do nome de Jane em frente à janela do quarto da moça, o que gera a impressão de uma pessoa transtornada. Ao longo da narrativa, porém, o filme desconstrói essa imagem, apresentando-o como um rapaz sensível e inofensivo, na medida em que ele se envolve com Jane e revela gradativamente sua personalidade para ela e para o público, a partir de sua relação com a família.

Ricky é um rapaz que vive sob o controle intensivo do pai, com quem mantém uma relação bastante submissa. Frank é um pai e um marido autoritário e, sendo um fuzileiro naval, transfere para sua casa a rigidez, a disciplina e a hierarquia da carreira militar. Com o comportamento conservador, impõe regras e um estilo de vida que julga ser correto para o filho, mas de uma maneira tirânica e controladora, utilizando, muitas vezes, a força física para puni-lo. A internação à qual Angela se refere se deu porque Frank descobriu que Ricky estava fumando maconha, o que fez com que o rapaz fosse submetido a um tratamento com choques elétricos e rígida disciplina. A vigilância de Frank em relação ao filho também consiste no controle do corpo. Em uma das cenas, Angela pergunta à Jane porque Ricky se veste como “vendedor de bíblias”, pelo fato de usar terno e gravata para ir à escola, comportamento pouco comum aos jovens da sua idade. Esse rigor ao se vestir pode ser em decorrência da educação rígida a qual está submetido. Além disso, Frank obriga o filho a lhe entregar uma amostra da sua urina periodicamente para garantir que o filho não voltou a se drogar.

O rígido controle disciplinar de Frank em relação ao filho remete à discussão de Michel Foucault (2007) sobre a disciplina e a vigilância hierárquica nas instituições da modernidade, como penitenciárias, hospitais e escolas. Em sua análise, o autor ressalta que o poder disciplinar passa a ser exercido por meio de um controle e de um trabalho sobre o corpo, a fim de se produzir corpos “dóceis” e úteis, que podem ser não só submetidos, como transformados e aperfeiçoados. As instituições, assim, adotam recursos, como a arquitetura e a organização do espaço físico, para intensificar a vigilância aos indivíduos e, desse modo, adestrá-los. A eficácia do poder disciplinar, segundo Foucault (2007), consiste em aplicar recursos como o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e a realização de exames para medir, classificar e “fabricar” indivíduos, pois a disciplina “é a técnica específica de um poder

que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício". (FOUCAULT, 2007, p. 143).

O regime militar é, para Foucault (2007), o espaço onde mais bem se aplica o poder disciplinar, pois o soldado é adestrado para que seu corpo corresponda a um elemento singular e funcional dentro do conjunto, operando como a peça de uma máquina, que se move a partir da união de várias forças para compor um aparelho eficiente. O poder disciplinar faz com que a ordem e as regras funcionem por si só, sem a necessidade de serem explicadas ou contestadas. Ela apenas deve provocar o comportamento desejado. Como afirma o autor, a ordem no poder disciplinar não precisa ser compreendida, mas apenas percebida pelos corpos que a ela devem reagir. O soldado, assim, passa a obedecer a tudo que lhe é ordenado e qualquer sinal de indocilidade corresponde a uma grave infração.

O rigor com que Frank educa seu filho e governa sua casa é pautado por essa lógica do poder disciplinar, que vê na disciplina o principal instrumento para instituir a ordem social. De acordo com Foucault (2007), o poder disciplinar normaliza porque estabelece as regras a serem seguidas a partir da classificação dos atos, dos desempenhos e dos comportamentos na fronteira do "normal" e do "anormal". A arte de punir, assim, possui a função não de:

> Diferenciar indivíduos, mas especificar atos num certo número de categorias gerais: não hierarquizar, mas fazer funcionar pura e simplesmente a oposição binária do permitido e do proibido. Não homogeneizar, mas realizar a partilha, adquirida de uma vez por todas, da condenação. (FOUCAULT, 2007, p. 153).

Ricky, no entanto, cria maneiras de burlar as regras impostas pelo pai. Ele consegue vender drogas e manter uma vasta clientela, bem como obter um lucro considerável, que diz receber em atividades que exerce para manter as aparências, como a de garçom em eventos. A urina que ele entrega ao pai periodicamente não é dele, mas de crianças, fornecida por uma enfermeira que lhe concede em troca de drogas. A descoberta de alguma infração de Ricky, porém, gera punições severas, como agressões físicas, o que é demonstrado quando Frank descobre que o filho abriu seu armário sem sua autorização. Para Sarti (2004), a propensão à violência pode ser resultado da dificuldade de lidar com problemas e tensões presentes nas famílias:

> A negação ou a dificuldade de se incorporar e dar algum espaço para o conflito na família, com os elementos simultaneamente disruptivos e potencializadores nele contidos, podem favorecer, inclusive, a eclosão da violência, sob distintas formas, que viria justamente da falta de canais de expressão para os conflitos próprios das relações familiares. (SARTI, 2004, p. 23).

Ao mesmo tempo, a tentativa de sustentar uma imagem de harmonia familiar pode contribuir para a intolerância excessiva a comportamentos que contrariem essa imagem, e o uso da violência corresponde a uma forma de impor a conduta desejada.

A maneira como Frank julga determinados comportamentos, como o consumo de drogas ilícitas e a homossexualidade, consiste em considerá-los como atitudes não apenas desviantes, mas "anormais", no sentido de uma disfunção. O fato de ter internado seu filho em um hospital psiquiátrico ao descobrir que ele fumava maconha demonstra essa percepção. Segundo Becker (2008), o desvio passou a ser visto, muitas vezes, como patológico, um desajuste em relação ao funcionamento eficiente do corpo social:

> Por vezes as pessoas concebem a analogia de maneira mais estrita, porque pensam no desvio como produto de doença mental. O comportamento de um homossexual ou de um viciado em drogas é visto como sintoma de doença mental, tal como a difícil cicatrização dos machucados de um diabético é vista como um sintoma de sua doença. (BECKER, 2008, p. 19).

A percepção de Frank em relação à homossexualidade é demonstrada em uma cena em sua casa. Durante o café da manhã, Ricky sentado à mesa demonstra constrangimento perante seu pai. Ele pergunta "como vai o mundo" e Frank responde: "Este país está indo direto para o inferno". A capainha toca, Frank pergunta com um tom ríspido à esposa se ela espera por alguém. Ela, desconcertada, responde que não, Ricky e seu pai desconfiam de sua resposta, mas ela nega novamente. Ao abrir a porta, o casal de homossexuais que mora na casa ao lado, se apresenta e entrega uma cesta com flores e alguns produtos a Frank, que a recebe com desconfiança. Eles dão boas-vindas, se apresentam, e o pai de Ricky se identifica como "Coronel Frank Fitts, fuzileiro naval". Frank, impaciente, pergunta o que eles estão vendendo, e eles respondem que gostariam apenas de dar boas-vindas aos novos vizinhos. Ao se apresentarem como *partners*, no sentido de "parceiros", Frank questiona desconfiado, em que tipo de negócio eles trabalham, demonstrando que ele compreendeu o termo no sentido de "sócios". Constrangidos, eles dizem suas profissões que não possuem nada em comum: advogado tributário e anestesista.

No carro, após compreender o sentido do termo empregado pelo casal, Frank pergunta a Ricky: "Por que esses veados sempre querem que saibam o que são? Será que não têm vergonha?". Ricky responde que eles não vêem motivo para se envergonhar, e seu pai, irritado, responde que eles deveriam. Ricky corrige, dizendo que ele tem razão, e Frank o repreende: "Não me trate como se eu fosse sua mãe, garoto". Ricky então responde em um

tom de obediência: “Perdoe minhas palavras, senhor. Esses veados me enojam a ponto de vomitar”. Frank olha para Ricky e diz: “A mim também, filho”.

A atitude de Frank demonstra hostilidade em relação aos homossexuais, ao mesmo tempo em que sugere a homossexualidade como um comportamento desviante em relação às regras impostas a ele pelo exército durante a carreira militar e instituídas por ele em relação a sua família. Tal percepção é realçada quando ele começa a desconfiar que Ricky esteja se envolvendo com Lester. A proximidade entre Ricky e o vizinho, justificada pelo fato de Lester ter se tornado um cliente na compra de drogas, leva Frank a interpretar erroneamente a relação dos dois, acentuada pela fita que ele encontra no quarto do filho com uma gravação de Lester malhando nu na garagem de casa.

Na cena em que Lester solicita por mensagem no bip de Ricky o fornecimento de maconha, o rapaz vai até a sua casa sob a discreta vigilância do pai através da janela. Ao interpretar equivocadamente os gestos de Ricky e Lester, Frank recepciona o filho em seu quarto com socos e ofensas, lhe dizendo: “Não vou ficar vendo meu filho único virar veado! [...] Prefiro você morto a ser um veado”. Esse episódio desencadeia não só a saída de Ricky de sua casa, como também os acontecimentos que levaram ao desfecho trágico do filme.

O comportamento repressivo, moralista e conservador de Frank é desconstruído quando, após a discussão com o filho, ele vai à garagem onde Lester malha e tenta beijá-lo. Lester o afasta, e ao explicar que Frank o interpretou mal ele, atordoado, se retira da garagem. A ênfase na utilização do primeiro plano nessa cena contribui para sua dramatização, acentuada pelo constrangimento de Lester e pela expressão de sofrimento de Frank ao adotar um comportamento que contraria as regras que ele sempre impôs e defendeu. É Frank, portanto, quem mata Lester, o que o filme irá revelar no final depois de colocar vários personagens sob suspeita. A vergonha pelo seu “desvio” e talvez o medo de que sua imagem seja prejudicada perante os outros, o motiva a assassinar Lester. Conforme afirma Becker (2008):

> Em qualquer dos casos, ser apanhado e marcado como desviante tem importantes consequências para a participação social mais ampla e a auto-imagem do indivíduo. A mais importante é uma mudança drástica em sua identidade pública. Cometer o ato impróprio e ser apanhado lhe confere um novo status. Ele revelou-se um tipo de pessoa diferente do que supostamente era. É rotulado de ‘bicha’, ‘viciado’, ‘maluco’ ou ‘doido’, e tratado como tal. (BECKER, 2008, p. 42).

O indivíduo, assim, quando possui uma reputação a zelar, muitas vezes pode cometer determinados desvios para encobrir outros, como forma de preservar sua auto-imagem.

(BECKER, 2008). A atitude de Frank corresponde a uma tentativa de resguardar sua representação de si perante os outros.

Uma das falas de Lester, ao ser interrogado por Frank sobre sua esposa, é de grande relevância para essa discussão. Dizendo que Carolyn provavelmente está o traindo com Buddy, Frank pergunta se ele não se importa, e Lester, depois de uma resposta negativa, complementa: “Nosso casamento é só de aparências. Um comercial para mostrar que somos normais apesar de não sermos”. A declaração de Lester evidencia mais do que a idealização de um modelo a ser seguido, mas a aspiração a um comportamento percebido como “normal”. Esse discurso, todavia, pode ser aplicável não só a Lester e Carolyn, como a todos os personagens da trama. A manutenção das aparências que envolve o universo desses personagens remete à tentativa de construir e de sustentar uma representação de si mesmo, que atenda às expectativas do grupo ao qual pertencem.

A preocupação com o comportamento que condiz com o que é esperado pelos outros sugere um discurso normativo em que está implícita a noção de “normalidade” e de “anormalidade”. O “comercial” ao qual se refere Lester, corresponde à imagem de um casamento bem-sucedido e da harmonia familiar, centrada no modelo de família nuclear, cristalizado como um comportamento “ideal” e, sobretudo, “normal”. O mesmo modelo de família que Frank se esforçava por manter por meio de sua rígida disciplina, e em função da qual ele foi capaz de cometer um assassinato para não ver a imagem de sua família se desestruturar.

Como já mencionado anteriormente, a família nuclear ainda é vista como um modelo ideal, mesmo que na prática ela seja apenas um dos arranjos familiares possíveis. Cecília McCallum e Vânia Bustamante (2010) afirmam que apesar da existência de inúmeras configurações familiares, ainda há resquícios do paradigma estrutural-funcionalista responsável pela “naturalização” da família nuclear, e que contribuem para que os modelos divergentes sejam tratados como desestruturados e desviantes da norma social. Desse modo, para muitas pessoas, o ideal de família continua sendo o modelo nuclear, mesmo que seu arranjo familiar seja totalmente diferente do “ideal”. Laís Rodrigues e Giselle Nanes (2010) argumentam na mesma direção, afirmando que em muitos grupos verificam-se tensões na noção de família provocadas pela divergência entre a organização familiar que eles possuem e a que eles gostariam de ter, essa última associada ao padrão de família nuclear.

Em *Beleza americana*, a noção de “normalidade” e “anormalidade” sugerida pela narrativa se encontra não exatamente nas famílias mostradas, mas nas aspirações e na imagem

que eles tentam representar. O casal de homossexuais, assim, não constituiria uma família, na medida em que não corresponde ao comportamento esperado por aquele grupo. O próprio fato de o casal possuir o mesmo nome, Jim e Jim, simboliza a dificuldade de ser visto por aquele grupo como uma família: a união de "dois iguais", quando, na verdade, a norma social impõe a união da diferença e a complementaridade dos sexos como um dos princípios norteadores da família "normal".

Judith Butler (2003) afirma que nos Estados Unidos, apesar da existência de relações de parentesco que não se enquadram no modelo de família nuclear e, inclusive, podem se basear em relações não-biológicas, o casamento ainda é visto como um instrumento de garantia da família, que lhe confere legitimidade. O casamento, segundo a autora, ainda é percebido por muitos pela lógica da reprodução, o que dificulta a legitimação de arranjos alternativos de parentesco. Isso porque a possibilidade de quaisquer arranjos que se diferenciem do padrão contraria as leis consideradas naturais e culturais que se cristalizaram em determinadas sociedades. Apesar disso, a autora reconhece a tendência recente a uma relativa separação entre o casamento e as questões de parentesco, favorecida pelas discussões e pelos projetos de lei sobre as uniões homoafetivas.

Cabe notar como as duas famílias de *Beleza americana*, a de Frank e a de Lester, acabam se desestruturando no fim da trama. Os caminhos traçados pelos personagens os deixam distantes do tão sonhado *happy-end*. O final de *Beleza americana*, ao contrário do que se poderia prever, não remete à restauração da ordem, mas às possíveis consequências de algumas escolhas e comportamentos, atitudes essas vistas como transgressoras ou desviantes.

3.4 "Um comercial para mostrar que somos normais apesar de não sermos"

Um olhar minucioso sobre *Beleza americana* nos permite compreender a complexidade que envolve essa narrativa no que diz respeito ao comportamento desses personagens. Como afirma Sorlin (1985), a análise estruturada e esmiuçada de um filme possibilita visualizar aspectos que escapam ao olhar quando a película está em movimento.

A atitude dos personagens revela algo mais do que a manutenção das aparências quando pensada sobre o prisma da representação de si como um traço distintivo das interações sociais. O fato da etimologia da palavra "pessoa" ou "*persona*" remeter à máscara, já evidencia a atuação de papéis de maneira mais ou menos consciente, como afirma Goffman (1971).

A constante tentativa de se construir e manter uma narrativa de si, como parte da constituição da identidade ou do *self*, como afirma Giddens (2002), demonstra que os indivíduos não são passivos e determinados por influências externas, mas participam efetivamente do processo de desenvolvimento da sua personalidade, cuja repercussão é relevante não só em contextos locais, como globais. Para Giddens (2002), o enfraquecimento de uma ordem tradicional e a incorporação de valores típicos da modernidade contribuem para que a construção da auto-identidade se torne um processo reflexivamente organizado, de maneira que os indivíduos são cada vez mais motivados, dentre um leque variado de alternativas, a optar por um estilo de vida.

A escolha por um estilo de vida envolve também a construção de uma imagem, que é quase sempre idealizada, por partir de um conceito que os indivíduos possuem de si, da maneira como gostariam de ser e de como esperam que os outros os vejam. Segundo Goffman (1971), a representação de si contém os valores próprios daquela sociedade na qual o indivíduo realiza sua atuação, o que significa que essa representação é, muitas vezes, conduzida para atender às expectativas do grupo ao qual ele pertence.

Em *Beleza americana*, a preocupação dos personagens em sustentar uma imagem ou um "comercial" de si mesmos faz parte de um processo típico da vida social. É por isso que para se compreender o comportamento desses personagens, interessa muito mais o que eles tentam ser do que o que eles "realmente" são. Porque o que eles representam reflete suas aspirações, em grande parte alimentada por um comportamento percebido como "ideal". O modelo familiar idealizado por eles remete ao comportamento esperado por aquele grupo, que por sua vez, consiste nos valores e significados atribuídos à família naquele contexto. Ao tratar o modelo de família nuclear, amparado pelo sucesso profissional e pela prosperidade econômica e material, como principal aspiração desses personagens, o filme corrobora a percepção das formas de organização familiar que divergem desse padrão como desvios de conduta, inadequadas à ordem social e, portanto indesejáveis. Mesmo que, depois de desconstruída a imagem que cada personagem tentava manter, o filme aponte para inconsistência entre o modelo de família que eles se esforçavam para representar e a família que eles de fato formavam, ao apresentar suas atitudes como desviantes, e lançar mão de um final trágico e punitivo, o filme praticamente indica que não haveria outro caminho possível para tal conduta.

Isso não significa, entretanto, que a tentativa desses personagens de representar um determinado modelo de família seja totalmente consciente, nem mesmo uma atitude

condenável. O que é visto em *Beleza americana* como manutenção das aparências, não se trata de hipocrisia da sociedade norte-americana, que tenta aparentar algo que ela não é. Na verdade, se trata de algo que toda sociedade faz. É uma autoconstrução de sua imagem perante os outros. Como afirma Sarti (2004), cada família constrói uma noção sobre si mesma, elabora sua história, seu mito, que é uma formulação discursiva sobre si, a partir da apropriação e tradução de um discurso socialmente instituído. A ideia de família é resultado de um discurso internalizado pelos sujeitos a partir de sua relação com o mundo externo (elementos objetivos e subjetivos) e que está ancorado em referências cristalizadas e socialmente instituídas. Internalização de elementos e valores que são devolvidos para a sociedade como imagem, que compõe a história que cada família constrói para si mesma. Essas referências são modelos do que é e deve ser a família, que definem seu significado.

As principais tensões concernentes à família presentes nesse filme remetem aos questionamentos levantados por Sarti (2004):

> Como romper esses modelos sociais internalizados e como escutar os discursos das próprias famílias sobre si, nessa permanente tensão entre a singularidade de cada uma e as referências sociais das quais não podemos escapar? (SARTI, 2004, p. 16).

O significado que cada sociedade imputa à família é ancorado nos valores socioculturais presentes naquele contexto. Desse modo, a idealização de determinados modelos gera a instituição de parâmetros de “normalidade” e de “anormalidade”, na medida em que indica comportamentos percebidos como mais adequados e socialmente aceitáveis. O que ocorre, de fato, é que as pessoas formam famílias de acordo com suas necessidades, e essa “realidade” pode não ser compatível com o modelo desejado. A constatação de divergências entre a família que se tem e a que se gostaria de ter gera frustrações, ao mesmo tempo em que a manutenção de um “ideal”, ou da referência a um modelo concebido como “natural”, dificulta a legitimação de arranjos familiares que escapam a essas normas.

4 CASAMENTO GREGO

Casamento grego é um filme que destoa da trajetória de grande parte dos *blockbusters* norte-americanos. Realizado com um baixo orçamento, em relação às grandes produções hollywoodianas, por meio da produtora independente do ator Tom Hanks, esse filme gerou uma receita de cerca de sessenta vezes o valor de seu investimento inicial, tornando-se um dos maiores recordes de bilheteria do cinema norte-americano e a segunda película mais rentável da história do cinema mundial. (CASAMENTO..., 2011).

O roteiro adaptado da peça teatral escrita por Nia Vardalos, que atua como a protagonista do filme, Toula, é quase sempre referido como autobiográfico. Descendente de gregos, a família da atriz migrou para o Canadá, onde ela nasceu, mas sempre procurou manter os costumes de seu país de origem, se opondo, inclusive, ao casamento de Nia com um norte-americano. As semelhanças entre a vida da atriz e o roteiro são visíveis. A questão que se coloca, é até que ponto uma história inspirada na vida de alguém pode ser considerada como autobiográfica, e consequentemente, tomada como um registro fiel e quase documental.

As implicações disso tornam-se ainda mais complexas quando se trata de um filme, que aborda valores culturais de uma determinada nação, produzido por outra sociedade, no caso, a norte-americana, e ainda com o compromisso de divertir o espectador, como qualquer comédia. Considerando a expressiva bilheteria que essa produção atingiu, é possível inferir que a ampla difusão dessas imagens sobre a cultura grega que, por sua vez, consistem em um olhar específico, histórica e culturalmente localizado, pode contribuir para que elas sejam incorporadas como parte das percepções desses espectadores a respeito dessa sociedade. Ao mesmo tempo, a repercussão desse filme evidencia a identificação do público com os valores e os códigos simbólicos neles contidos, de maneira que os discursos elaborados sejam orientados não apenas pelo olhar de quem os produz, como também em função de uma lógica estética e narrativa que os espectadores possam reconhecer.

A narrativa de *Casamento grego* pode ser dividida em quatro partes principais. A primeira corresponde à apresentação da protagonista Toula e de sua família. A segunda mostra as transformações que Toula faz em sua vida profissional e pessoal, além do encontro com Ian e o início do namoro entre os dois. A terceira parte remete ao período de aceitação do namoro por parte das duas famílias, bem como à relação de estranhamento entre elas em função das diferenças culturais. E a última parte corresponde ao casamento – não apenas o evento, mas o que houve antes e depois da cerimônia.

Não há nenhum indício que evidencie qualquer temporalidade da narrativa, mesmo quando a trama recorre a períodos anteriores, como a infância de Toula, ou posteriores, como a vida dos personagens após o casamento. Nesse último, o filme apenas explicita que se passaram seis anos depois da cerimônia. Marcações referentes à passagem do tempo, entretanto, são utilizadas por meio das transformações na aparência física de Toula, imagens externas diurnas e noturnas e mudanças de roupa. O uso de elipses[26] ajuda a provocar esse efeito em vários momentos do filme, como nas cenas de Ian e Toula no carro, que aparecem com roupas diferentes em cada uma delas para sugerir os muitos encontros que ocorreram após o primeiro jantar. No que diz respeito ao recorte espacial da narrativa, a película esclarece na primeira cena, por meio de um intertítulo narrativo[27], que a história se passa na cidade de Chicago.

A trama gira em torno da vida de Toula, uma mulher de trinta anos, descendente de gregos, cuja família migrou para os Estados Unidos, passando a viver em uma região suburbana de classe média da cidade de Chicago. A família Portokalos é numerosa, bastante conservadora e tenta a todo custo preservar os valores culturais de sua terra natal por meio de hábitos cotidianos, como a comida, as festas, e a valorização do idioma grego, mas também pela religião e, principalmente, pela tradição familiar.

Cansada de dedicar grande parte de seu tempo ao restaurante da família e da pressão exercida sobre ela para que se case e cumpra o destino socialmente estabelecido para as mulheres gregas, Toula decide realizar mudanças em sua vida e conhece Ian, um professor de literatura inglesa norte-americano por quem se apaixona. Por contrariar as regras sociais impostas pela cultura grega, Toula enfrenta a resistência dos familiares, principalmente do pai, em aceitar o relacionamento, além das diferenças culturais que provocam estranhamento entre eles e a família de Ian.

---

[26] A elipse é um recurso utilizado para sugerir situações que não são mostradas no campo de ação fílmica, por meio de elementos que fazem a ligação entre um acontecimento e outro, de maneira que o sentido possa ser facilmente preenchido pelo espectador. Geralmente, as elipses são utilizadas para evitar informações desnecessárias ou supérfluas para o desenvolvimento da história, pela impossibilidade de se mostrar algum evento, como um parto, ou por censura social, quando se trata de temas como mortes violentas, relações sexuais, homossexualidade, sentimentos incestuosos, entre outros. (MARTIN, 2005).

[27] O intertítulo narrativo é um texto gráfico inserido na película para fornecer informações que apenas a sequência das imagens teria dificuldade de expressar. Exemplo disso é a inserção de datas, de locais ou de expressões que indicam passagem do tempo, como “três meses depois”. (TIETZMANN, 2011).

Neste capítulo, veremos que os discursos sobre a família construídos no filme baseiam-se não apenas na valorização de uma suposta "família moderna", mas também estão fortemente ancorados em concepções bastante exploradas no cinema hollywoodiano, como o amor romântico, o casamento, o nacionalismo, a exaltação do individualismo e da liberdade. O capítulo, assim, é dividido em três tópicos: o primeiro demonstra como a construção dos discursos sobre a família é elaborado a partir de uma visão dicotômica entre os norte-americanos e os gregos, na qual os primeiros são tomados como referência do que representariam os valores "modernos". O segundo discute como a ideia de amor romântico foi fundamental para a mudança na concepção da família, a partir do momento em que ele passou a ser visto como principal justificativa e como princípio norteador da constituição familiar. Além disso, ressalta-se a valorização do amor romântico nos filmes hollywoodianos, tratado ora como o elemento propulsor das relações ("amor-paixão"), ora como um sentimento mais estável, normatizado pelo matrimônio. O último tópico consiste em uma tentativa de desconstrução do discurso de alteridade e de aceitação das diferenças presente no filme, demonstrando como ele é utilizado para exaltar e reafirmar valores essenciais para os norte-americanos, como a liberdade, o individualismo, a prosperidade e o ideal de progresso.

4.1 "Você tem uma família esquisita, mas quem não tem?"

O tema da família é central em *Casamento grego*. O estilo tradicional dos gregos é enfatizado pelo tipo de organização familiar, pela maneira como conduzem as relações nas famílias, pela valorização do casamento, e pelas relações de gênero marcadas por uma rígida distribuição de papéis. Algumas partes do filme são narradas em voz *off* pela protagonista, especialmente a apresentação de sua família, que nos é mostrada a partir de seu ponto de vista. Esse recurso não apenas gera a identificação do espectador com a personagem, como também acentua a comicidade dos relatos e das situações.

O caráter cômico do filme é construído por meio de uma abordagem exagerada dos gregos e de seus costumes, um exagero que se aproxima do deboche e que, muitas vezes, retrata esses personagens de uma maneira excêntrica e caricatural. Produções que retratam a cultura grega já foram realizadas em vários momentos da história do cinema. Em geral, esses filmes são marcados pela ênfase nos traços culturais da Grécia, como uma forma de associar esses valores e costumes ao país, como parte do processo de construção de sua identidade nacional.

É o caso do clássico *Zorbas, o grego* (*Zorbas, the greek*, Lewis Gilbert, 1964), que reafirma a imagem dos gregos como um povo otimista, festeiro, que valoriza a liberdade, mas também conservador, além da importância da religião, da dança e da música. Visão semelhante é construída em *Nunca aos domingos* (*Pote tin kyriaki*, Jules Dassin, 1960), que enfatiza ainda mais a valorização da liberdade para os gregos. Em *Shirley Valentine* (Lewis Gilbert, 1989), os costumes da Grécia são mostrados a partir do ponto de vista da personagem principal, destacando a culinária e a tradição do casamento. Já em *O tempero da vida* (*Politiki kouzina*, Tassos Boulmetis, 2003), a culinária é mais uma vez reforçada como um traço cultural típico do país, e *Noivas* (*Nyfes/Brides*, Pantelis Voulgaris, 2004) aborda o rigor das tradições gregas no tocante ao casamento, à virgindade e ao lugar da mulher nessa sociedade.

Casamento grego mescla todos esses traços culturais da Grécia, mas de uma forma exagerada, para provocar o riso do espectador. Não se trata de uma tentativa de construção da identidade nacional. O filme brinca com a intensidade que esses valores são cultivados pelos gregos, ironizando seu patriotismo, a relação conflituosa com os turcos, a visão tradicional do casamento e da família. Para isso, o recurso da narração em *off*, feita por Toula, uma integrante da família, ajuda a garantir a legitimidade dessa visão sobre os gregos.

Boa parte dos elementos culturais associados aos gregos está presente no filme, estereotipado em cada personagem. O nacionalismo do pai de Toula, expresso em falas como "existem dois tipos de pessoas: os gregos e os que gostariam de ser gregos"; a rivalidade com os turcos, lembrada por Yaya, a avó que tem alucinações em que é perseguida por eles e, por isso, foge de casa constantemente e dorme com uma faca debaixo do travesseiro; a valorização da comida no cotidiano dos gregos, simbolizada pela mãe de Toula, com sua dedicação no preparo dos alimentos para a família e pelas festas familiares, que ressaltam a culinária grega por meio da carne de carneiro e do ouzo, a bebida popular da Grécia; além da música e da dança, sempre presentes em seus encontros.

Logo na primeira cena, já se percebe a importância que a tradição familiar assume na vida desses personagens. Em um dia chuvoso, às cinco horas da manhã, como anuncia o intertítulo, Toula e seu pai, Gus, ou Kosta, param o carro em frente a um semáforo. Ao ver a filha bocejando, Gus reprova o gesto e lhe diz que ela precisa se casar logo, pois já está começando a parecer velha. Em voz *off*, Toula afirma: "Meu pai me dizia isso desde que eu tinha quinze anos porque as boas garotas gregas fazem três coisas na vida: casam-se com rapazes gregos, têm filhos gregos e alimentam todos até o dia em que morrem".

A fala de Toula parece sintetizar os valores atribuídos aos gregos que serão mais explorados ao longo do filme: a valorização do casamento endogâmico, a reprodução, a constituição familiar em função da preservação cultural e a importância da comida no cotidiano dos gregos. Mas, sobretudo, essa fala demarca outra perspectiva, a das relações de gênero. O comportamento a que Toula se refere é o esperado para as mulheres gregas, que devem ser preparadas desde cedo para o casamento, para a maternidade e para o cuidado dos filhos, do marido e do lar.

A cena de Toula na janela do restaurante, observando a rua através das persianas lembra as imagens das mulheres retratadas pelo pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675). Em alguns dos seus quadros, Vermeer pintou mulheres no interior das casas, muitas vezes próximas à janela, realizando atividades do cotidiano; lendo e escrevendo cartas, cozinhando, bordando, tendo lições de música ou tocando instrumentos. A presença das mulheres em cenas domésticas nesses quadros talvez demonstre a rígida demarcação do espaço dos homens e das mulheres na sociedade holandesa da época, o que também pode ser verificado em muitos outros contextos históricos. De certa forma, a janela é a fronteira que separa o espaço público do privado e, ao retratar essas mulheres sempre no interior das casas, tal imagem pode sugerir o lugar social ocupado por elas[28].

Da mesma forma, Toula observa pela janela as ruas de Chicago. Ao mesmo tempo, ela reconstitui, em voz *off*, sua infância e suas relações familiares, ressaltando o caráter tradicional de sua família e introduzindo o espectador no "excêntrico" mundo dos Portokalos. A primeira frase de Toula já transmite essa ideia: "Desde criança, eu sabia que eu era diferente". Por meio de um *flashback*, o filme constrói imagens de sua infância, demonstrando a preocupação da família em manter as tradições gregas, mas principalmente, enfatizando as diferenças entre essa cultura e a norte-americana, de uma maneira tão cômica que acentua a excentricidade dos personagens.

Gus é retratado como um patriarca conservador e extremamente nacionalista, que carrega constantemente um limpador de vidros, Windex, que, além de sua função, curaria qualquer ferida. Outra característica de Gus é a sua insistência em provar que a etimologia de todas as palavras proviria do idioma grego. Desse modo, o filme ironiza a ideia de que tudo se origina da Grécia, e que se traduz na tendência a se recorrer à história grega clássica para a

[28] A frequência das cenas domésticas nas pinturas de Vermeer é também discutida por Carmem Eiterer (2005), enquanto que o filme que aborda um pouco sobre a vida do artista, *Moça com brinco de pérola* (*Girl with a pearl earring*, Peter Webber, 2003), embora não possa ser tomado como registro histórico, fornece uma noção de como as mulheres viviam naquela época, o que pode ter influenciado a sua obra.

explicação dos fatos. A narração de Toula é feita basicamente a partir do contraponto entre os hábitos culturais dos gregos e dos norte-americanos, sugerindo que essa diferença contribui para que sua família seja vista como exótica.

A preocupação da família Portokalos com a manutenção de referências à cultura grega é mostrada por meio da arquitetura da casa, inspirada no Parthenon, com colunas, estátuas gregas e a bandeira da Grécia hasteada no teto, em comparação às outras casas da vizinhança, que são mais discretas. Os hábitos alimentares também são comparados aos dos norte-americanos, quando Toula afirma que se sentia envergonhada ao levar *moussaka*, um prato típico grego, para a escola, enquanto suas amigas comiam sanduíches feitos com pão de forma. Além disso, ela afirma que era morena, usava óculos e possuía costeletas, enquanto as norte-americanas eram loiras, delicadas e populares. Por esse motivo, ela vivia isolada das outras garotas da escola.

Apesar de desejar continuar seus estudos em uma escola norte-americana, Toula foi obrigada a ingressar em uma escola de idioma grego. A importância do casamento e da constituição familiar para os gregos é reforçada quando ela afirma: "Na escola de grego, aprendi lições importantes como: 'Se Nick tem uma cabra, e Maria tem nove, quando eles vão se casar?'". Ou ainda, quando ela pergunta à sua mãe porque ela precisa estudar em uma escola de grego, Maria responde: "Quando se casar, não quer ser capaz de escrever para sua sogra?". Essas falas demonstram o papel reservado às mulheres gregas no filme: o casamento, a maternidade e a manutenção do lar e da família. A educação das mulheres é necessária apenas para que ela seja capaz de contribuir com a sobrevivência do núcleo familiar, como as personagens que auxiliam o marido nos negócios da família. Quando Toula pede ao pai para ingressar na universidade, ele pergunta por que ela quer abandoná-lo. Ela questiona o fato dele sempre dizer para ela fazer algo em sua vida e Gus responde: "Sim! Case-se! Tenha filhos! Você está tão... velha!".

Aqui a família é vista como um dos principais elementos de construção identitária. A identificação com os valores gregos, com as raízes culturais ocorre por meio da preservação da instituição familiar. Essa identificação, entretanto, não serve para diferenciar os indivíduos no núcleo familiar, pois nessa família a identidade coletiva se sobrepõe à individual.

Véronique Hertrich e Thérèse Locoh (2004), ao pesquisarem sobre gênero e relações familiares em sociedades com passado patriarcal, em muitas das quais ainda se é possível verificar resquícios desse período, afirmam que a reprodução da família, a geração e a formação de alianças são fatores de grande importância para que os grupos consigam

assegurar sua sobrevivência, sua expansão e sua prosperidade. O casamento e a constituição familiar, além da função produtiva, serviriam como principal meio de articulação da sociabilidade por meio da formação de alianças. A importância do casamento se centra mais nas alianças políticas, econômicas e sociais, na herança e no prestígio social do que nas intenções amorosas. Ao mesmo tempo, o compromisso do matrimônio institui um elemento normativo que condiciona a mulher à obediência e à submissão, e o papel de esposa e de mãe lhe é atribuído para garantir a continuidade das gerações. Por isso, o casamento envolve toda a família, e não apenas a mulher, pois as estratégias matrimoniais são estabelecidas conforme os interesses dos grupos. (HERTRICH; LOCOH, 2004).

De acordo com as autoras, a mulher é educada desde a infância para desempenhar os papéis de mãe e de esposa, e esses valores favorecem a construção de uma subjetividade feminina associada à vida doméstica e ao espaço privado, cabendo a ela um baixo poder de decisão e de autonomia. A formação dos casais é submetida a um rígido controle social, pois o matrimônio não corresponde a um mero "pacto sexual", mas está vinculado a processos sociais mais amplos, que envolvem interesses econômicos e religiosos, além de servir como um elemento de integração do indivíduo no grupo. Por isso, nessas sociedades, as relações de gênero são estabelecidas principalmente no interior das organizações familiares, de maneira que as identidades são definidas, antes de tudo, pelos papéis de pai, de esposa, de mãe, e assim por diante. Os indivíduos são condicionados a uma escala hierárquica na qual as mulheres são inteiramente submissas aos homens e os anciãos detêm o poder sobre os mais novos, cabendo a todos aceitarem o estado das coisas pelo conformismo com a tradição, que está acima da satisfação pessoal. Desse modo, a vida conjugal e as relações entre o casal são determinadas pelas expectativas da família e do meio social, sendo que qualquer tentativa de rompimento ou atitude que contrarie as normas socialmente estabelecidas, ameaça o desequilíbrio do sistema. Tal comportamento gera sanções e penalizações à família de origem, afetando sua honra e sua imagem perante o grupo. (HERTRICH; LOCOH, 2004).

Em *Casamento grego*, as tradições gregas (e daí, a manutenção de uma identidade grega) parecem ser a principal razão de ser da família Portokalos. Embora tenham migrado para os Estados Unidos, parece haver nesses personagens uma necessidade de manterem laços com o país de origem, frente à ameaça da fragmentação das identidades influenciada pelos valores da outra nação. A preocupação com a identidade nacional é algo muito presente na Grécia, tanto em função de sua localização geográfica, definida por alguns pesquisadores como região da Intermédia – uma posição intermediária entre o Ocidente e o Oriente –, como

pelos constantes conflitos políticos que ameaçam a desestabilização de seu território, em especial com a Turquia. (FERNANDES, 2006).

A religião e a família são elementos essenciais para a constituição identitária dos gregos. O sentimento de honra também é bastante valorizado, e se reforça por meio das alianças sociais que se estabelecem pelo casamento. José Pedro Fernandes (2006) ressalta que as instituições pré-modernas predominantes na construção identitária dos países da Europa eram o Estado, a Igreja e o exército. Na Grécia, a Igreja adquiriu maior relevância pelo fato de não haver um Estado e um exército fortes o suficiente para competir com tal instituição. A identidade grega moderna, portanto, se constituiu essencialmente por meio da religião. É interessante notar, considerando as múltiplas formas de expressar o nacionalismo, que na Grécia a identidade nacional é regida pelo nacionalismo cultural, que envolve a valorização da unidade orgânica da nação e da singularidade de sua cultura, tendo a Igreja Ortodoxa como principal legitimadora do projeto nacionalista. (FERNANDES, 2006). Talvez por isso, o fenômeno da secularização não tenha gerado tanto efeito na sociedade grega.

Isso não quer dizer, obviamente, que haja uma visão monolítica compartilhada por todos os gregos, ao contrário. Considera-se a diversidade e a pluralidade comuns em um país democrático como a Grécia. Mas, como qualquer povo que se compreende como nação, há um conjunto de referências históricas e culturais que, ao serem partilhadas, compõem parte de suas visões de mundo, e que os unem enquanto uma “comunidade imaginada”, como argumentou Benedict Anderson (HALL, 2005) e é retomado por autores contemporâneos, como Fernandes (2006).

E é esse elo que conecta os gregos do filme com sua nação, expressados, principalmente, pelos valores familiares e religiosos. No restaurante da família, Gus conversa com Takki e Voula sobre o fato de a filha já estar passando da idade de se casar. Eles discutem se Toula já não está velha demais e Takki aconselha Gus a enviá-la para a Grécia e não contar às pessoas a sua idade. Quando Gus diz que Toula não quer ir, dando a entender que ela não quer se casar, os três fazem o sinal da cruz, como se aquilo fosse a pior das blasfêmias.

Nota-se no filme que a ideia da mulher sozinha é inadmissível para os gregos, pois significa a negação do papel imposto a ela, que é casar-se e ter filhos. Contrariando até então o comportamento esperado por sua família, ao contrário de sua irmã que se casou cedo e a quem Toula se refere como “máquina de fazer bebês”, resta a ela dedicar-se ao trabalho familiar: “Por isso aqui estou, dia após dia, ano após ano, com trinta anos de idade, e o prazo

de validade bem vencido. (...) Boas garotas gregas sem marido trabalham no restaurante da família".

Toula reafirma a pouca autonomia da mulher grega quando diz não ter vida própria. Seu irmão, ao contrário, não sofre pressão para se casar, comprovado pela declaração de seu pai de que ele ainda tem muito tempo para isso. Mesmo assim, não possui grande margem de liberdade para escolher seu destino, como afirma Toula: "Meu irmão tem dois trabalhos: cozinhar e procurar virgens gregas para casar".

Na verdade, o casamento é esperado tanto para o homem, quanto para a mulher. O homem grego não sofre a pressão da idade, mas o comportamento desejado é que ele encontre uma mulher grega para se casar e compor uma família. A interferência da família em suas decisões, entretanto, não difere muito no caso de Toula e de seu irmão, Nikkos. Em dois momentos da narrativa ele tenta mostrar para o pai um desenho que elaborou para a nova logomarca do restaurante, mas Gus não lhe dá atenção. Decepcionado, Nikkos recolhe o desenho e se retira sem nada dizer. Ele possui o desejo de se tornar pintor, mas não tem coragem de assumir essa escolha, diante das expectativas da família em relação à ajuda dos filhos em seus empreendimentos.

Como se sabe, a organização familiar é permeada por uma dimensão política, que torna as interações entre seus membros hierarquizadas e caracterizadas por uma distribuição interna de papéis que implica, por sua vez, a atribuição de privilégios. (BRUSCHINI, 1989). Nas famílias contemporâneas, essa distribuição de papéis torna-se não apenas mais flexível, como também mais democrática, apesar disso ser mais comum na classe média urbana. No caso da família Portokalos, a maior presença de valores tradicionalistas, torna mais rígida e demarcada essa divisão de papéis. O filme satiriza esse tradicionalismo por meio da relação entre os pais de Toula. Gus faz questão de exclamar ser o "chefe da casa" e afirma que "o homem é a cabeça da família", ou seja, é dotado de sabedoria para governar a casa e tomar as decisões pelos outros integrantes. A mulher, para Gus, seria a cuidadora do lar e da família, mas estaria sujeita à autoridade do marido, pois não caberia a ela o poder de decidir.

Quando Maria percebe o desejo de Toula em voltar a estudar, ela lhe diz que irá conversar com Gus. Toula lhe diz que será inútil, pois o pai não permitirá, já que a palavra final será a dele, por ser a "cabeça da casa". Maria então responde: "Deixe eu lhe dizer uma coisa, Toula: o homem é a cabeça, mas a mulher é o pescoço, e ela pode girar a cabeça para onde quiser". No diálogo entre os dois, Maria se mostra segura e persuasiva:

> Gus: _Eu sei que ela (Toula) é inteligente, então para que estudar mais? Ela já é inteligente demais para uma mulher.
> Maria: _Ah, você se acha mais inteligente que eu, é?
> Gus: _Não, quero dizer... Sabe...
> Maria: _O quê? O que quer dizer? Eu dirijo o restaurante, cozinho, limpo a casa, lavo a sua roupa, criei três filhos e dou aula na escola dominical, sabia? Eu tenho sorte por ter você para amarrar meus sapatos!

A assimetria nesse momento está clara. Para Gus, Toula não precisa continuar os estudos porque sua inteligência já foi além do que se espera para uma mulher. E esse pensamento não advém apenas dos homens, mas é interiorizado pelas próprias mulheres da família. Exemplo disso é a reação de Athena, irmã de Toula, quando encontra um panfleto com o anúncio de um curso de informática no balcão do restaurante e pergunta irritada à Toula o que era aquilo. Mas o filme desconstrói essa autoridade de Gus sobre Maria, mostrando que ela é esperta o suficiente para manipular o marido ao seu favor. Quando Maria sai do quarto, demonstrando superioridade, ela cumprimenta Toula e sinaliza que conseguiu o que queria, para o espanto da filha. A cena seguinte mostra Toula se matriculando na universidade. Mas a sátira do filme consiste em mostrar a astúcia de Maria ao lidar com o marido, manipulando-o sem deixar de fazê-lo acreditar que é ele quem detém a autoridade e o poder de decisão.

Quando Toula pede à mãe para ajudá-la a convencer Gus a deixá-la trabalhar na agência de viagens da tia, Maria elabora um plano para que ela, juntamente com Voula, induza o marido a concluir que a melhor solução seria empregar Toula na agência, já que ela era a única que entendia de computadores na família. Na cena, bastante bem-humorada, Maria e Voula parabenizam Gus pela suposta sabedoria e ele responde apontando para sua cabeça: “Você vê o que é um homem?”. A frase dita por Maria, que “o pescoço gira a cabeça para onde quiser”, é reafirmada na medida em que o filme mostra seu poder de manipulação, mas ao mesmo tempo, reforça o estereótipo da mulher dona de casa que, mesmo criando estratégias para conseguir o que deseja, permanece sujeita às vontades do marido, sustentando as convenções sociais que instituem a autoridade máxima do chefe de família.

O que é visto nessa família expressa bem o modelo de divisão sexual do trabalho elaborado por Parsons nos anos 1950, que se constituía na fórmula “o homem é a cabeça e a mulher o coração”. Singly (2007) retoma essa concepção demonstrando que, nessa lógica, o homem zelaria pela sobrevivência da família, enquanto a mulher se encarregaria de garantir a qualidade das relações, de assegurar a coesão do grupo e de atenuar as dificuldades da convivência familiar. Reavendo, entretanto, a discussão do autor sobre as “donas de casa

autônomas” e as “donas de casa dominadas”, nota-se que não é possível estabelecer uma definição homogênea desses grupos. Embora o casamento e a família correspondam a um elemento de diferenciação sexual, existem graus diferenciados de autonomia para as mulheres em cada contexto e organização familiar.

Afirmou-se no capítulo anterior que o capital cultural é um dos fatores que mais favorecem o aumento da autonomia das mulheres nas relações conjugais, quando esse pelo menos se iguala ao do parceiro. Em *Casamento grego*, a aquisição de maior capital cultural é vista como ameaça à estrutura familiar porque possibilita maior poder de decisão e a obtenção de valores que colocam em risco a permanência do rígido modelo familiar sustentado pela tradicional divisão sexual do trabalho.

A personagem Maria encontra-se em uma posição intermediária entre a autonomia e a dependência. Ela se submeteu às normas culturais de seu grupo, cumpriu o destino que lhe foi imposto – o casamento, a geração de filhos, a dedicação ao lar – e apesar de se sujeitar à autoridade do marido, Maria reivindica o seu lugar de “dona da casa” quando lhe convém, mesmo que em alguns momentos essa interferência seja indireta, como mostrado nas duas cenas acima.

A autonomia da mulher é um dos principais pontos de discussão dos estudos de gênero e dos debates feministas e geralmente é associada à emancipação, à independência política, econômica e social das mulheres, indispensáveis para a conquista da cidadania. A autonomia envolve também a ideia de sujeito. Ser autônomo é ser “dono de si” e “sujeito de sua história”, o que não significa o desprendimento de todas as determinações externas, mas a capacidade de orientá-las de acordo com sua vontade. (SANTOS, 2008). Intrinsecamente ligada à noção de poder, o debate sobre a autonomia das mulheres levou ao conceito de “empoderamento”, que implica mudanças no acesso das mulheres aos bens e ao poder sobre sua vida e sua trajetória. Essas modificações sugerem alterações nas relações de gênero, na medida em que a autonomia define as posições hierárquicas de homens e mulheres nas famílias e na sociedade. (SANTOS, 2008). Apesar de o trabalho externo das mulheres não garantir as transformações nas relações de poder dentro das famílias, ele pode corresponder ao início de sua autonomia, pelo fato dessa atividade atribuir-lhes outra identidade que não se restrinja a de esposa. (ARAÚJO; SCALON, 2006; SANTOS, 2008).

Para Santos (2008), a autonomia envolve os recursos sociais e culturais de que o indivíduo dispõe para elaborar sua identidade. A autora retoma a concepção de Singly de que indivíduos de classe superior dispõem de uma maior diversidade de ambientes para a

construção de sua identidade, como o trabalho, por meio de uma profissão estável, e os espaços de lazer. Os de classes populares, ao contrário, possuem o casamento e a família como principal esfera de constituição identitária e de atribuição de *status*. Além disso, os sujeitos das classes populares detêm menor quantidade de recursos culturais para adotarem comportamentos que diferem dos padrões socialmente estabelecidos e, por isso, se sujeitam mais facilmente às normas "fusionais", tornando-se dependentes das acepções dominantes.

Isso explica o maior grau de autonomia das mulheres que possuem mais capital cultural, pois a independência não se restringe à liberdade para agir com vontade própria, mas também, segundo Bernava (2010), à capacidade de se recusar padrões de comportamento socialmente esperados. A personagem Toula demonstra isso. Desde o início do filme, ela se mostra insatisfeita com sua condição na família, e parece rejeitar o comportamento esperado para ela. É o que se nota quando Takki e Voula dizem a seu pai que ela sempre estará ao seu lado, cuidando do restaurante, e Toula ouve a conversa triste e contrariada.

Não é de se estranhar que a saída que ela encontra para desencadear mudanças em sua vida seja, primeiramente, a continuação dos estudos. E a associação entre a inserção na universidade e as mudanças de Toula é clara no filme, que sobrepõe à cena do dia da matrícula as alterações na sua aparência física. Por meio de elipses, o filme constrói sequências que sugerem uma sucessão de mudanças na aparência de Toula, que se maquia, modifica o cabelo, as roupas e substitui os óculos por lente de contato. Além disso, uma referência às cenas do *flashback* é feita quando Toula, no refeitório da universidade, passa pelas garotas loiras – agora adultas – e ao invés de se sentar sozinha, ela pede para se juntar a elas na mesma mesa. Dessa vez, porém, ao invés de *moussaka*, ela retira um sanduíche de pão de forma, o que simboliza uma tentativa de rompimento com a tradição grega.

O processo de autonomização de Toula segue com a mudança em sua vida profissional (FIG. 7 e 8). Ela se matricula em um curso de informática e turismo e passa a trabalhar na agência de viagens de sua tia Voula. Embora não consiga se desvincular totalmente do trabalho familiar, o fato de ter escolhido a profissão já lhe garante maior poder de decisão sobre sua própria vida, e ela se mostra realizada. Essa maior independência se completa por meio do namoro de Toula com Ian, o que será discutido mais adiante.

Figura 7 – Toula como atendente no restaurante

Fonte: Extraído do filme pela autora.

Figura 8 – Toula como agente de viagens

Fonte: Extraído do filme pela autora.

O oposto de Toula é percebido nas personagens Athena e Nikki. A irmã de Toula é uma das personagens que mais simboliza o papel tradicional da mulher grega. Athena se casou cedo com um grego, é mãe de três filhos e, durante o filme, engravida novamente. Nas cenas em que ela aparece, está sempre preocupada com questões referentes à vida doméstica, seja planejando o que precisa comprar para a casa, discutindo com o marido ou tentando controlar o comportamento dos filhos. Athena é o símbolo da maternidade e da tradição.

Nikki, sua prima, já é apresentada como expressão de sensualidade, sempre com roupas justas, decotadas e possui maior preocupação com a aparência física. Algumas cenas enfatizam essa imagem, como a do batismo de Ian na Igreja Ortodoxa. Quando Gus anuncia

que ela será madrinha de Ian, ele a observa, e por meio de uma câmera subjetiva, vê-se Nikki ajeitando os seios na blusa decotada. Durante o batismo, ela, como madrinha, ao banhar Ian com a água da bacia, esfrega as mãos sobre seu corpo de uma maneira sugestiva. Além disso, é Nikki quem escolhe o modelo do vestido das madrinhas de casamento de Toula e Ian, e na hora de mostrá-lo para os membros da família, ela surge com um roupão e o abre como em um *striptease*, exibindo um vestido justo e decotado para o espanto de Toula.

A imagem da mulher que é construída em *Casamento grego* é a daquela cujo papel se orienta basicamente em torno da vontade dos homens. A maneira cômica de retratar a sensualidade de Nikki, por meio do exagero de seus trajes e de seu comportamento e, ao mesmo tempo, a sobriedade e o recato da personalidade de Athena estabelecem duas posições antagônicas para a conduta da mulher grega. Na medida em que o estilo e o comportamento de Nikki são dotados de um excesso que provoca o riso do espectador, certamente eles assumem um caráter inapropriado porque expõem uma qualidade que deveria ser resguardada e restrita à relação conjugal.

É o que é demonstrado na cena em que Maria aconselha Toula no dia de seu casamento: "É uma noite muito especial para você. Você tem suas obrigações. Toula, na noite do meu casamento, minha mãe me disse: 'Nós, gregas, podemos ser ovelhas na cozinha, mas somos tigresas na cama'". Aqui o filme parece sugerir, por meio do conselho de Maria, uma conduta que seria esperada para a mulher grega. O espaço privado não seria apenas do cuidado e dos afazeres domésticos, como também estaria reservado para a vivência da sexualidade feminina com o marido no quarto nupcial. Ou seja, a sexualidade da mulher só seria permitida no âmbito privado, na intimidade do casal. Mesmo assim, ela não é percebida como um direito, mas como uma obrigação, o que significa que estar disposta ao ato sexual faz parte dos deveres da esposa, tanto quanto as tarefas do lar.

Sabe-se que não é a todas as mulheres que se permite vivenciar a sexualidade publicamente. Além dos homens, que normalmente são socializados para o prazer sexual fora de casa, algumas mulheres expõem sua sensualidade, sem se livrarem, entretanto, dos julgamentos morais e das sanções que lhes são impostos. Há, assim, hierarquias socialmente estabelecidas entre as mulheres, que ditam o comportamento esperado para cada uma delas de acordo com sua posição social. Segundo Carlos Guedes (2006), existem gradações não apenas entre os gêneros, mas dentro de um mesmo gênero que orientam a percepção e a vivência da sexualidade na vida social. Desse modo, as mulheres são classificadas conforme seu comportamento em torno da noção da "santa" e da "puta".

Na mesma direção de Guedes (2006), Rubin (1998) discute a hierarquia sexual como uma classificação de cada ato sexual segundo um sistema hierárquico de valor sexual. Nessa classificação, o grau de “normalidade”, de sanidade mental, de respeitabilidade e de legitimidade dos indivíduos seria avaliado por suas práticas sexuais, de maneira que quanto maior a aceitação social de seu comportamento, maior seria sua posição na escala hierárquica. Por outro lado, os comportamentos situados nas escalas mais inferiores seriam classificados como “anormais” e patológicos, atribuindo aos indivíduos o *status* de criminoso e de doente. Além disso, essa avaliação contribuiria para a estigmatização desses sujeitos, como uma forma de sanção pelos comportamentos sexuais que transgridem as normas.

A concepção da vida sexual se modifica ao mesmo tempo em que são exigidas novas regulamentações dessa prática, o que implica consequentemente, novas configurações das relações de gênero e dos arranjos familiares. A influência do discurso religioso durante a Idade Média contribuiu para a instituição da família como legitimadora do ato sexual pela sua função reprodutora. Nesse sentido, não só as relações sexuais fora do casamento seriam condenadas, como também a vivência da sexualidade como busca do prazer. Guedes (2006) observa que na passagem do século XVI para o XVII nota-se uma mudança nesse discurso, e o que é censurado a partir desse momento não é a procura do prazer, mas a valorização apenas do prazer, tendo ainda a procriação como a principal finalidade do ato sexual.

O discurso sobre o sexo, assim, era permeado pela noção de dívida entre os casados, de maneira que homens e mulheres teriam obrigação de reciprocidade, baseando-se em uma suposta igualdade entre eles sustentada pelo texto bíblico. Na prática, entretanto, as assimetrias prevaleciam, na medida em que as mulheres deveriam ceder à cobrança dos homens os quais podiam manifestar claramente o seu desejo, enquanto elas poderiam desejar, mas não demonstrar suas vontades de forma explícita. Nesse sentido, a relação sexual operaria como o pagamento do débito próprio ao matrimônio, e por isso deveria ser realizado com discernimento, com o controle sobre a paixão e sobre os impulsos, pois o amor apaixonado era uma ameaça à ordem social. (GUEDES, 2006).

Não só os homens deveriam amar “corretamente” suas esposas, não as tratando como prostitutas, mas também as mulheres seriam responsáveis por sua integridade moral nas relações sexuais, permanecendo na tênue fronteira entre a santidade e a perdição. O ato sexual demarcaria, então, as relações de poder entre homens e mulheres, estando os primeiros em uma posição de superioridade, por serem supostamente ativos, enquanto as últimas seriam o

objeto que sofre a ação, se submetendo ao assédio masculino com passividade. (GUEDES, 2006).

Segundo Guedes (2006), a assimetria entre homens e mulheres passou de uma noção de que a mulher seria uma cópia imperfeita do homem, para o discurso científico do dimorfismo sexual. A ideia da diferença anatômica estabeleceu não apenas a complementaridade dos sexos, como a hierarquia entre eles, que por sua vez, determinou papéis sociais organizados pela divisão sexual do trabalho. Nessa hierarquia as mulheres estariam em uma escala inferior, que as colocaria em uma posição de submissão e de receptáculo do desejo masculino. Além disso, a noção de diferença sexual teria estabelecido a concepção de que os homens seriam dotados de um impulso "natural" para a atividade sexual, enquanto as mulheres possuiriam total controle sobre sua sexualidade e seus desejos, cabendo a elas uma maior reserva de si. As relações extraconjugais seriam justificadas pela "natureza" dos homens que o tornariam sempre dispostos ao ato sexual, não sendo capazes de resistir aos impulsos sexuais. As mulheres, ao contrário, supostamente dotadas de um controle interno, só cometeriam uma traição se quisessem. (GUEDES, 2006).

Mudanças ocorreram e têm ocorrido no tocante à percepção da sexualidade, sendo mais significativas para as mulheres do que para os homens. A difusão dos métodos contraceptivos, a desvinculação do caráter reprodutor do ato sexual e a crescente demanda por relações mais igualitárias entre homens e mulheres são alguns dos fatores que geraram essas transformações. Giddens (1993) ressalta a perda da importância da virgindade e do surgimento da "sexualidade plástica", que consiste na vivência das relações sexuais sem o compromisso da procriação, além do avanço das tecnologias reprodutivas como elementos reorganizadores da experiência sexual.

Para o autor, se antes o que era valorizado nas mulheres era o recato e a capacidade de conter os assédios dos homens, há na contemporaneidade uma maior demanda pela satisfação do desejo feminino, pois "em uma sociedade altamente reflexiva, assistindo a televisão e lendo, elas entram em contato e ativamente procuram numerosas discussões sobre sexo, relacionamentos e influências que afetam a posição das mulheres". (GIDDENS, 1993, p. 63). A vivência contemporânea da sexualidade envolve um maior grau de permissividade nas relações, de maneira que quando duas pessoas se casam, transportam para a relação um acúmulo de experiências sexuais adquiridas antes do matrimônio. O que não significa afirmar que por esse motivo as concepções tradicionais sobre a sexualidade tenham sido completamente abandonadas. De certa maneira, as mulheres ainda estão sujeitas à

interpretação dos homens sobre elas. Giddens (1993) destaca, por exemplo, as classificações de “garotas decentes” e “garotas vadias” que ainda persistem nas sociedades. Além disso, muitas vezes a sexualidade das mulheres é projetada a partir do desejo masculino, como se sua disposição para o ato sexual fosse regida pela necessidade de satisfazer os impulsos “naturais” dos homens, sob o risco de serem traídas ou substituídas por outras relações.

Voltando ao conselho que Maria dá à Toula, o desempenho sexual lhe é cobrado como sinônimo de obrigação e de obediência ao marido. Satisfazer o desejo sexual do marido faz parte do seu papel como mulher, que envolve tanto a “sujeição da ovelha”, como a “lascividade da tigresa”. Esse comportamento deve ser controlado pela mulher para não colocar em risco a sua reputação, na medida em que a conduta luxuriosa só é válida para agradar ao marido, sem transcender, contudo, a linha tênue entre a santidade e a perdição.

A visão tradicional da família Portokalos é ameaçada quando Toula se apaixona por Ian, rompendo com os traços culturais da sociedade grega. O processo de aceitação do casal é marcado pela resistência da família de Toula e pelo estranhamento dos pais de Ian, reforçado pela imagem exótica que é atribuída aos gregos. As diferenças culturais entre as duas famílias são construídas por meio de contrapontos entre as cenas que se passam nas duas casas, além da comicidade do momento em que elas se encontram pela primeira vez.

As cenas dos Portokalos os retrata como uma família numerosa, barulhenta, agitada e com um comportamento marcado pelo exagero e pela excentricidade. As fronteiras que demarcam as relações entre os membros familiares são difusas e emaranhadas, pois eles interferem constantemente na vida dos integrantes da família. Eles se mostram bastante afetivos e nota-se uma enorme disposição para o apoio mútuo, mas em contrapartida, há pouquíssima autonomia e independência de seus membros, não sendo raro que os pais tomem decisões pelos filhos nas escolhas pessoais, como no casamento, e nas profissionais.

A diferenciação entre os integrantes da família grega, de acordo com o filme, não é muito clara, e eles tendem a repetir e perpetuar o comportamento dos outros sem questionamento, pelo conformismo com as tradições. Por esse motivo, seus membros possuem bastante dificuldade de romper com esses valores e optarem por outros caminhos, desvinculando-se da família de origem. Ao mesmo tempo, por ser bastante fechada em si mesma, restringindo seus vínculos às pessoas de mesma nacionalidade, a família grega do filme possui uma enorme dificuldade de se relacionar e de aceitar indivíduos de culturas distintas.

Muito festeiros, os Portokalos estão sempre cantando, dançando, conversando alto, comendo e bebendo. Alguns hábitos da família são mostrados no filme de maneira tão cômica e exagerada que lhe atribui um exotismo ímpar, como o costume de cuspir nas pessoas para dar sorte ou de assar carneiro no jardim da frente da casa. A trilha sonora do filme é basicamente composta por músicas gregas, exceto as composições instrumentais utilizadas nas partes mais emotivas ou românticas da história. Mas as músicas gregas possuem um papel fundamental na construção do discurso da diferença cultural entre os Portokalos e a família norte-americana dos Miller. Em alguns momentos, as cenas da família Portokalos, sempre acentuadas pela música alegre e festiva, pelo intenso contato corporal e pelas trocas afetivas são sobrepostas pelas imagens dos Miller como uma família mais "fria" e distante, em cenas silenciosas, e com integrantes mais contidos e discretos. A família Miller é pequena, composta apenas por Ian e seus pais, sendo que o filho não mora na mesma casa, uma atitude impensável para a família Portokalos, para a qual os filhos só adquirem uma relativa independência e autonomia após o casamento.

As fronteiras entre as relações na família de Ian são mais rígidas e demarcadas, notando-se maior individualização entre os integrantes e, portanto, maior margem de liberdade para fazer escolhas e tomar decisões. É o que afirma Ian, em um diálogo com Toula: "Na verdade, antes de ser professor, estudei Direito. Meu pai é advogado, meu avô é advogado, mas não nasci para isso, então mudei de curso. Eles não gostaram muito, sabe?". Toula, reconhecendo a dificuldade de um comportamento como esse na sua família, diz que é preciso ser muito forte para agir dessa maneira.

Por serem os laços familiares mais distanciados, os Miller se permitem maior grau de individualização, tanto que em nenhum momento da narrativa eles se opõem ao casamento de Ian, mesmo estranhando o estilo singular da família da noiva. Isso justifica também a maior facilidade de Ian em romper com seus traços culturais e de se adaptar à cultura grega, aceitando se batizar na Igreja Ortodoxa para agradar a família de Toula.

A cena em que Ian leva Toula para conhecer seus pais é também o momento da apresentação de sua família ao espectador. A descrição dessa família é auxiliada pela ambientação da cena. Com a iluminação menos intensa em relação às cenas da casa dos Portokalos, a sala de jantar dos Miller possui uma decoração mais sóbria, mais requintada, em contraste com o exagero de ornamentação da casa dos gregos. A tomada dessa cena, filmando-se a mesa de um ângulo lateral, gera a sensação de maior profundidade do plano, que serve para reforçar a "frieza" do ambiente e a distância entre os membros da família, que

não é apenas física, mas também afetiva (FIG. 9). A música que aparece nessa cena não é a típica, alegre e alta dos gregos, mas uma canção clássica instrumental, em um volume baixo, que parece tocar no aparelho de som da casa dos Miller. Discreta como a própria família, a música quase não é percebida na cena.

Figura 9 – Cena do jantar na casa da família Miller

Fonte: Extraído do filme pela autora.

O mesmo ocorre na cena em que Toula, Ian e seus pais, Rodney e Harriet, discutem os preparativos para o casamento. A cena, também com a iluminação mais baixa, filmada em ângulo lateral, mostra um casal de frente para o outro sentado no sofá da sala (FIG. 12). O ambiente é bastante silencioso, apesar da música clássica instrumental que soa discretamente ao fundo, e o encontro é marcado por um enorme constrangimento entre os personagens. Mas o que mais chama a atenção é o contraste dessa cena silenciosa, em plano fixo[29], com a anterior, que mostra a festa de comemoração da Páscoa da família Portokalos, muito mais dinâmica, barulhenta e alegre (FIG. 10 e 11).

[29] No plano fixo a câmera permanece estática sobre o tripé ou outro equipamento apropriado, mesmo que haja movimento de personagens ou de objetos dentro dele. Nesse caso, a oposição se dá em relação às cenas da família grega em que são utilizados planos panorâmicos, em que a câmera, apesar de não se deslocar, realiza movimento horizontal ou vertical ao girar sobre seu próprio eixo. De toda forma, a panorâmica atribui maior dinamismo às cenas do que o plano fixo.

Figura 10 – Festa da família Portokalos

Fonte: Extraído do filme pela autora

Figura 11 – Família Portokalos dançando

Fonte: Extraído do filme pela autora

Figura 12 – Casa dos Miller

Fonte: Extraído do filme pela autora.

As relações entre os integrantes da família grega são mais intensas, afetuosas e eles revelam com franqueza o que sentem em relação ao “outro”. O contato físico entre eles é frequente, pois eles se abraçam, se beijam e dançam juntos na maior parte do tempo (FIG. 13). A família Miller, por outro lado, é mais distante, não há nenhuma demonstração de afeto, nem contato físico entre eles. Além disso, os Miller são mais dissimulados nas relações, tentando fingir naturalidade e esconder o incômodo provocado pelas diferenças culturais de Toula e de sua família.

O figurino também é fundamental para acentuar as diferenças entre os personagens. A família grega usa roupas mais chamativas, estampadas, com cores “quentes”, enquanto a família norte-americana veste roupas mais sóbrias, discretas e com cores “frias”. Nota-se, assim, a construção no filme de um discurso enfático da diferença por meio da apresentação

de modelos excessivamente discrepantes para as duas famílias, a partir da elaboração de uma ideia de distinção entre elas e da criação de uma imagem de duas sociedades completamente distantes culturalmente.

Figura 13 – Família Portokalos se cumprimentando em volta da mesa

Fonte: Extraído do filme pela autora.

Nas duas situações descritas, os contrastes das famílias são produzidos muito mais pela "forma" do que pelo conteúdo das cenas. A montagem fílmica possui um papel essencial para provocar esse efeito. Ela é um dos aspectos mais relevantes da linguagem fílmica porque além de atribuir uma sequência lógica aos acontecimentos por meio da relação de causalidade, constitui um efeito dramático para a cena, que é compreendido pelo espectador do ponto de vista psicológico. (MARTIN, 2005).

Além dessa função narrativa operada pela sucessão dos planos e dos acontecimentos, a montagem pode também assumir um caráter expressivo, em que a justaposição dos planos serve para exprimir uma ideia ou um sentimento por meio do choque de duas imagens. Quando isso ocorre, a montagem deixa de se constituir um meio para tornar-se um fim, expressando por ela mesma a ideia ou o discurso pretendido. (MARTIN, 2005). É esse o efeito produzido pelo choque entre as imagens das duas famílias em *Casamento grego*. Mas em alguns momentos, esse contraste é sugerido dentro da mesma cena, como no casamento de Ian e Toula. Um plano geral da Igreja é mostrado em ângulo plongê e vê-se do lado direito a família Portokalos ocupando todos os bancos, enquanto do lado esquerdo observa-se a família Miller em número bastante inferior, com a maior parte dos bancos vazia.

Como já dito anteriormente, a família extensa perdeu gradativamente sua importância a partir do momento em que a organização familiar deixou de ser o centro de produção e as práticas modernas passaram a ser orientadas por uma lógica racional de planejamento que afetou também a vida familiar, principalmente com a maior difusão dos métodos contraceptivos. Além disso, a migração de indivíduos para as grandes cidades favoreceu a redução das famílias como adaptação ao modo de vida urbano. Essa redução, no entanto, não é um fenômeno específico das sociedades modernas. Ariès (1981) e Singly (2007) demonstram que a família reduzida já existia em outros períodos, favorecida tanto por condições objetivas, como a queda da mortalidade infantil, quanto pela valorização da privacidade que gera, por sua vez, uma maior necessidade de personalizar as relações. Mas a urbanização de fato, aliada à expansão dos meios de comunicação, contribuiu para a diminuição do grupo familiar na medida em que dificultou os laços entre os parentes distantes e gerou maior necessidade de individualização de seus membros.

Em *Casamento grego*, Ian conta à Toula que é filho único e possui apenas dois primos que vivem distantes de Chicago, por isso eles quase não se vêem. Envergonhada, Toula hesita em revelar o quanto sua família é extensa e que ela tem vinte e sete primos só de primeiro grau. A proximidade da parentela dos gregos chega a ser cômica pelas circunstâncias em que é mostrada – sempre em festas ou em situações incomuns, como correndo atrás da avó Yaya – e pela interferência excessiva na vida dos familiares. A cena em que a família de Toula descobre seu namoro com Ian é um exemplo disso. Em voz *off*, uma integrante da família conta como o namoro foi descoberto: “Na última noite, Vicky Pavalopolis te viu ‘chupando’ os lábios dele no estacionamento. Ela contou para a mãe dela, que contou para a minha mãe, que contou para a sua. Resumindo, você foi pega”.

A oposição entre as duas famílias que é construída no filme as coloca em uma relação antagônica de modernidade e de tradição. A dificuldade de Toula em contar a Ian o quão numerosa é a sua família, reforça o discurso da família nuclear como mais apropriada ao estilo de vida moderno. Possuir uma família extensa e com vínculos muito próximos, com fronteiras tão difusas e emaranhadas que favorecem maior controle social entre os integrantes é, assim, um modelo antiquado e ultrapassado e, portanto, um motivo de vergonha para Toula.

Realmente, a família numerosa com a existência de mais de duas gerações na mesma casa é algo raro nos grandes centros urbanos ocidentais, embora entre as classes populares verifica-se em algumas regiões maior quantidade de famílias cujos membros vivem muito próximos, em arranjos domiciliares ou redes de unidades domésticas subordinadas a uma casa

original. Mesmo assim, essas configurações não correspondem ao modelo tradicional de família extensa, mas sim de processos relacionais entre os integrantes que se consideram parentes, seja pela consanguinidade, seja por "consideração". (McCALLUM; BUSTAMANTE, 2010). Isso comprova as diversas possibilidades de arranjos familiares existentes, e que, ao contrário do ideal socialmente estabelecido, a família nuclear não é o único modelo predominante.

No filme, há uma cena bastante simbólica do caráter tradicional que é construído para a família Portokalos. Enquanto Maria e Toula conversam sobre a dificuldade de Gus em aceitar o casamento da filha, a avó Yaya entra no quarto com uma caixa e mostra objetos e fotografias de sua juventude. Yaya coloca uma coroa de flores em Toula, que possivelmente foi usada em seu casamento, e as três mulheres se olham no espelho, causando a impressão de um quadro com as três gerações. A preocupação da avó em mostrar à neta os objetos e fotografias que remetem ao seu casamento, parece não apenas demonstrar a valorização da união matrimonial, mas também a necessidade de transmitir à Toula os valores que são essenciais para a preservação das tradições em seu grupo familiar. Por isso, é possível se pensar na imagem das três mulheres refletida no espelho como uma metáfora da transmissão de valores por meio das gerações, uma alusão à herança cultural e à tradição familiar.

A continuidade das gerações é também exaltada na canção grega *Orea Pou Ine I Nifi Mas*, que é tocada na festa de casamento de Ian e Toula:

> Como é bela a nossa noiva, e assim bonito é seu dote. Sua companhia traz alegria. Eu cantarei uma canção para você na guitarra. Três vivas para a noiva, para o noivo, o melhor homem e a melhor mulher. Que eles possam viver felizes para sempre. [...] Três vivas para a noiva e para todos os parentes dela. [...] Que a sua família cresça na alegria à medida que cresce em número[30].

Apesar do discurso igualitário de Ian para justificar seu namoro com Toula, não apenas dizendo que eles não são de espécies diferentes, mas também com o questionamento "você tem uma família esquisita, mas quem não tem?", a imagem da família Portokalos que é construída no filme satiriza suas referências culturais ao apresentar os costumes gregos como excêntricos e antiquados, em oposição aos valores norte-americanos que são colocados como ideais e modernos. Uma das cenas que mais enfatizam esse discurso é a do primeiro encontro entre as famílias Miller e Portokalos.

[30] Tradução livre da versão em inglês. (OREA..., 2011).

Ao chegarem à casa dos gregos no carro de Ian, Harriet e Rodney aparecem em primeiro plano bastante assustados quando vêem a numerosa e barulhenta família grega reunida no jardim da frente, assando um cordeiro no espeto e dançando ao som de uma música grega. Muito afetuoso, Gus abraça Rodney de uma maneira desajeitada, para a admiração dos gregos, espanto dos norte-americanos e constrangimento de Toula.

Na apresentação da família, impressiona a excessiva repetição dos nomes Anita, Diane e Nick. Tal repetição demonstra a tentativa do filme de satirizar o caráter tradicional da família grega, pois atribuir o mesmo nome aos seus integrantes representaria, conforme Marcelo Gruman (2006), a reprodução social dos papéis e a solidificação dessa posição na estrutura social por meio do valor simbólico de um nome herdado. Recepcionados por Voula, o exotismo da família é ainda mais acentuado quando ela conta ao casal Miller uma experiência pessoal relacionada à saúde:

> Agora vocês são da família. Certo. Toda a minha vida eu tive um caroço na nuca, bem aqui. Sempre. Na menopausa, ele começou a aumentar por causa dos hormônios. Fui ao médico e ele fez a bió... a bo.. a biós... a 'bobópsia'. Dentro do caroço ele achou dentes e uma espinha dorsal. Sim, dentro do caroço estava minha irmã gêmea.

A estranheza da história contada por Voula, somada à sua dificuldade com o inglês ao tentar pronunciar a palavra "biópsia", contribui para a imagem exótica da família. O casal norte-americano também se mostra enojado com a comida servida durante a festa, mas se rende ao ouzo, que o deixa embriagado. Na cena, um efeito de distorção da imagem é utilizado para demonstrar a embriaguez de Rodney e Harriet, e por meio da câmera subjetiva, vê-se Yaya na cadeira de rodas, a partir do ponto de vista do casal, dizendo de maneira agressiva algo em grego, como se ela estivesse os ameaçando. Para completar, Maria entra na sala com o bolo levado pelo casal Miller, mas decorado com um vaso de flores no seu orifício central, deixando os norte-americanos ainda mais assustados. Ao final da festa, Gus reclama com Maria da demonstração de repulsa do casal Miller em relação aos gregos:

> Eu tentei, você tentou. Todos nós fomos legais com eles. E eles nos olharam como se nós fôssemos do zoológico. Isso não funciona, Maria! Eles são diferentes. Tão secos! Essa família é como um pedaço de torrada. [...] Eu tentei colocar um pouco de marmelada. Não, eles não gostam disso. Eles gostam de ser secos e quebradiços.

A fala de Gus de que os Miller os teriam visto como se eles fossem do zoológico demonstra que os gregos do filme imaginam que sua cultura seja vista como exótica pelos

norte-americanos. Essa diferença cultural também é construída pela afetividade, que entre os gregos é bastante intensa, ao contrário da família norte-americana, para a qual a sociabilidade é mais impessoal e distante. Interessante notar como a família grega do filme, que é mais fechada em si mesma, por ter maior dificuldade de integração, e por se esforçar em preservar uma identidade coletiva, tentando se proteger contra os valores de outras culturas, nesse momento se mostra mais aberta e receptiva em relação à norte-americana que, ao se deparar com as diferenças culturais, parece mais intolerante.

Na verdade, essa mudança de postura da família grega, que antes mostrava resistência quanto ao relacionamento da filha com um *xeno*, ou um estrangeiro, diz respeito à legitimação de um discurso fortemente marcado pela valorização da individualização e de noções idealizadas do que se considera "família moderna". Para tanto, como principal elemento de sustentação desse discurso, o filme lança mão da ideia romantizada de amor e de casamento, como será visto adiante.

4.2 Amor romântico e casamento

Como afirmado anteriormente, a noção de família se modificou consideravelmente a partir do momento em que o amor romântico se inseriu por completo na instituição do casamento. (SINGLY, 2007). Nas sociedades pré-modernas o amor não era indispensável na constituição familiar, porém poderia surgir com a convivência, pelo respeito mútuo e pela cooperação entre os membros das famílias, já que o casamento possuía uma função social, correspondendo a uma necessidade de sobrevivência econômica para as classes populares e à manutenção de *status* e do patrimônio material para os setores burgueses. (ARIÈS, 1981; TORRES, 2000).

O amor-paixão, juntamente com a sexualidade, era vivenciado fora do casamento pelos homens, pois se esperava das mulheres casadas a santidade e não a promiscuidade. O amor-paixão era visto como sinônimo de vertigem e de desordem, sendo, portanto, uma ameaça à ordem social. Desse modo, um homem não poderia deixar-se envolver fervorosamente em um romance, pois dele era exigido maior controle de si e moderação. Para isso, o casamento era a melhor solução frente às tentações e ameaças do desejo. Contrair o matrimônio e constituir uma família era a maneira mais eficaz do controle do prazer. Vivenciar os prazeres sexuais sem se deixar dominar pela paixão desenfreada era, para os homens, a prova de sua capacidade de domínio sobre si. (TORRES, 2000; GUEDES, 2006).

A partir do século XVIII, a concepção de amor é modificada com a instituição do amor romântico, fortemente influenciada pela literatura romântica e pelos valores e tendências da sociedade naquele período. A ideia de amor romântico carregava em si não apenas a maior liberdade na escolha das relações, como também a valorização dos interesses individuais, que se traduziam na construção de uma narrativa pessoal. Esse processo de individualização envolvia a ruptura das relações com os processos sociais mais amplos, ou seja, o desligamento da experiência amorosa das relações mecânicas que sujeitavam os indivíduos às vontades do grupo. (GIDDENS, 1993).

A ênfase na autonomia individual compreendia a necessidade de empatia entre os amantes, o reconhecimento do outro como um ser “especial” pelas suas virtudes, em função de uma complementaridade espiritual. Essa, por sua vez, seria desencadeada pela elaboração de um “eu sexual”, por meio do auto-referenciamento, ou em outras palavras, uma experiência individualizada que se complementa por outro “eu” que supre aquilo que falta.

Nesse sentido, a noção de amor romântico abarcaria o processo de construção da auto-identidade. (GIDDENS, 1993).

Ao contrário da paixão desenfreada, o amor romântico não é algo irracional, inconsequente e ameaçador, mas envolve o compromisso com o outro e com a relação, orientada por uma ética de responsabilidade. A lógica do amor e da subjetividade é permeada por princípios racionalistas, tanto pela necessidade de controle das pulsões e das paixões – e pelo estabelecimento de regras para sua expressão moderada – quanto pela consagração da individualidade como valor máximo das relações amorosas. A procura do amor abrange uma busca de si e de sua própria identidade, do auto-reconhecimento a partir de sua projeção no outro, em uma relação de alteridade que só é possível por meio de escolhas conscientes em contextos socialmente determinados e guiados por processos relativamente cautelosos de monitoramento das interações sociais. (ROSSI, 2008).

Embora os discursos sobre o amor romântico abranjam noções idealizadas de experiências místicas e mágicas, encobrindo-o com uma roupagem sentimentalista e irracional, como fruto de escolhas irrefletidas geradas pela identificação que transcende o mundo social, a experiência amorosa é constantemente negociada e pautada por aspectos sociais. A seleção dos parceiros envolve não apenas a atração e a reciprocidade de sentimentos em uma relativa margem de liberdade, mas também a busca pela compatibilidade de atributos sociais e de expectativas, de maneira que a preferência pelo socialmente mais próximo tende a regular a escolha amorosa e inseri-la em uma lógica social de aceitabilidade. (TORRES, 2000).

O complexo do amor romântico está integrado ao processo de racionalidade e de individualidade que constitui o fundamento das sociedades ocidentais modernas, que, apesar de valorizarem a razão como princípio máximo, se apoiam em crenças nos poderes transformadores e sobrenaturais do sentimento amoroso, sustentado por um discurso que o coloca em uma dimensão além da compreensão humana. Essa concepção paradoxal do amor surge como resultado das desilusões e do fracasso dos ideais modernistas, que ancorados na perspectiva iluminista, geraram mais questionamentos e incertezas do que um maior conhecimento sobre o mundo. (ROSSI, 2008).

A impossibilidade de se recorrer ao pensamento religioso em um mundo desencantado e afetado pela caótica ordem capitalista gera a necessidade de se buscar refúgio em outras crenças que possam atribuir sentido às experiências cotidianas, reorganizando as referências culturais em um contexto instável e fragmentado. A exaltação do amor romântico surge,

assim, como válvula de escape para as inconstâncias, incertezas e contradições da modernidade, tendo a individualidade como um dos preceitos principais. (ROSSI, 2008).

O discurso do amor romântico, que se tornou emblemático na literatura, no século XX se prolifera nos meios de comunicação de massa, em especial no cinema e, mais tarde, na televisão, passando a constituir modelos e noções idealizadas do amor como promessa de felicidade. O sonhado *happy end* é construído com base em necessidades reais dos indivíduos modernos revestidos em padrões ideais de relações amorosas, de maneira que "a partir daí o amor é muito mais que amor. É o fundamento nuclear da existência, segundo a ética do individualismo privado. É a aventura justificadora da vida [...]". (MORIN, 1987, p. 135).

No caso dos filmes hollywoodianos, o amor é abordado como algo transcendental, que supera quaisquer intempéries, dotado de um caráter mágico e sublime que o consagra como "amor verdadeiro". Nessas narrativas, a descoberta do amor é seguida por uma série de encontros e desencontros que devem ser superados pelos amantes como prova da intensidade do sentimento amoroso. O amor romântico é apresentado nesses filmes como algo suspenso no tempo e no espaço, que, ao superar os obstáculos, atinge um estágio de felicidade cuja perpetuação é sugerida no final. (COELHO; ROSSI, 2011).

Retomando a discussão do "amor-paixão" e do "amor-construção", o primeiro é a mola propulsora do encontro amoroso nesses filmes, é o elemento fundamental do processo de apaixonar-se. O amor-paixão é caracterizado pela espontaneidade, pelo romantismo e pela impulsividade típica da fase da conquista. Esse sentimento, contudo, deve assumir uma condição passageira, pois entregar-se à paixão é aceitável, mas permanecer nela é um comportamento inconsequente e passível de condenação.

O que se observa em grande parte dos filmes hollywoodianos é a valorização do amor-paixão como uma etapa idealizada e romantizada da relação entre o par central, mas a partir do momento em que esse sentimento é afirmado, ele deve ser normatizado para que se ajuste ao comportamento socialmente esperado para os amantes. Nesse caso, a norma é instituída pela contração do matrimônio. O casamento, assim, é a normatização do sentimento amoroso, já que a paixão desenfreada é sinônima de desordem:

> O amor apaixonado é especificamente perturbador das relações pessoais, em um sentido semelhante ao do carisma; arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios. Por esta razão, encarado sob o ponto de vista da ordem e do dever sociais, ele é perigoso. (GIDDENS, 1993, p. 48).

A valorização do casamento nessas produções é pautada pela idealização da cerimônia que assume uma dimensão muito além da importância que se atribui a um rito de passagem, mas que é transformada na consagração de uma experiência única e na concretização de um sonho. E mesmo que o matrimônio não se realize durante o filme, a história quase sempre eleva a experiência dos amantes a ponto de sugerir que ele não poderia deixar de ocorrer em um momento posterior. O casamento, assim, é abordado nesses filmes como uma consequência natural, "uma solução lógica e óbvia para a realização do amor e dos casais". (MENEGUELLO, 1996, p. 155).

Em uma pesquisa sobre o casamento dentro e fora dos filmes, Raelene Wilding (2003) afirma, a partir de entrevistas realizadas com indivíduos recém-casados, que as narrativas dos casais sobre o momento em que se apaixonaram, muito se assemelham às histórias de idas e vindas, de encontros e desencontros dos filmes românticos. Quando questionados quanto aos motivos que os levaram a se casar, as explicações eram, entretanto, de ordem prática, mais associadas às decisões e preocupações do cotidiano, como estratégias de negociação emocional, social ou econômica.

No cinema, ao contrário, especialmente nos filmes hollywoodianos, a motivação para o casamento assume uma dimensão romantizada, por simbolizar a consagração máxima do "amor verdadeiro". Se na contemporaneidade as relações se desvincularam das pressões sociais que suprimiam a vontade dos indivíduos, na medida em que a experiência sexual e amorosa foi reorganizada independentemente das obrigações reprodutivas e matrimoniais, a valorização do casamento e da família persiste no discurso midiático, mas tendo o amor como um fim em si mesmo.

Em *Casamento grego*, o matrimônio é colocado como o ponto nevrálgico da narrativa, mas o caráter tradicional atribuído à cultura grega é desmantelado em função do reordenamento da experiência nupcial em torno dos valores da individualidade e da realização pessoal, construídos na película como valores "modernos". A tensão da história se concentra na ruptura de Toula com as tradições gregas no momento em que ela se relaciona com alguém que não pertence à sua cultura, mas acima de tudo, isso ocorre a partir de suas próprias escolhas.

O relacionamento com Ian, assim como a continuidade dos estudos e a escolha profissional, faz parte da afirmação da identidade de Toula, uma adesão aos valores norte-americanos que, no filme, são traduzidos na satisfação pessoal e na afirmação do "eu", engendrando um processo de diferenciação perante o grupo de origem. A inserção desses

valores na vida de Toula é percebida nas transformações que ocorrem em sua personalidade e nos hábitos cotidianos, como a já citada mudança na aparência física e na interação com as garotas norte-americanas na faculdade.

Enquanto para Toula essas mudanças correspondem à constituição da auto-identidade e de uma narrativa individual, para seus familiares elas simbolizam a fragmentação dos valores e das referências culturais do seu país de origem. O processo de aceitação do casamento com Ian é, por sua vez, a afirmação do discurso do amor romântico como um projeto individual, que cada vez assume a condição de "relação pura", nos termos de Giddens (2002), na medida em que ela se justifica não mais pelos fatores externos da vida social e econômica, mas pelos benefícios que ela pode gerar para cada um dos indivíduos envolvidos.

Segundo Guedes (2006), o casamento na sociedade grega do período clássico instituía um comportamento normativo para homens e mulheres frente à cidade, além de simbolizar a geração de uma nova vida. O papel estabelecido para os homens envolvia liberdade e total participação na esfera pública, além do zelo pelas propriedades, das quais a esposa fazia parte. O homem era dono de si e lhe cabia governar com sabedoria os negócios na vida pública. A mulher, ao contrário, pertencia ao domínio do privado, deveria sujeitar-se às vontades do marido e possuía a função de gerar filhos legítimos e de garantir a continuidade da família. O casamento era negociado sem a participação da mulher, por um acordo entre o pai da noiva e o futuro marido, mas, a partir do período helênico, as mulheres começam a interferir na escolha matrimonial. (GUEDES, 2006). Resquícios desses costumes podem ser vistos no já citado filme grego *Noivas*, que aborda a migração de mulheres gregas para os Estados Unidos, enviadas pelas famílias para se casarem com gregos migrantes. Para cumprirem o destino socialmente estabelecido e manterem a conduta honrosa da família, essas mulheres embarcam em um navio com apenas uma fotografia de seus pretendentes e com a incerteza da vida que lhes aguardava no outro país.

Uma das moças, entretanto, se apaixona por um fotógrafo norte-americano que se encontra a bordo e, apesar da reciprocidade do sentimento, e do desejo de se entregar ao amor do rapaz, ela desiste e desembarca ao encontro do pretendente para não contrariar as tradições gregas, nem desonrar sua família. Em *Casamento grego*, o que prevalece não é o peso das tradições, mas a intensidade do amor entre o par central. Em nome do "amor verdadeiro", os costumes são sacrificados e, por sua consagração, se permite até certa flexibilidade nas normas para que o noivo norte-americano seja batizado na Igreja Ortodoxa.

O amor entre Ian e Toula é construído como uma versão moderna de um conto de fadas. A cena em que ela o vê pela primeira vez possui uma atmosfera mágica. Depois de relembrar sua condição de mulher grega em um país estrangeiro, no já citado *flashback* do início do filme, Toula atende aos clientes do restaurante e diz em voz *off* : "Eu queria ter uma vida diferente. Ser mais corajosa, mais bonita ou simplesmente feliz, mas é inútil sonhar porque nada jamais muda". Imediatamente após sua fala, enquanto a câmera mostra a janela do restaurante e acompanha os passos de Ian na calçada, ouve-se uma música instrumental semelhante às canções utilizadas para acontecimentos mágicos em filmes infantis. A iluminação mais intensa marca a entrada de Ian pela porta do restaurante e Toula o encara hipnotizada. A reciprocidade, todavia, não ocorre a princípio, pois Ian mal nota a presença da garçonete "mal ajambrada", como diz a própria Toula.

Depois disso, Toula decide realizar mudanças em sua vida. De certa forma, o "amor à primeira vista" pelo norte-americano é uma das motivações. Esse poder transformador do sentimento amoroso é também atribuído a Ian. Ainda no restaurante, seu amigo lhe mostra fotografias de mulheres que pretende lhe apresentar. Rejeitando a oferta do amigo, Ian diz que essas mulheres parecem todas iguais. E é só quando Toula se torna agente de viagens e muda o visual que Ian se interessa por ela. A partir daí, o sentimento é correspondido e o filme tenta construir uma imagem de identificação entre os dois, reforçando a ideia de complementaridade que envolve o amor romântico. Mostrados como desajeitados, a narrativa parece sugerir uma correspondência entre eles: com uma brincadeira, Ian tenta chamar a atenção de Toula do lado de fora da agência e é agredido por uma idosa. Ela, ao se levantar da cadeira, se esquece de tirar o fone de ouvido e cai desastrosamente. Além disso, Ian contrariou a vontade dos pais quanto à sua profissão e decidiu seguir o caminho que mais lhe trazia satisfação pessoal. Toula rompeu com os costumes da família para construir seu próprio destino. O caráter sublime do amor é demonstrado quando Ian diz que sua vida era chata e sem graça antes de conhecer Toula, e que agora ele teria ganhado vida.

Para Gruman (2006), *Casamento grego* é a atualização da história de *Romeu e Julieta* que talvez estivesse referida metaforicamente no fato de Ian ser professor de literatura e dizer ao amigo ter aplicado um teste sobre a obra shakespeariana *Hamlet* aos seus alunos. Só que diferentemente do romance inglês, a história do filme é imbuída de um discurso voltado para a exaltação da liberdade, da escolha individual e da rejeição de laços sociais previamente estabelecidos, valores que são construídos como o cerne da cultura norte-americana e como

expressão da modernidade. Segundo o autor, “a sociologia das alianças é trocada pela psicologia do amor”. (GRUMAN, 2006, p. 795).

A proibição do amor de Toula e Ian é também metaforizada na cena em que ela, triste pelo fato do namoro não ser aceito pelo pai, se refugia na varanda da casa e a câmera, por meio de um *zoom-in*, a focaliza ao lado da escultura da Afrodite. Também chamada de Vênus de Milo pelos romanos, a Afrodite é a deusa do amor na mitologia grega, e foi oferecida como esposa por Júpiter a Vulcano. Afrodite, porém, amava Adônis. Ferido por um javali, Adônis foi socorrido por Afrodite, mas não sobreviveu e, apesar dos apelos da deusa, a lei do destino impedia que seu amante fosse devolvido. (VICTORIA, 2000). A cena evidencia a impossibilidade do amor entre Toula e Ian, mas ao invés de renunciar ao sentimento amoroso em nome da tradição familiar, o casal decide lutar pela aceitação do romance, privilegiando as escolhas pessoais e a auto-realização, como demonstrado na fala de Ian: “você faz parte da sua família, e eu farei qualquer coisa, o que for preciso, para que me aceitem porque agora você é minha vida, toda minha vida. Não vamos escapulir para casar, como se tivéssemos vergonha”.

Ao mesmo tempo, como afirma Gruman (2006), é possível pensar que a conversão de Ian à religião Ortodoxa é, de certa maneira, uma afirmação da individualidade, por ser fruto de uma escolha e não de pressões externas. Se quisesse, o casal poderia fugir como Toula propôs, ou até mesmo desistir do relacionamento, mas Ian opta pela inserção em outro contexto cultural, pelo pertencimento a um novo grupo familiar e social. A atitude de Ian demonstra que no mundo contemporâneo cada vez mais a constituição da identidade é permeada por uma maior margem de liberdade de escolhas.

A ênfase na liberdade e o rompimento com o estilo de vida comunitário em função da autonomia individual estão associados à ideia de indivíduo como princípio regulador das relações sociais que se instituiu na modernidade. A noção de um ser moral independente que se afirma por meio da negociação da identidade e com a identificação com repertórios simbólicos em diversas redes de relações possibilita aos indivíduos participarem de vários contextos e desempenharem múltiplos papéis na vida social, sem que sua identidade seja necessariamente dada ou imposta pelos grupos. (GRUMAN, 2006).

As identidades no mundo contemporâneo assumem uma dimensão fluida e transitória, sem o apego a um papel específico, como se vê na decisão de Ian em aderir à religião e aos costumes gregos. Para Toula, entretanto, essa desvinculação é mais complexa, e envolve tanto a resistência da parentela, quanto a insatisfação por contrariar a família. O tradicionalismo

atribuído aos Portokalos é também demonstrado pela preocupação com o namoro e o casamento como aspectos constituintes da família porque envolvem a continuidade das gerações, da comunidade grega e de seus traços culturais.

Concordando com a análise de Gruman (2006) sobre o filme, o namoro de Toula com um norte-americano coloca em risco a integridade do grupo e de uma moral familiar e social que é sustentada pelo cumprimento de práticas sociais rigidamente definidas em função da honra. Isso implica a avaliação dos indivíduos e, consequentemente, dos grupos aos quais pertencem, a partir da imagem que o outro constrói sobre eles, de maneira que a identidade social se constitui em relação e por oposição (conflituosa ou não) ao outro. A forma como essa visão tradicional é construída no filme, contudo, atribui uma imagem burlesca à cultura grega, ridicularizando, muitas vezes, a atitude do pai de Toula, como na cena em que Ian conversa com ele sobre o namoro:

> _Você se esconde em todo canto de Chicago, mas não vem aqui me perguntar se pode namorar minha filha?
> _Me desculpe, mas pedir para namorar sua filha? Ela tem trinta anos.
> _Eu sou o chefe desta casa!
> _Tudo bem. Eu posso namorar sua filha?
> _Não!

A atitude de Toula, para Gus, era resultado da emancipação provocada pela aquisição de maior capital cultural proporcionada pela escolaridade acima da média para uma mulher grega, e que consistiria em uma ameaça à manutenção dos costumes de seu povo. Por isso ele diz à Maria: “não falei que era um erro educar uma mulher? Mas ninguém me ouviu. Agora temos um namorado em casa. Ele é um bom rapaz grego? Não! Ele não é grego! É um *xeno*! Um *xeno* com cabelo grande!”.

É interessante notar como a concepção de Maria muda ao longo da narrativa, na medida em que o discurso do amor romântico se afirma e passa a ser abordado como um pretexto legítimo para o casamento e para a aceitação de Ian e Toula. Quando o casal é descoberto, Maria diz à Toula que, independentemente de ter tido um romance, ela deve terminá-lo o quanto antes. Toula diz que ama Ian e sua mãe responde: “Ah, Toula, coma alguma coisa! Por favor”. A reação de Maria, ignorando o sentimento da filha, demonstra a ascensão dos costumes sobre as vontades individuais. Pouco importa o que ela sente, quando o que prevalece é a vontade do grupo. É o que acontece quando Gus passa a convidar pretendentes gregos para jantar em sua casa, apresentados de uma maneira bastante excêntrica e caricatural, na tentativa de arranjar um casamento para Toula. Mais adiante, porém, Maria

tenta convencer Gus a aceitar o relacionamento com o argumento de que a paixão entre Toula e Ian era inevitável: “Ela não fez isso com você ou comigo. Eles se apaixonaram. Acontece”. Agora o amor-paixão é visto como uma fatalidade, uma força supra-individual que não oferece alternativa senão a entrega dos amantes.

Esse amor, entretanto, é logo normatizado pelo compromisso nupcial, mesmo que ele abandone alguns valores tradicionais e assuma uma roupagem “moderna”. O casamento em grande parte dos filmes hollywoodianos opera como a legitimação do amor e da paixão desenfreada, e aqueles que negam tal conduta sofrem desaprovação social ou são condenados à desilusão e à solidão. Como afirma Meneguello (1996), o casamento nessas produções é a solução para os “solteirões incorrigíveis”, como pode ser visto, por exemplo, em *Jogo de amor em Las Vegas* (*What happens in Vegas*, Tom Vaughan, 2008).

A vida dos solteiros geralmente é tratada como solitária, triste e sem sentido, como ocorre em *Amor sem escalas* (*Up in the air*, 2009). Quando se trata de mulheres, a desaprovação ainda é maior, principalmente se a personagem transgredir as convenções tradicionais de gênero, como no caso das executivas de sucesso em *O diabo veste Prada* (*The devil wears Prada*, David Frankel, 2006) e *A proposta* (*The proposal*, Anne Fletcher, 2009). Nesses filmes, nos quais as mulheres assumem papéis tradicionalmente atribuídos aos homens, com sua excessiva imersão no mundo dos negócios e participação na esfera pública, as personagens femininas, por inverterem as relações de poder na hierarquia de gênero, quando não são submetidas a punições, como a solidão e a amargura, se rendem ao casamento como uma maneira de restituir o papel que lhes é socialmente esperado.

Jackie Byars (1991) demonstra como o cinema hollywoodiano desde a década de 1950 foi responsável pela elaboração de modelos de conduta em consonância com os valores morais da época em que eram produzidos, se afirmando como maneiras convencionais de se abordar as mulheres e os homens no cinema. Para a autora, o cinema hollywoodiano da década de 1950 foi marcado por um intenso e radical investimento na reconstrução da ideologia norte-americana, ressignificando o *American Way of Life* por meio da formação de um conceito de gênero e de identidade que fosse concernente a uma específica estrutura familiar: a família nuclear formada pelo casal heterossexual.

O período do pós-guerra nos Estados Unidos foi marcado por um clima de insegurança, de incertezas e de pessimismo, principalmente com a eclosão da Guerra Fria. A ideologia cultural centrada na família foi, assim, o sustentáculo contra o medo de uma possível crise econômica, da ameaça da energia atômica e do comunismo. Desse modo, o

cinema hollywoodiano popularizava ainda mais o modelo tradicional de família baseado em uma divisão polarizada de papéis sexuais – constituída pelo homem chefe de família e pela mulher dona de casa – apesar de já se notar um considerável crescimento de mulheres que se inseriam no mercado de trabalho no país. (BYARS, 1991).

As figuras da esposa, da mãe e da filha se constituíram no estereótipo da mulher nos filmes hollywoodianos, enquanto o homem era associado à imagem do executivo de sucesso, da força, da inteligência e do chefe de família. O comportamento desejável para a mulher nesses filmes era sempre o casamento e, quando realizado, lhe cabia o papel de apoio ao marido, que por sua vez, era o agente ativo da família. (BYARS, 1991). A mulher solteira e independente, ao contrário, era condenável. Byars (1991) demonstra que uma mulher sozinha nesses filmes era sinônimo de uma mulher incompleta que, quando não se rendia à amargura, tinha seu comportamento associado à promiscuidade, acompanhado de um final punitivo.

Embora tenha havido mudanças significativas na abordagem desses filmes no tocante às relações de gênero, ao casamento e à constituição familiar, muitos desses códigos ainda são empregados em maior ou menor grau no cinema hollywoodiano contemporâneo, com a diferença de que os valores da individualidade e da realização pessoal são enfatizados com maior intensidade. A ideologia individualista é transmitida por um discurso no qual os projetos individuais se sobrepõem aos coletivos, em nome da afirmação do “eu” e da construção de uma narrativa pessoal.

Como se percebe em *Casamento grego*, o amor romântico é visto como um valor máximo para a construção identitária e para o auto-referenciamento e, ao mesmo tempo, como pretexto legítimo para o casamento, que é compreendido como um contrato desejado pelo casal e fruto de escolhas individuais. A contração do matrimônio é, assim, abordada nesses filmes como uma consequência lógica do ato de apaixonar-se, e a decisão de se casar é justificada muito mais por aspectos afetivos e pelo efeito “mágico” do amor do que por uma explicação racional.

A reorganização da vida sexual e amorosa afeta a maneira como as relações são abordadas nessas produções, pois “de fato, o amor do casal tende a se tornar o fundamento do casamento, de fato, a virgindade foi desvalorizada; de fato, a maldição que se abatia sobre a sexualidade foi aliviada e efetuam-se osmoses entre o amor espiritual e o amor sexual [...]. (MORIN, 1987, p. 135). O discurso do encontro do amor verdadeiro como obra do destino apesar de lhe conferir um encantamento e uma noção idealizada de complementaridade espiritual é ancorado na necessidade de se adequar esse sentimento às normas, como forma de

assegurar a instituição do casamento e da configuração familiar integrados ao projeto individualista.

4.3 “Somos diferentes, mas, no final, somos todos frutas”

A última parte do filme, em que se realiza a cerimônia de casamento após o difícil processo de aceitação do casal por parte das duas famílias, é marcada por um discurso de alteridade que parece tentar sintetizar a história em uma mensagem positiva. Uma análise mais apurada, entretanto, da maneira como os discursos sobre as duas famílias são construídos ao longo do filme permite a identificação de aspectos contraditórios com a exaltação da diferença que é sugerida no final.

Na cena da festa de casamento, Gus profere as seguintes palavras aos convidados:

> Eu estava pensando ontem à noite, na noite antes da minha filha se casar com Ian Miller, que a raiz da palavra ‘Miller’ é grega. ‘Miller’ vem da palavra grega ‘milo’ que significa ‘maçã’, portanto, aí está. Como muitos sabem, nosso sobrenome, ‘Portokalos’, vem da palavra grega ‘portokali’, que significa "laranja". Então nesta noite temos aqui maçãs e laranjas. Somos todos diferentes, mas no final somos todos frutas.

A ideia da diferença de origem e da conclusão posterior de que, apesar de tudo, é possível conviver com ela, pois não se trata de “espécies diferentes”, como disse Ian à Toula, parece remeter não apenas a exaltação da família como um símbolo de comunhão e de aceitação da diversidade, mas também da construção de uma imagem da nação norte-americana como acolhedora e disposta a receber o “outro” harmoniosamente.

É interessante notar que embora a família grega do filme seja extremamente nacionalista, os personagens constantemente sustentam um discurso de valorização dos Estados Unidos como uma nação próspera, acolhedora e que, principalmente, valoriza o ideal de liberdade, essencial para os gregos. Na cena em que os Portokalos discutem a lista de convidados para o casamento, Toula afirma querer uma festa simples e pequena, mas Gus insiste em convidar toda a família dizendo: “Toula, eu cheguei neste país com oito dólares no bolso para fazer tudo isso por vocês. Quem sabe por quanto tempo vou continuar vivo?”.

O fato de os gregos do filme terem migrado para os Estados Unidos com pouco dinheiro e terem prosperado em solo norte-americano diz muito sobre a pretensão de exaltar a cultura e a economia do país. Uma imagem bastante alegórica desse discurso é a da nota de um dólar entre as notas gregas que estão afixadas na parede do balcão do restaurante da

família. Além disso, a noção de liberdade é muito valorizada pelos norte-americanos e, inclusive, enfatizada veementemente na maioria dos filmes hollywoodianos. É muito comum se ouvir de algum personagem a expressão “nós vivemos em um país livre”. Essa necessidade de se reafirmar o tempo todo que os Estados Unidos são um país livre, remete a uma tentativa de construção de um mito, que é reforçado pela repetição sistemática contida nos discursos dessas produções. Também para os gregos, a ideia de liberdade assume o discurso de um princípio fundamental, como pode ser visto em inúmeros filmes sobre a cultura da Grécia.

Essa consagração da liberdade em *Casamento grego* é demonstrada pela referência que se faz a um dos filmes mais emblemáticos sobre o país, o já citado *Zorba, o grego*. O nome do restaurante da família Portokalos, *Dancing’s Zorba*, diz respeito ao personagem principal do filme, que dançava sempre que a tristeza o abatia. Zorba era sinônimo de dois dos principais valores gregos: *keifi*, que corresponde à paixão, a vontade de viver e a alegria de expressar os sentimentos, e *elefteria*, que consiste na liberdade.

Para celebrar essa união de valores gregos e norte-americanos, a bandeira dos dois países é constantemente destacada no filme: a dos Estados Unidos nas cenas de Toula chegando à escola no momento em que seu pai lhe diz que ela devia se orgulhar de ser grega, e na sala de aula em que Ian leciona; a da Grécia é mostrada na capa do convite de casamento e no adesivo do computador da agência em que Toula trabalha. Em outros momentos, no entanto, as duas bandeiras são mostradas juntas, exaltando ainda mais a união entre os países: na casa dos Portokalos, em que as duas estão hasteadas no teto, uma em cada extremidade; na mesa da agência de viagens, a xícara é estampada com a da Grécia, e no porta-canetas ao lado vê-se uma dos Estados Unidos.

O discurso da liberdade também está presente na fala de Maria:

> Escute-me, Toula. Minha aldeia passou por muitas guerras. Os turcos, os alemães, todos fizeram um estrago. E minha mãe dizia: ‘Temos sorte de estar vivos!’. E eu pensava: ‘Não temos sorte de estar vivos. Não temos sorte quando alguém diz onde devemos morar e o que comer!’. Ninguém tem esse direito. Então eu olho para você, Athenas e Niko. Viemos para cá por causa de vocês, para que pudessem viver. Eu dei a vida a você para que ela seja vivida.

Nesse momento, o filme elabora um discurso de que o ideal de liberdade, tão apreciado pelos gregos, só pôde se concretizar no país em que ele de fato seria cultivado e exercido, quando, na verdade, isso traduz a maneira como os norte-americanos pensam ou tentam construir a sua imagem perante os outros. E essa noção de liberdade também está

associada aos valores da família considerada moderna referidos anteriormente, a individualidade e a satisfação pessoal.

Viver em um país “livre” inclui a liberdade de escolha nas relações amorosas, de poder se casar com quem desejar, como afirma Toula a sua filha no final do filme. Repetindo o mesmo comportamento da mãe, a filha pede para estudar em uma escola norte-americana, e não em uma grega. Toula responde: “Eu sei, eu sei. Mas, prometo que você pode se casar com quem quiser”. Observa-se que as tradições gregas não foram completamente abandonadas, mas sofreram interferências de valores “modernos”, que na perspectiva do filme, são indispensáveis para a concretização do ideal de liberdade.

É o que é demonstrado também nas transformações na vida de Nikkos, que no final da história decide se tornar pintor e frequentar aulas de pintura. Para Toula, ele anuncia sua decisão e atribui à irmã a sua motivação: “Foi você quem começou. Queria fazer algo diferente e fez mesmo. Toula, não deixe que seu passado decida quem você é, mas deixe-o fazer parte da pessoa que você será”. A fala de Nikkos evidencia que os membros da família grega gradativamente sucumbem aos valores norte-americanos, na medida em que o comportamento e a posição social, que antes eram ditados pelo passado, ou seja, pelo conformismo dos filhos com as tradições, e por condutas previamente determinadas pelos grupos, agora se transforma em um projeto individual e na constituição da auto-identidade.

Hertrich e Locoh (2004) afirmam que em sociedades altamente reguladas pelas tradições, as escolhas são impostas de maneira mais imperativa quando o meio é suficientemente sólido e coerente, e as posições sociais não são tão fortes para resistir às suas imposições. Na medida em que os indivíduos adquirem maior autonomia, por meio da escola, ou do trabalho, eles ficam mais propensos às influências de outros valores, devido ao contato com culturas distintas. Consequentemente, eles podem reivindicar maior poder de decisão e maior liberdade para construir sua trajetória de vida. Talvez o fato de Nikkos afirmar ter ouvido essa frase na televisão signifique, de certa forma, a dificuldade de se manter valores tão rígidos em uma sociedade altamente reflexiva, e em constante troca de informações, de produtos culturais e de repertórios simbólicos, estimulada intensamente pelos meios de comunicação de massa. Com a globalização e os crescentes avanços tecnológicos, que contribuem para a compressão do tempo e do espaço, deslocando as relações de seus contextos locais, torna-se possível uma difusão rápida e intensa de informações, reduzindo distâncias e ampliando o contato entre culturas diversas. A mídia, assim, contribui não apenas

para a circulação dessas informações, mas também de valores, de estilos de vida e de visões de mundo. (GIDDENS, 1991).

Apesar do discurso da alteridade empregado no fim da narrativa, a visão estereotipada dos gregos mostrada desde o início não é amenizada. O filme satiriza a cultura grega e constrói uma paródia com o fato de os gregos se orgulharem de terem nascido no "berço da civilização", como é percebido na declaração feita por Gus, em grego, em resposta ao cumprimento de Ian: "Nós inventamos a filosofia enquanto vocês ainda se balançavam nas árvores". Essa paródia coloca a cultura grega e a norte-americana em posições claramente antagônicas: de um lado, a tradição com seus valores ultrapassados; de outro, o progresso e a modernidade. A abordagem cômica e caricatural que se faz dos gregos, aliada à dificuldade dos personagens norte-americanos de compreenderem sua cultura, reforça seu caráter exótico.

A dificuldade, por exemplo, dos pais de Ian em localizar geograficamente a Grécia, perguntando se o país fica próximo à Armênia, e confundindo-o com a Guatemala, sugere uma suposta "distância" cultural dos gregos, como se tratasse de um país desconhecido. O que é também demonstrado no diálogo entre eles durante a cerimônia do casamento, proferida em grego. Quando Harriet pergunta "como podemos saber o que está acontecendo?", Rodney responde "é tudo grego para mim". E por mais que se enfatize a predisposição dos Estados Unidos a aceitar e acolher migrantes, os gregos são mostrados, na maioria das vezes, como inadaptados à cultura norte-americana. Exemplo disso é a dificuldade dos personagens com o idioma inglês, percebido pelo sotaque estrangeiro, pela dificuldade de pronúncia, como Voula em relação à palavra *biopsy*, os erros gramaticais, como Gus na expressão *this no work*, ou até mesmo na compreensão, como é o caso de Maria com o termo *bundt*. Nesse último, a mãe de Ian se mostra impaciente ao tentar ensinar à Maria a pronúncia correta da palavra. A prova de que ela realmente não compreendera o significado de *bundt*, que é um tipo de bolo vendido nos Estados Unidos, é que ela acha tão estranho o orifício central que ele contém que o enfeita com um vaso de flores.

Além da questão do idioma, o filme também mostra a dificuldade dos Portokalos de compreender o vegetarianismo. Quando Toula diz a sua tia que Ian não come carne, ela responde: "Como assim, ele não come carne? Tudo bem, eu faço carneiro". Essa passagem remete à construção de um discurso que tenta enfatizar ou exacerbar o estranhamento entre as duas culturas, como se o vegetarianismo correspondesse a um hábito incompreensível para os gregos. Isso consiste em uma visão estereotipada dessa cultura, como se seus hábitos alimentares se restringissem ao que é mostrado na história. A valorização da carne que é

mostrada no filme está vinculada à importância da comida nessa família, cujo significado vai além de uma simples refeição. Ela é a ligação da família, demarca o momento de comunhão entre seus membros e, por isso, os eventos comemorativos são tão relevantes.

A união do grupo familiar é essencial para os gregos porque simboliza a continuidade das gerações e de seus traços culturais, que são garantidos pelo casamento. Por esse motivo, a cerimônia matrimonial é um grande acontecimento que envolve todos os integrantes da família, cada um com uma função específica. No final do filme, em voz *off*, Toula conclui:

> Às vezes, temo que isso não tenha acontecido. Tenho medo de acordar e ainda estar passando manteiga no pão de alho, esperando minha vida começar. Mas aconteceu! Aconteceu, sim, e eu entendi algumas coisas. Minha família é grande e barulhenta, mas é minha família. Nós brigamos, rimos e, sim, assamos carneiro no jardim da frente. E onde quer que eu vá, o que quer que eu faça, ela estará sempre ali.

O discurso de exaltação da família proferido por Toula é seguido da cena, imbuída do mesmo tom de comicidade que acompanha toda a história, em que se percebe que a casa que os noivos ganharam de Gus fica ao lado da residência dos Portokalos. Embora Toula tenha conquistado certa liberdade para escolher seu parceiro, ela não conseguiu se desvencilhar totalmente dos laços familiares. Apesar disso, a mudança de alguns valores e concepções da família grega remete à valorização da individualidade, do afeto e da satisfação pessoal na constituição da família contemporânea, de maneira que essa reorganização das relações familiares desloca a ênfase nas "coisas", nos termos de Singly (2007), para as pessoas. Nessa perspectiva, o que seria valorizado na família contemporânea não é mais o grupo reunido, mas os indivíduos que a compõem, com suas diferenças e singularidades.

Na entrevista contida nos extras de *Casamento grego*, o diretor Joel Zwick afirma que a principal mensagem do filme é "mostrar como é uma família moderna dos Estados Unidos: adaptar as tradições e a religião à necessidade de progredir". Desse modo, a noção de progresso no filme está associada à necessidade de adequar as famílias ao modelo considerado ideal para uma sociedade moderna, mesmo que outros valores e aspectos culturais sejam sacrificados. Mais do que a primazia pela liberdade e pela individualidade, o sentido de família que a narrativa tenta construir discursivamente é a daquela que deve corresponder ao modelo socialmente desejado para o alcance do progresso e da felicidade.

A imagem dos gregos mostrada nessa produção consiste em uma visão homogênea dos imigrantes, ignorando a pluralidade e a variabilidade desses grupos em um país como os Estados Unidos. O comportamento dos gregos do filme, todos festeiros, barulhentos e risonhos, remete a uma visão caricatural dos imigrantes do país, cujas tradições são

apresentadas como entraves à adoção de valores construídos como modernos. A visão norte-americana presente no filme é aquela que constrói o “outro” como um espelho invertido, criando estereótipos ao generalizar todos os grupos em prol de uma pequena parte retratada como homogênea. Mais do que isso, essa abordagem distorcida consiste na utilização do “outro” para reforçar seus próprios valores e, no que concerne à família, a tradição que está sendo apagada para construir uma imagem de país “moderno” corresponde a uma tentativa de reafirmar modelos idealizados de organizações familiares, ancorados no amor romântico, na individualidade e na satisfação pessoal como alguns dos princípios indispensáveis ao progresso da nação norte-americana.

5 A ERA DO GELO 3

O cinema de animação corresponde a um gênero peculiar no mercado cinematográfico, tanto pela repercussão e sucesso de suas produções, quanto pela qualidade técnica que ele tem adquirido ao longo dos anos, em função dos avanços da computação gráfica e da tecnologia digital. Seu desenvolvimento, que ocorreu paralelamente ao cinema de ação ao vivo (*live-action*), foi acompanhado por um intenso investimento em métodos que pudessem acentuar o poder de convencimento e de identificação com o espectador. A eficácia desses procedimentos pode ser comprovada pela heterogeneidade do público consumidor desses produtos no tocante à faixa etária, pela expressiva bilheteria por eles alcançada, pela frequente propagação desses filmes nas emissoras de televisão, e pela vasta quantidade de bens de consumo que são criados com a marca dos personagens.

Este capítulo, dividido em dois tópicos, procura retomar, em um primeiro momento, a origem e a trajetória do cinema de animação nos Estados Unidos, privilegiando a produção de Hollywood para demonstrar como esse gênero, que no início não passava de um objeto de estudos e de experiências científicas, se tornou um importante instrumento ideológico para difundir valores norte-americanos, sendo a família um dos principais. O segundo tópico corresponde à análise de *A era do gelo 3*, em que se discute as visões de família presentes no filme, destacando não apenas as mudanças e permanências na maneira de se abordar as organizações familiares, como também as relações de gênero, a maternidade e a paternidade.

5.1 O cinema de animação como instrumento ideológico

O cinema de animação corresponde a um gênero que, embora tenha se desenvolvido paralelamente ao cinema de ação ao vivo (*live-action*), se destaca por sua especificidade técnica, linguística e estética. Um dos principais atributos de um artista é a capacidade de domínio sobre os procedimentos técnicos e elementos que constituem a linguagem de qualquer forma de comunicação visual; linha, superfície, volume, luz e cor. No caso do desenho e da pintura, os métodos empregados permitem ao artista uma grande liberdade para manusear e controlar tais elementos, o que lhe atribui maior poder de criação. (LUCENA JÚNIOR, 2005).

O cinema de animação surgiu incorporando todos esses elementos, mesclando desenho, pintura, fotografia e técnica cinematográfica, o que permitiu ao produtor participar e

intervir durante todo o processo de criação. Originada da palavra "*animare*", que remete ao ato de "dar vida a alguma coisa", a animação está associada à ideia de movimento, que é o seu princípio fundamental. (LUCENA JÚNIOR, 2005). O interesse em retratar o movimento sempre foi uma aspiração ao longo da história da arte, desde as pinturas rupestres, até a aplicação de cálculos matemáticos para aperfeiçoar a ilusão de movimento durante o período Renascentista, além das inúmeras tentativas realizadas pelos pintores impressionistas, estimulados pelo surgimento do cinema e da fotografia.

No século XIX, são criados os primeiros dispositivos para atribuir a ilusão de movimento aos desenhos, após a descoberta de que, quando o olho humano é submetido a imagens organizadas em sequências e movidas contínua e rapidamente em uma única direção, ele é capaz de reter a imagem anterior por uma fração de segundo enquanto a próxima é captada. (LUCENA JÚNIOR, 2005; BERGAN, 2010).

Somente a partir do século XX, porém, é que o cinema de animação se estabelece por meio do desenvolvimento de tecnologias apropriadas que possibilitaram a simulação de movimentos de maneira cada vez mais plausível. Até então, o objetivo dos desenhistas/produtores se centrava na tentativa de se criar a ilusão de movimento da maneira mais perfeita possível, a ponto de causar uma impressão quase verdadeira de vivacidade dos objetos e dos desenhos. Inúmeras experiências e estudos eram feitos em função do aperfeiçoamento das técnicas de animação para assegurar sua capacidade de convencimento.

Dessas, a técnica mais adequada foi a *stop motion*, ou *frame* a *frame*, que consiste em fotografar cada desenho ou objeto quadro a quadro em várias posições sucessivas diferentes, que são posteriormente projetadas na tela a uma velocidade de vinte e quatro quadros por segundo, gerando, assim, a impressão de movimento. Gradativamente, essa técnica foi sendo aperfeiçoada, por meio do alcance de maior capacidade expressiva, de perspectiva e de profundidade do campo visual, proporcionando maior tratamento ilusório às animações. (BERGAN, 2010).

Um dos principais precursores do cinema de animação, Winsor McCay, foi quem forneceu algumas das mais importantes contribuições para o gênero. McCay realizou estudos minuciosos do movimento de pessoas e de animais, desenvolvendo técnicas de temporização, compressão e alongamento, aceleração e desaceleração, mas, principalmente, inseriu um novo componente que revolucionou a animação: a atribuição de características de personalidade às figuras animadas. Além da incrível capacidade de simular o movimento, McCay passou a investir na criação de uma personalidade para os personagens, não apenas para lhes dar maior

tratamento expressivo, como também para estimular a identificação desses com o público. (LUCENA JÚNIOR, 2005).

McCay, assim, investe na preocupação com a narrativa ao invés de se centrar no movimento pelo movimento, como vinha sendo feito nas animações. Em seu filme *How a mosquito operates* (ou *The story of a mosquito*, 1912), McCay transforma um mosquito em um personagem com atributos humanos, sem suprimir, entretanto, as características que o definem como um inseto. O desenhista dá ênfase ao estreitamento do personagem com o público, aprimorando os elementos expressivos e utilizando a estratégia "olho no olho", na qual o personagem "encara" os espectadores, a fim de se estabelecer uma maior identificação com eles. (LUCENA JÚNIOR, 2005).

A atribuição de uma personalidade aos desenhos contribuiu para que se desenvolvesse uma maior empatia do público pelos personagens, na medida em que os animais deixavam de ser retratados como seres perversos e asquerosos para assumirem atributos e sentimentos humanos, levando os espectadores a se identificarem e refletirem sobre sua própria condição. (LUCENA JÚNIOR, 2005). A contribuição de McCay se completou com a criação do dinossauro Gertie, no filme *Gertie, the dinossaur*, o primeiro a ser exibido nos cinemas dos Estados Unidos. Essa película, que incorporou todos os recursos alcançados até então, foi a que atribuiu os contornos do que seria o cinema de animação nos próximos anos. (LUCENA JÚNIOR, 2005; BERGAN, 2010).

Com o surgimento dos estúdios de animação e com a criação de uma nova técnica de animação por camadas (*cel animation*), que consistia na realização de desenhos sobre folhas de celulóide transparente, possibilitando desenhar apenas as partes móveis dos personagens ao invés de refazer as ilustrações inteiras, houve maior otimização do trabalho. Por meio dessa técnica, foi possível conservar o cenário e utilizá-lo em várias cenas, sobrepondo os desenhos feitos nas folhas de celulóide, assim como empregar cenários fotografados, combinando desenho com imagens do mundo concreto. (BERGAN, 2010).

Tais avanços contribuíram para que o cinema de animação se consolidasse como um gênero específico e autônomo, se aproximando cada vez mais de uma produção industrial. Gradativamente, o interesse puramente formal pelas experiências com a animação, a fim de se conseguir reproduzir com maior precisão os movimentos do mundo físico, tornou-se uma prática de artistas independentes, que se recusavam a aderir aos padrões industriais em nome de uma suposta liberdade de criação. Outros artistas, entretanto, entusiasmados com os ganhos tecnológicos e financeiros que uma produção industrial poderia gerar, investiram na

padronização do gênero por meio da criação de fórmulas que pudessem compor uma linguagem visual uniforme e universalmente assimilável, facilitando a compreensão e identificação com o público. A partir desse momento, o cinema de animação, pelo menos aquele voltado para a produção industrial, perde o seu caráter científico e experimental, para tornar-se um entretenimento rentável.

Na década de 1920, a crescente demanda por produções de massa nos Estados Unidos aumentou a necessidade de elaborar fórmulas que auxiliassem o público na assimilação das histórias e, assim como os filmes *live-action*, os produtores começaram, a pedido dos espectadores, a inserir os mesmos personagens em filmes diferentes. Mas não só isso. O desejo de viabilizar a comunicação com o público motivou os produtores a individualizar os personagens por meio da repetição de poses, de expressões e de movimentos em cenários também reutilizados para compor uma espécie de uniformidade visual que garantisse uma identificação direta e, ao mesmo tempo, otimizasse a produção. (LUCENA JÚNIOR, 2005).

Com isso, os animadores cada vez mais tentam aperfeiçoar as técnicas de produção para que elas mascarem a "mão do criador", ou seja, eles passam a trabalhar para que os personagens ganhem maior grau de autonomia e sua interferência no processo de animação se torne menos visível. O "efeito janela", ou a transparência, apontada por Xavier (2008) torna-se uma das principais ambições dos produtores. Dada a capacidade do cinema de reproduzir uma propriedade fundamental da natureza do mundo visível, o movimento, seu poder de ilusão é acentuado quando se investe na omissão de seu aparato tecnológico, transmitindo ao espectador a sensação de que ele está em contato direto com o mundo que se apresenta na tela, sem nenhuma mediação. Como já dito, Hollywood trouxe para o cinema, por meio do aperfeiçoamento técnico, uma experiência ilusória eficaz na impressão da existência de um mundo independente dentro da tela, que se abre como uma janela para um universo em que o espectador se imagina no interior da ação.

Na medida em que um desenho não remete à coisa, nem a sua semelhança, mas a um conceito mental sobre ela, como discute Paulo Menezes (2004), é necessário que ele incorpore elementos que o público identifique como próximos de seu mundo, que facilitem a comunicação e a compreensão. É preciso que os seres apresentados nos filmes de animação incorporem atributos facilmente reconhecíveis para que a história se torne plausível e o espectador seja lançado a uma experiência de imersão e de fantasia. Segundo Morin (1983), a identificação é alma do cinema, e o mundo por ele construído é o lugar da manifestação de desejos, sonhos e mitos, por meio de imagens e de personagens dotados de forte carga afetiva.

Nesse sentido, o antropomorfismo seria o ápice da projeção-identificação do cinema, em que o encantamento, a magia do filme faz com que o espectador absorva o universo ficcional ao invés de se projetar nele.

Observa-se, assim, uma espécie de ascensão dos animais nos filmes de animação, movida pela tendência das pessoas de se identificar com eles. Isso contribuiu para a criação de uma fauna diversificada, que ocupa o lugar dos personagens humanos, mas não deixa de expressar os valores e ideologias dos produtores. O processo de identificação do público com os animais desses filmes foi tão eficaz que muitos personagens se transformaram em "estrelas" do cinema, servindo cada vez mais de instrumentos para a transmissão de discursos que continham os valores sociais da época em que eram produzidos. (LUCENA JÚNIOR, 2005). Nas palavras de Edgar Morin:

> A 'especificidade' do cinema está, se assim se pode dizer, em ele oferecer-nos a gama potencialmente infinita das suas fugas e dos seus reencontros: o mundo, todas as fusões cósmicas, ao alcance das mãos... e ao mesmo tempo a exaltação, para o espectador, do seu próprio duplo encarnado nos heróis do amor e da aventura". (MORIN, 1983, p. 170).

O antropomorfismo torna mais fácil o reconhecimento pelo espectador de características e de sentimentos que lhe são familiares e, ao absorver aquela experiência como se fosse sua, ele muitas vezes concebe os valores empregados nos discursos como legítimos.

Seguindo essa tendência, surge nesse período o gato Félix, que obteve enorme sucesso e representou um dos maiores investimentos na atribuição de características da conduta humana a figuras de animais. Esse personagem era uma verdadeira mescla de atributos humanos e de animais, em que podia se ver tanto o temperamento, os gestos e as atitudes de um ser humano, e até mesmo o erotismo e a sensualidade, quanto o comportamento típico de um gato feroz, simbolizando, ao mesmo tempo, a visão de mundo da época. Inspirado em elementos teatrais e no cinema mudo de Charles Chaplin, que contribuíram para a semelhança da personalidade do gato com os humanos, a repercussão de Felix foi tão grande que influenciou na criação de um dos maiores símbolos do cinema de animação hollywoodiano, o Mickey Mouse. (LUCENA JÚNIOR, 2005; BERGAN, 2010).

Inventado pelos animadores da empresa Walt Disney, que recebeu o nome de seu criador, o personagem Mickey ganhou as mesmas formas arredondadas do gato Felix. O estúdio Disney se consolidou como um dos mais importantes de Hollywood, alcançando maior êxito no período entre o final da década de 1920 e início da década de 1940, não apenas

por sistematizar a produção em série de filmes comerciais, mas por efetivamente conseguir dar vida aos personagens por meio de movimentos e ações de fato convincentes. (LUCENA JÚNIOR, 2005; BERGAN, 2010).

O estúdio Disney aspirava mais do que a atribuição de personalidade às figuras. Era preciso que os personagens atuassem, representassem de maneira convincente, como se eles pensassem, respirassem. Para a Disney, era importante que se criasse a "ilusão da vida" para dar vivacidade aos personagens inseridos em uma história igualmente atrativa. Walt Disney, assim, investiu na formação de sua equipe, organizando estudos, observações de encenações teatrais e de personagens de sucesso do cinema ao vivo, além de visitas ao zoológico e da utilização de animais como modelos no estúdio para que os movimentos fossem meticulosamente analisados. Esse domínio do movimento real, almejado por ele, não serviria para a construção de cópias, mas de caricaturas, de encenações dotadas de exagero, mas baseadas em ações naturais. (LUCENA JÚNIOR, 2005).

Além disso, o estúdio Disney foi responsável pela realização de grandes avanços tecnológicos, como o uso da câmera multiplano, que propiciou o aperfeiçoamento da perspectiva e da profundidade, além de ter sido o que mais bem introduziu o som de maneira sincronizada com a imagem. Um dos melhores exemplos do domínio da técnica de animação do estúdio Walt Disney na época é o filme *Branca de Neve e os sete anões* (*Snow White and the seven dwarfs*, David Hand et. al., 1937), que se tornou referência no cinema do gênero. (BERGAN, 2010).

Com o estúdio Disney, o cinema de animação se transformou em um potente entretenimento com qualidade técnica suficiente para atribuir aos desenhos expressões, sensações, carisma, sentimentos e vivacidade capazes de emocionar o público como os personagens interpretados por atores:

> Ficamos tão encantados com a trama, a cor, a luz, os personagens, o movimento, que relutamos em acreditar como foram produzidos. A tecnologia que está por trás passa a não ter a menor importância. Vale a emoção, o significado, a experiência da fantasia. (LUCENA JÚNIOR, 2005, p. 119).

Ao longo da década de 1940, outros estúdios surgiram com propostas diferentes, mas inevitavelmente influenciados pela técnica e pela linguagem visual criadas pela Disney. De volta aos desenhos de seres humanos, personagens como Betty Boop e o marinheiro Popeye, dos irmãos Max e Dave Fleischer, geraram grande repercussão, e continham em sua

personalidade os valores sociais vigentes na época, que já eram difundidos no cinema hollywoodiano *live-action*, especialmente no que diz respeito aos estereótipos de gênero.

Inspirada em uma cantora popular chamada Helen Kane, Betty Boop expressava uma ideia de feminilidade que contrastava com a imagem da mulher que era desejada para um desenho infantil. A personagem trajava roupas justas, decotadas, que delineavam as formas do corpo e era dotada de uma sensualidade que atraía todos os homens que dela se aproximavam. Além disso, era retratada como uma garota independente e provocadora. Com um caráter ingênuo e, ao mesmo tempo, sensual, representando uma versão idealizada do que seria uma mulher atraente, Betty Boop se assemelhava a *good-bad-girl* dos filmes de ação ao vivo. Por esse motivo, a personagem foi censurada pelo Código *Hays* sob a alegação de ameaçar os princípios de moralidade da sociedade norte-americana, só voltando a aparecer na década de 1980. (LUCENA JÚNIOR, 2005).

O desenho *Popeye* se tratava de um marinheiro valente, cuja força era potencializada quando ingeria espinafre e se dedicava a defender sua namorada Olívia − retratada como muito magra e indefesa − de seu inimigo Brutus, igualmente forte e que constantemente ameaçava raptar a moça. *Popeye* simbolizava a visão polarizada das relações de gênero dos Estados Unidos pós-guerra: de um lado, o homem forte, corajoso e valente; de outro, a mulher frágil, indefesa, com menor habilidade física e que carece da proteção e do suporte de um homem.

Outra animação bastante popular nessa época foi a *Looney Tunes*, da *Warner Bross*, na qual se adotou técnicas da Disney para criar personagens antropomórficos, mas com maior número de exageros e de distorções, com um tom mais cômico e com temas mais despretensiosos. Com essa animação, as figuras inspiradas em animais ganham formas e contornos menos arredondados e mais esguios, já semelhantes aos que aparecem no cinema atual, destacando-se personagens de grande repercussão como Pernalonga, Frajola, Piu-Piu e Tom e Jerry, da dupla Bill Hanna e Joe Barbera. (LUCENA JÚNIOR, 2005).

Os grandes sucessos da companhia Hanna-Barbera, entretanto, não foram os personagens inspirados em animais, mas em seres humanos, apresentados em filmes, desenhos e séries que agradavam ao público pela enorme identificação e por simbolizarem um dos valores da sociedade norte-americana mais difundidos pelos meios de comunicação de massa nas décadas de 1950 e 1960: a família. Uma das animações de maior repercussão nos Estados Unidos criada pela companhia foi *Os Flinstones*, cujo sucesso lhe garantiu o mérito de ser a primeira série animada a ocupar o horário nobre na televisão e a criação de inúmeras

versões em longa-metragem anos mais tarde. (LUCENA JÚNIOR, 2005). *Os Flinstones* conta a história de uma família que vive na era pré-histórica, mas que possui hábitos típicos do modelo de família de classe média propagado pela mídia da época.

O desenho apresenta duas famílias vizinhas que compartilham os principais valores do *American Way of Life*: a prosperidade familiar, o *hard-work* e o consumismo. A valorização do modelo de família nuclear é acompanhada pela distribuição de papéis sexuais que lhe foi atribuída na época como "natural". Fred e Barney, os maridos de Wilma e Betty, respectivamente, trabalham como operadores em uma companhia e se divertem jogando boliche ou comendo em *fast-foods*, consumindo produtos que fazem alusão às marcas populares vendidas nas grandes cidades dos Estados Unidos. As esposas cuidam do lar e dos filhos, Pedrita, do primeiro casal, e Bambam do segundo. Wilma possui o desejo de ter um trabalho remunerado fora de casa, mas Fred não permite. Enquanto os maridos trabalham e participam de atividades de lazer fora de casa, as esposas se distraem fazendo compras e aparecem quase sempre dentro das casas utilizando aparelhos domésticos que, no desenho, são feitos de pedras ou de animais pré-históricos.

Os maridos, além disso, são bastante dependentes das esposas nas atividades do lar e elas são totalmente submissas às suas vontades. Algo que chama a atenção nesse desenho é o fato de Bambam ser um filho adotivo, o que já demonstra a valorização do afeto nas organizações familiares em detrimento dos laços consangüíneos, um aspecto que, especialmente a partir da década de 1990, será muito acentuado no cinema de animação, em filmes como *Tarzan* (Chris Buck, Kevin Lima, 1999), *A família do futuro* (*Meet the Robinsons*, Stephen Anderson, 2007), além de *A era do gelo 3*, como será discutido mais adiante.

Outra animação produzida por Hanna-Barbera no mesmo período foi *Os Jetsons*, que seguia a mesma linha de *Os Flinstones*, porém correspondia a uma família que vive em um tempo futuro. O desenho refletia as expectativas da sociedade da época em relação aos progressos tecnológicos, mas cultivava valores do período no tocante aos arranjos familiares e às relações de gênero. A família Jetson também era baseada no modelo nuclear, formada pelo pai, Roger, a mãe, Jane, e os filhos, Judy e Elroy. Os Jetsons possuíam um animal de estimação, eram bastante consumistas e a valorização do trabalho era percebida no personagem do pai, além da família ser constantemente exaltada em falas como a de Roger ao chegar a sua casa após o expediente: "Quem tem família é um rei. O que mais posso desejar?".

As assimetrias de gênero também eram mostradas por meio de uma visão polarizada de homens e mulheres e, assim como em *Os Flinstones*, Roger trabalhava fora de casa e Jane cuidava do lar e dos filhos. A possibilidade de a mulher transgredir esse papel era apresentada como um disparate. Em um episódio no qual Jane decide aprender a dirigir para facilitar sua ida ao supermercado, o marido diz que acha inútil ela tentar aprender, insinuando que dirigir não é uma atividade para mulheres. Ela se matricula em uma escola de direção, e ao ver o instrutor tremendo por medo de acompanhá-la, pressupondo sua inabilidade ao volante, o proprietário diz: "Uma mulher que dirige. Eu deveria ser preso por dirigir uma escola destas".

As famílias de *Os Flinstones* e de *Os Jetsons* compõem a imagem ideal da "família moderna" difundida pelos produtos culturais hollywoodianos do período, formada por pai, mãe e filhos, além de um animal de estimação, inserida em um contexto urbano, consumista e marcada por uma divisão de papéis opostos e complementares. O fato das duas séries retratarem valores semelhantes em épocas tão distintas contribui para a visão da família como uma instituição imutável e atemporal, além de estabelecer um específico modelo familiar como "natural". Os discursos contidos nessas animações transmitem os valores sociais difundidos por outras produções cinematográficas e até mesmo televisivas, pois a imagem idealizada de família já vinha sendo propagada por outros programas, como os *sitcoms* do estilo de *Papai sabe tudo* (*Father knows best*, 1954-1960), que retratava o que se esperava do cotidiano de uma organização familiar naquele período.

Em um estudo sobre a relação entre as produções televisivas infanto-juvenis e as transformações observadas nas famílias contemporâneas, Leila Brito (2005) afirma que os produtos midiáticos operam como dispositivos discursivos que, por meio da oferta de imagens, disponibilizam uma gama de repertórios aos espectadores, possibilitando uma nova construção de sentidos e de versões sobre sua condição no mundo. Nesse sentido, para a autora, a mídia pode difundir e até mesmo reafirmar valores e modelos de conduta presentes no contexto social, que são assimilados pelo público em um processo de identificação, interferindo não só na sua subjetividade, como também na forma de conceber e de vivenciar as experiências da vida prática.

A autora demonstra o quanto o tema da família esteve presente nos meios de comunicação de massa desde a década de 1960, período por ela estudado, além da maneira como a abordagem das identidades de gênero dentro e fora dos arranjos familiares foi se transformando nas décadas seguintes. Atualmente, essas mudanças nas relações de gênero e nas organizações familiares podem ser vistas nas produções, mas isso não significa que as

concepções de épocas anteriores tenham sido totalmente abandonadas. A família ainda continua sendo idealizada como essencial para as sociedades e retratada como universal, um indicativo de sucesso pessoal e de estabilidade.

O cinema de animação se beneficiou dos avanços tecnológicos possibilitados pela computação gráfica e pela arte digital, que viabilizaram o aperfeiçoamento das técnicas e da linguagem visual, permitindo cada vez mais o efeito de transparência dos filmes e a invisibilidade da interferência dos criadores, acentuando a capacidade de convencimento das histórias e dos personagens animados. A obra pioneira, *Toy Story* (John Lasseter, 1995), a primeira animação realizada totalmente por produção digital, inaugurou uma nova fase do cinema do gênero. (BERGAN, 2010). Filmes de aventura, cada vez mais dinâmicos e de ação contínua, além do grande apelo visual, permanecem como sucesso de público, alcançando as maiores receitas do cinema mundial. Produções voltadas para o tema da família, entretanto, não perderam totalmente seu espaço e ainda persistem elaborando discursos e produzindo novos sentidos. É o caso da trilogia *A era do gelo*.

5.2 Família, relações de gênero e a questão do cuidado: mudanças e permanências

O filme *A era do gelo 3* é o último de uma sequência que se iniciou em 2002, sob a direção de Chris Wedge, em parceria com o brasileiro Carlos Saldanha, que nas duas produções seguintes assumiu sozinho a direção. Embora trate de assuntos diferentes em cada filme, a trilogia não deixa de estabelecer uma continuidade para as histórias, por meio da repetição de personagens, da inserção de novos que passam a fazer parte do grupo ou que auxiliam no desenvolvimento da trama, mas não voltam a aparecer na produção seguinte.

O importante é que a sequência − que desde a primeira versão atingiu uma enorme e crescente bilheteria, culminando no recorde do terceiro, que se encontra no *ranking* das produções mais vistas da história do cinema em todo o mundo (ALL..., 2011) − para garantir a identificação com o público e facilitar a compreensão das histórias foi construída a partir de fases sucessivas que remetem a diferentes etapas da vida dos personagens. Assim como na vida prática de seres humanos, em que o crescimento e o desenvolvimento de um indivíduo ocorrem por meio de fases diferentes e de distintos estágios de maturidade, com acontecimentos e ritos de passagem próprios de cada época, a trilogia parece reproduzir essas etapas em cada filme, sugerindo não apenas a passagem do tempo, mas também a mudança dos personagens. Não se trata, porém, de mudanças físicas, já que a aparência deles

permanece a mesma nas três produções, mas de alterações na personalidade e na perspectiva de vida, semelhante ao que ocorre com os seres humanos na medida em que as demandas da vida adulta se impõem sobre eles.

No primeiro filme da sequência, o mamute Manny conhece a preguiça Sid e o tigre Diego, e os três se envolvem em uma missão para entregar uma criança a sua família. Além deles, há o personagem Scrat, um esquilo que não pertence ao grupo. Sempre sozinho, ele se empenha em proteger sua noz em meio a inúmeras perdas e resgates do fruto ao longo da história. Nesse primeiro momento, Manny, Sid e Diego estabelecem uma relação de amizade e se dedicam a uma vida de aventuras, descomprometida e independente, enquanto o esquilo segue sozinho atrás da noz.

Na segunda versão, a aventura se baseia na luta dos amigos para sobreviver ao derretimento glacial e ao risco de uma inundação em seu habitat, que provocariam o fim da Era do Gelo. Manny, entretanto, ao ver as espécies se unindo em pares, em uma alusão à história bíblica da Arca de Noé, se sente sozinho e questiona se ainda haveria outro animal de sua espécie. Ao longo da trama, Manny, Sid e Diego conhecem Ellie, uma fêmea da espécie do mamute por quem ele se apaixona. Enquanto isso, Scrat continua sozinho perseguindo a noz. Apesar da turma ainda se encontrar em uma situação parecida com a do primeiro filme, já se percebe uma maior preocupação de um dos personagens principais em encontrar alguém semelhante a ele.

Na última produção da série, as mudanças são mais expressivas. O casal mamute vai ter um filhote e se prepara para formar uma família. Esse fato desestabiliza a turma de amigos, que percebe que os mamutes estão prestes a entrar em uma nova fase na qual eles não estão inseridos. Diego diz não almejar uma “vida doméstica”, enquanto Sid, ávido para constituir uma família, rapta três ovos de dinossauro e os adota como seus. O esquilo Scrat, dessa vez, não está mais sozinho. Ele conhece Scratita, uma fêmea de sua espécie por quem se apaixona, mas eles estabelecem uma relação de amor e ódio por causa da disputa pela noz. Mesmo assim, ao longo do filme eles se “casam”, apesar de se separarem em seguida.

O que se percebe é que na terceira película os personagens se encontram em outro estágio e precisam se preparar para as mudanças que irão ocorrer. Nessa fase, como afirma Diego, “os tempos são outros”. Geralmente, filmes que apresentam sequências costumam estabelecer uma relação de continuidade entre as histórias para indicar a passagem do tempo e até mesmo para não perderem a interação e a identificação com o espectador. No caso de *A era do gelo*, a passagem do tempo é indicada por fases sucessivas na vida dos personagens

associadas à família. As aventuras e alguns dos personagens podem ser diferentes, mas o ponto convergente entre as três histórias são as transformações pelas quais eles passam até o momento em que se vêem diante da necessidade de se adaptarem a uma nova vida.

Em comparação a um ser humano, poderia se afirmar que primeiramente os personagens se encontram em uma fase em que estão solteiros, em uma vida de aventuras com os amigos, como adolescentes que estabelecem os primeiros laços de amizade e de pertencimento aos grupos. Em um segundo momento, o desejo de Manny de encontrar uma companheira é semelhante aos personagens de alguns filmes de ação ao vivo que são construídos como pessoas solitárias, infelizes, e que necessitam de alguém, ou de um amor, para suprir algo que lhes falta, em nome de uma suposta completude. Por último, a formação de uma família gera nos personagens a sensação de maiores responsabilidades, de preocupações, e do ingresso a um estágio incompatível com uma vida de aventuras. Isso porque o filme parece atribuir aos personagens atitudes vistas como (in) adequadas para quem vai constituir uma família. Em uma das cenas, Manny diz para Sid devolver os ovos, apontando não apenas para o roubo, mas também para o seu descuido e sua irresponsabilidade, pelo fato de tê-los colocado em risco. Posteriormente, Sid conversa com os ovos, questionando o motivo de devolvê-los, já que ele se acha responsável, amoroso e carinhoso. Ao perceber que a “missão” não será tão fácil, ele afirma: “Sei não. Ter filhos dá muito trabalho. Talvez eu não estivesse pronto”. Parece haver na narrativa uma ideia de responsabilidade e de preparo necessários para se ter filhos, além de atributos que qualifiquem os pais e as mães para prover o cuidado e garantir sua proteção. Além disso, o fato de precisar estar “pronto” para se ter filhos parece remeter a um “momento” apropriado em que esses atributos já tenham sido adquiridos pelos indivíduos. Por isso, Manny diz: “Sid, sei pelo que está passando. Você também vai ter sua família um dia, vai encontrar uma boa garota”.

A aquisição desses atributos parece indicar a entrada em um novo estágio, em que os indivíduos possuem maturidade e maior preparo para as novas demandas, estabelecendo uma ruptura com a fase anterior. Como afirma Raelene Wilding (2003), a partir da análise de filmes da década de 1990 que abordam casamentos, a constituição de relações heterossexuais reprodutivas de longo prazo nessas produções é vista como um rito de passagem para a vida adulta, uma indicação de um novo *status* que é nitidamente identificado nas histórias. Mas essa mudança de *status* não é mais garantida pela norma do casamento, mas pela celebração do verdadeiro amor romântico, que é colocada como a base para a constituição de uma relação duradoura. E, segundo a autora, apesar das alterações ocorridas nas uniões

matrimoniais no Ocidente, esses valores ainda prevalecem, sendo que a passagem da vida de "solteiro" para a de "casado" é mostrada nesses filmes como uma ruptura necessária para o amadurecimento e para a consolidação de uma identidade adulta perante a sociedade.

Por outro lado, o filme parece remeter a uma suposta vocação para o cuidado, na medida em que os personagens afirmam ou são acusados de não terem sido "feitos" para isso, como Manny diz para Sid. Ou o tigre Diego, que justifica o fato de não querer constituir uma família por não ter sido "feito" para tal condição, como se observa no diálogo abaixo:

> _Na verdade, ando pensando que está na hora de eu ir embora [...]. Não fui *feito* para ser monitor infantil. Ter uma família é importante, fico muito feliz por você, mas a aventura é sua, não é minha.
> _Não quer ficar perto do meu filho? Não, pode ir. Vá procurar aventuras, Senhor Aventureiro. Não deixe que o tédio da minha vida doméstica o atrapalhe na saída.

Essa sucessão de etapas pode ser vista também na animação *Shrek*, uma sequência de quatro filmes que apresentam as mudanças ocorridas no casal principal, Shrek e Fiona. Fortemente inspirado nos contos de fadas, *Shrek* (2001) é uma espécie de fábula moderna que cria novas versões para histórias e personagens da literatura infantil. À espera de um corajoso e valente cavaleiro que a liberte de um castelo vigiado por um dragão, cujo beijo quebraria um feitiço lançado sobre ela, a princesa Fiona é resgatada por Shrek, um ogro que se orgulha de sua vida solitária e aventureira em um pântano. Aos poucos, a decepção de Fiona por ter sido salva por um ogro vai cedendo lugar a uma incrível afinidade entre os dois, quando o filme revela que são muito mais parecidos do que se imaginava. Fiona, na verdade, é um ser humano durante o dia e um ogro à noite, por causa do feitiço. Em meio a encontros e desencontros, os dois se apaixonam e se casam.

No segundo filme da série, *Shrek 2* (2004), os dois passam por um processo de aceitação pela família de Fiona, que tenta separá-los e fazer com que a filha se case com um príncipe. A tentativa, entretanto, é em vão, já que o amor "verdadeiro" de Shrek e Fiona supera a resistência da família da princesa. Em *Shrek terceiro* (*Shrek the third*, 2007), Fiona engravida e Shrek enfrenta uma crise de adaptação à nova fase da paternidade. Na última produção, *Shrek para sempre* (*Shrek forever after*, 2010), ele se vê entediado com a rotina de pai de família e sente falta da liberdade e da vida de aventuras de quando vivia sozinho no pântano. Ele firma um pacto para voltar no tempo, mas logo se arrepende e retorna à vida familiar.

Semelhante à série de *A era do gelo*, *Shrek* também apresenta uma sucessão de etapas na vida dos personagens, sendo as mudanças associadas ao encontro do "verdadeiro" amor

romântico, à união matrimonial, embora em *A era do gelo* ela esteja subentendida, e por fim à constituição de uma família. A animação *Shrek* vai mais além e aborda em um quarto filme o "depois" do *happy-end*, quando o casamento e as relações familiares do ogro são afetados pela rotina da vida doméstica.

Retomando a discussão de Torres (2000), a fase da constituição familiar implica novas responsabilidades, renúncias e preocupações. A conjugalidade envolve atribuições e um novo estilo de vida que se difere da fase de "solteiro", que é mais descomprometida e espontânea, ou até mesmo da fase do "amor-paixão", marcada pelo encantamento, pela vertigem e pela desordem. As relações duradouras provocam não apenas transformações no sentido identitário, mas também novas condições materiais de existência, como a partilha de recursos e despesas e a rotinização de tarefas, além de novas relações afetivas por meio da geração de filhos.

Por outro lado, ao remeter a essas diferentes etapas como necessárias e inevitáveis, o ato de constituir uma família é tratado nesses filmes como parte de um ciclo "natural", em que a organização familiar é abordada como uma unidade de reprodução biológica sujeita à ordem da natureza. Cynthia Sarti (2004) afirma que a tendência à naturalização da família é recorrente porque ela corresponde ao espaço social no qual se desenvolvem os principais eventos relacionados ao corpo biológico, como o nascimento, a amamentação, o crescimento, o envelhecimento e a morte.

No caso de filmes de animação, o antropomorfismo contribui para que atributos humanos e aspectos socialmente construídos sejam incorporados aos personagens de uma maneira tão convincente que dificulta a dissociação entre o que é cultural e o que é natural. Desse modo, a família nessas produções passa a ser vista como pertencente à ordem da natureza, em uma dissociação entre biologia e cultura, como se o corpo biológico existisse por si só, quando na verdade é inscrito na e pela cultura. (SARTI, 2004).

A naturalização da família foi um dos aspectos mais questionados pelos estudos feministas, baseando-se na premissa de que as organizações familiares correspondem a um espaço de legitimação da diferença sexual por meio de uma suposta divisão "natural" de papéis em que a mulher se encontraria em uma condição subalterna e de opressão. Contestando as teorias funcionalistas das décadas de 1950 e 1960, difundidas principalmente por Talcott Parsons, esses estudos tentavam desconstruir a noção de que a família nuclear consistia em um padrão de normalidade. Eles apontavam não só para a diversidade de arranjos familiares, como para o fato de que em cada família haveria uma maneira específica de se

organizar papéis sexuais, já que muitos países se deparavam com significativas transformações na vida familiar, como a inserção das mulheres no mercado de trabalho, a elevação das taxas de divórcio e de recasamentos, alguns dos fatores que implicariam em novas relações no âmbito doméstico. (THORNE, 1992).

A partir da década de 1980, os efeitos das mudanças ocorridas nos anos anteriores tornam-se mais significativos e a multiplicidade de arranjos familiares, propiciada pelo aumento de famílias chefiadas por mulheres, de recomposições familiares e de uniões homoafetivas, levou as teorias feministas ao questionamento da existência de uma crise ou do esfalecimento da "família moderna". (STACEY, 1990; THORNE, 1992).

Judith Stacey (1990) argumenta que a "família moderna", concebida pelo modelo do pai provedor, da mãe dona de casa em tempo integral e dos filhos dependentes, corresponde a uma noção de vida familiar extremamente equivocada e inapropriada para uma organização social tão efêmera, singular e internamente contraditória. Esse tipo de estrutura familiar não pode ser tomado como padrão de normalidade, nem mesmo como uma forma natural porque ele é tão datado e socialmente localizado como outros arranjos predominantes em outros períodos e contextos.

Para Stacey (1990), a diversificação de arranjos familiares torna o modelo nuclear, concebido como "família moderna", insuficiente para abarcar a pluralidade de configurações familiares e de relações de gênero existentes. As famílias, assim, estariam em um constante processo de "fazer" e "refazer" que as classificaria como "família pós-moderna", ou "família contemporânea", como é denominada em estudos mais recentes. A "família pós-moderna", entretanto, não corresponderia a um novo estágio da família, mas sim caracterizaria uma época em que a crença em uma lógica evolucionista das configurações familiares é rompida.

Nessa perspectiva, a "família contemporânea" é percebida como fluida, além de diversificada e não-resolvida, não mais se enquadrando em um único padrão culturalmente dominante, embora a autora reconheça que esse modelo ainda é amplamente almejado pelos norte-americanos. A "família contemporânea", então, se encontraria em uma fase de dúvidas e de incertezas, o que provocaria uma sensação de nostalgia, e uma consequente busca por um modelo que possa suprir a insegurança de não haver uma referência a qual se apoiar. (STACEY, 1990).

O livro *Rethinking the family*, de 1992, também forneceu contribuições importantes para os estudos sobre famílias, reunindo artigos de pesquisadores que estabeleceram novas visões sobre o tema. Compartilhando a concepção de Judith Stacey, as discussões desse livro

remetem à contestação da família nuclear como uma linguagem monolítica, que obscurece a diversidade de gênero, de geração, de classe, e de outros aspectos que constituem experiências variadas para cada contexto familiar, enquadrando-as em um grupo homogêneo denominado "a família". Esse conceito, além de limitador, implica pensar a família como uma entidade imutável e sempre igual em forma e conteúdo. (THORNE, 1992).

Desse modo, "a família" é vista como uma construção ideológica que institui a função de "cuidado" dentro de um conjunto determinado de pessoas, ou relações nucleares, vinculadas a um espaço específico, correspondente à casa, e regidas por um sentimento afetivo peculiar, o amor. E se para Judith Stacey "a família" tem se tornado um "terreno contestado", pode-se afirmar que ela cada vez mais se transforma em um "conceito contestado". A tentativa de desnaturalização da família pelos estudos feministas contemporâneos consiste em romper com a visão das configurações familiares como aspectos biológicos, imutáveis e atemporais, para compreendê-las como construções sociais e históricas, que envolvem uma lógica complexa de organização da sexualidade, da intimidade, da reprodução, da maternidade, da paternidade, da infância, das relações de gênero e da divisão sexual do trabalho. (THORNE, 1992).

Essa acepção contemporânea da família como uma construção cultural nos permite compreender não só o fato dela não corresponder a um dado natural, como o quanto o sentido de "família" muda em cada contexto social e histórico. Ainda no mesmo livro, Jane Collier et. al. (1992) contestam a visão de que a família seria uma instituição humana universal designada a cumprir necessidades básicas universais referentes ao "cuidado", e de como essa perspectiva influenciou as teorias funcionalistas que passaram a compreendê-la em termos de necessidades biológicas.

Além disso, teóricos funcionalistas compartilharam a noção de que as mulheres estariam associadas a regras biológicas imutáveis, enquanto os homens seriam os agentes de todo o processo social. Nessa perspectiva, o *status* das mulheres seria definido primeiramente pela maternidade e o seu caráter reprodutivo, vinculado à função do cuidado, seria o que as diferenciaria dos homens e estabeleceria uma relação de complementaridade, assegurando a continuidade do domínio sobre elas. Tal concepção favoreceu a ideia de família como uma instituição determinada por laços biologicamente dados, e das mulheres como meras "reprodutoras", cuja contribuição para a sociedade seria definida pelas exigências do lar. (COLLIER et. al., 1992). Ao invés disso, a família é compreendida atualmente como uma construção ideológica, uma unidade "moral" que não se manifesta universalmente, mas em

contextos sociais específicos. Ela não corresponde a um elemento concreto que supre necessidades concretas, mas é produto de uma ideologia do estado moderno para garantir interesses ligados à propriedade e à auto-suficiência, além de atender a um desejo de "progresso moral". (COLLIER et. al., 1992).

Embora os estudos feministas tenham sido relevantes para o rompimento com concepções limitadoras e naturalizadas de família e de gênero, o modelo nuclear ainda é bastante almejado e idealizado em muitas sociedades, além de ser tomado como referência do que seria "a família". Rayna Rapp (1992) afirma, por exemplo, que a família como uma construção ideológica é extremamente importante para muitas pessoas em situação de pobreza nos Estados Unidos porque o modelo nuclear é visto por elas como símbolo de uma "família estável". Como os arranjos familiares desses indivíduos, na maioria das vezes, divergem desse padrão, eles vêem sua família como "inadequada" e, por isso, o modelo nuclear é almejado por eles como a "família ideal".

Mas não apenas entre as classes populares, como em outros setores sociais norte-americanos, há uma crença de que "a família", baseada nas relações nucleares, associada a um espaço específico – a casa – e regida pelo afeto, corresponda a uma norma. Em outros lugares, como no Brasil, o modelo nuclear também é aspirado por inúmeras pessoas, apesar de suas configurações familiares serem divergentes do que eles percebem como o padrão. Isso se deve ao fato desses indivíduos possuírem formas diversificadas de organização do domicílio e de arranjos familiares, alguns, inclusive, que não se restringem aos pais e aos filhos, mas a uma parentela extensa, unida por laços consangüíneos ou apenas afetivos, como se verifica em muitas famílias pertencentes às classes populares. Por esse motivo, algumas pessoas vêem sua família como "desorganizada", por adotarem o modelo nuclear como parâmetro de "normalidade". (McCALLUM; BUSTAMANTE, 2010).

Stacey (1990) também demonstra que o modelo nuclear foi bastante idealizado e mitificado nos Estados Unidos com o auxílio dos meios de comunicação de massa, especialmente no período entre 1940 e 1960. A autora argumenta que, nesse período, a mídia norte-americana investiu na difusão de valores sociais conservadores e na criação da imagem de "família próspera", por meio de seriados televisivos como o já citado *Papai sabe tudo* e pelo sucesso que as produções da Walt Disney alcançaram com seu universo de fantasias.

Concepção similar é a de Jackie Byars (1991), ao discutir o esforço ideológico dos filmes hollywoodianos para associar a formação das identidades de gênero à estrutura familiar formada pelo casal heterossexual. Nesses filmes, as relações entre homens e mulheres eram

colocadas como opostas e complementares, apresentando um forte apelo para jogos de moralidade que atribuíam ao modelo nuclear um *status* de legitimidade e de normalidade.

Na série *A era do gelo*, a valorização da família está presente desde o primeiro filme, quando os personagens principais se vêem diante da missão de devolver a criança perdida para seus entes. Além disso, imagens de *flashback*, mostradas por meio de pinturas rupestres que Manny imagina se moverem em uma caverna por onde os animais passam, revelam que a família do mamute foi assassinada por seres humanos quando ele ainda era um filhote. Por esse motivo, em vários momentos da trama, Manny se mostra triste quando se depara com situações ou assuntos familiares.

A experiência negativa em relação à vida familiar justifica tanto o desejo de Manny de encontrar uma parceira no segundo filme, quanto a euforia que ele apresenta em *A era do gelo 3* às vésperas do nascimento do filho. Não é à toa que logo no início da película já se percebe a ansiedade do pai mamute com o alarme falso do filhote anunciado por Ellie. Tal qual um ser humano, Manny conversa com a barriga de Ellie tratando o filhote como uma criança: "Uau! Quase matou o papai de susto! O papai ficou maluco! O papai rolou penhasco abaixo e fez bum, bum, bum. Papai bobo!".

A valorização da família é percebida não apenas na expectativa dos mamutes com a chegada do filho, mas com o cuidado de Manny em preparar sua chegada. Ele mostra à Ellie um *playground* feito com esculturas de gelo para o filhote e o modelo de família nuclear é transposto para os personagens por meio do enfeite que ele pendura na árvore com bonecos de gelo, simbolizando um pai, uma mãe e um filho mamute. A definição de quem comporia sua família está, para Manny, tão clara e rigidamente limitada ao casal e ao filhote, que a preguiça Sid ao ver o enfeite logo questiona: "Ei, porque eu não estou aí?". No diálogo com Diego, Sid se decepciona com o aviso do amigo:

> _Este devia ser o melhor momento de nossas vidas. Vamos ter um bebê!
> _Não, Sid. Eles vão ter um bebê.
> _É, mas somos um rebanho, uma família.
> _Olhe, Sid, as coisas mudaram. O Manny tem outras prioridades agora. Encare a realidade. Nos divertimos muito, mas agora é hora de seguirmos em frente.

A identificação das famílias no filme é feita pela apresentação de animais da mesma espécie e com a aparência e comportamento muito semelhantes, quase sempre retratadas pelo modelo "pai, mãe e filho". Ter uma família é visto como uma oposição à vida de aventuras e essas duas situações são construídas como estágios excludentes porque correspondem a *status* identitários diferenciados. O tigre Diego, encantado pelos prazeres que uma vida

“aventureira” poderia lhe proporcionar, almeja o estilo de vida de Buck, uma doninha que a turma encontra no mundo subterrâneo dedicada a caçar e a enfrentar dinossauros ferozes:

> Diego: _Então você vive aqui por sua conta, sozinho, sem responsabilidades.
> Buck: _Nenhuma. É incrível. Sem dependentes, nem limites. É a melhor vida que um cara solteiro poderia ter.
> Diego (se dirigindo a Manny): _Ouviu isso? Este é o tipo de lugar para mim.

Buck, que se diz livre, solitário e independente, contradiz a narrativa que constrói para si ao atender a uma ligação, em que ele conversa com um tom de voz mais baixo e com enorme discrição, demonstrando que, na verdade, ele não vive tão sozinho como afirma:

> Alô? Sim... Não, olhe, eu não posso falar com você agora. Não, eu estou tentando recuperar uma preguiça morta. Sim. Não, eles estão me seguindo! Eu sei! Eles acham que eu sou louco! Não... Ok! Estamos entrando no 'Abismo da Morte'. Vou perder o sinal. Sim, eu amo você também. Certo, tchau. Tchau! Tchau.

Buck atende ao "telefone" constrangido e tenta disfarçar para que Manny e Diego não ouçam a conversa, nem descubram com quem ele está falando. Quando ele diz "eu amo você também", diminui ainda mais o tom de voz. A doninha parece tentar não deixar transparecer sensibilidade, nem mesmo envolvimento emocional, para passar a imagem de aventureiro, corajoso e livre. Manny, percebendo a incoerência do discurso de Buck, e reafirmando a ideia de um relacionamento amoroso, e de uma possível constituição familiar a partir dele, como um destino inevitável, diz para Diego: “Esse é você em três semanas”.

Quando colocada como oposta a uma vida de aventuras, a família passa a ser vista como um refúgio, uma proteção contra as ameaças do mundo externo. No momento em que Manny constrói o *playground* para o filho, Ellie o acusa de tentar protegê-lo da natureza, reservando-lhe um mundo artificial protegido pela família. O que se percebe no filme é que o afeto é colocado como o elemento central da unidade familiar, destinado essencialmente ao cuidado dos filhos. Essa visão valida a noção de família como o “lugar do cuidado”, ou conforme discutido, ele passa a ser concebido como sua função “natural”.

Afirmou-se anteriormente que Ariès (1981) demonstrou que a preocupação com as crianças e a sua importância no grupo familiar, assim como o que se entende hoje como “sentimento de família”, são construções recentes historicamente. Singly (2007) enriqueceu a discussão ao mostrar a trajetória das mudanças nos significados de família, em que a ênfase na garantia da propriedade e na esfera produtiva cedeu lugar à lógica do afeto, transformando-se no valor central da organização familiar.

A valorização do amor contribuiu para que a lógica da consanguinidade fosse substituída pela da afeição, de maneira que o significado de família passou a envolver uma enorme carga emocional e, ao mesmo tempo, os laços familiares tornaram-se mais abrangentes, pela possibilidade de se incluir ao grupo dos "parentes de sangue", os "parentes de consideração". Por outro lado, a partir do momento em que o afeto se torna o elemento central na família, abre-se espaço para outras configurações familiares que não se enquadram no padrão normativo da família nuclear, ampliando as possibilidades da geração de filhos por técnicas reprodutivas, das políticas de adoção e da constituição de famílias homoafetivas.

Barrie Thorne (1992) afirma que a família passou a ser idealizada como um abrigo contra as ameaças do mundo externo e do mercado competitivo, fazendo referência à obra de Christopher Lasch, em que o autor considera a instituição familiar como "um refúgio num mundo sem coração". Desse modo, o discurso do amor serve para sustentar uma noção de que a família seria o espaço do "casamento de companheirismo" e das relações igualitárias, atribuindo-lhe o *status* de uma organização simétrica. Collier et. al. argumentam na mesma direção de Thorne:

> A família como nós conhecemos não é um grupo 'natural' criado por laços de 'sangue', mas uma esfera de relações humanas formadas por um estado que reorganiza as famílias como unidades que asseguram a propriedade, provêem cuidado e bem-estar, e atendem particularmente aos jovens – uma esfera conceitualizada como um reino de amor e de intimidade *em oposição*[31] às normas mais impessoais que dominam as economias e as políticas modernas. (COLLIER, et. al., 1992, p. 40).

Assim como Singly (2007), as autoras ressaltam a lógica do cuidado como uma noção central da família "moderna". Além disso, elas complementam que as teorias funcionalistas, por terem concebido o cuidado como uma função das famílias, as transformaram também em uma necessidade, na medida em que todas as pessoas precisariam ser cuidadas.

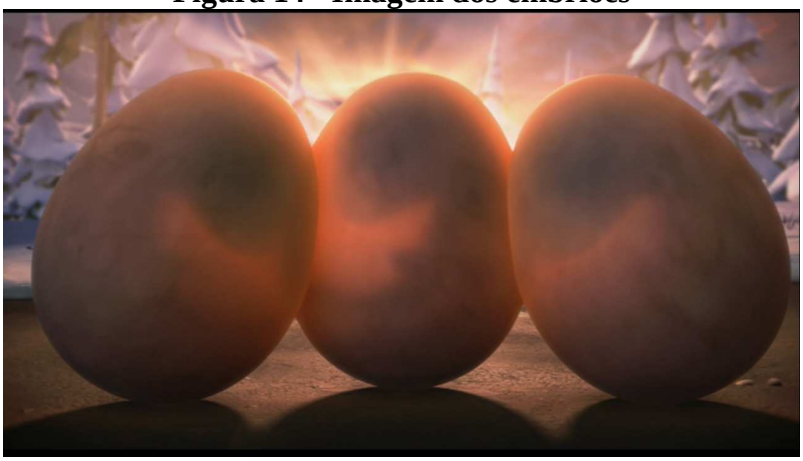
A valorização da família e do afeto em *A era do gelo 3* é também enfatizada na atitude de Sid ao raptar os ovos de dinossauro e adotá-los como seus. Decepcionado pelo fato não possuir uma família, a preguiça rapta três ovos e passa a tratá-los como seus filhos. Desajeitado, ele enfrenta dificuldades para cuidar dos ovos e pensa em devolvê-los.

Em uma cena bastante emotiva, ele coloca os ovos embaixo de uma caverna, e quando diz que ter filhos é algo trabalhoso e que talvez ele não estivesse pronto, um plano geral mostra a luz do sol incidindo sobre os ovos e, com a iluminação mais intensa, vê-se em

[31] Grifo das autoras.

primeiro plano a sombra dos embriões em seu interior. A imagem que aparece nos ovos se assemelha a uma ultrasonografia, e Sid, como um ser humano, se emociona ao ver os “filhos” e desiste de devolvê-los. O caráter emotivo da cena é acentuado pela iluminação mais intensa e pela música instrumental que é tocada quando a preguiça avista os embriões.

Figura 14 - Imagem dos embriões



Fonte: Extraído do filme pela autora.

A cena do nascimento dos dinossauros também é bastante significativa. Ao mostrar Sid acordando, um plano de detalhe capta os “pés” dos dinossauros os seguindo e, quando aparecem por inteiro, vê-se que eles imitam os gestos da preguiça, o que é repetido em vários momentos da trama. A ênfase no cuidado é notável, já que a identificação dos filhotes de dinossauro com Sid é tão grande, que o filme parece ressaltar a importância do afeto na esfera familiar em detrimento dos laços biológicos, ou “de sangue”.

O que chama a atenção na relação de Sid com os filhotes é que a partir do momento em que ele rapta os ovos, passa a referir-se a si mesmo como mãe e não como pai, como seria esperado para um animal macho. Falas como “a mamãe já volta” ou “onde está a mamãe? Estou aqui!”, remetem a uma demarcação de gênero, na medida em que o cuidado dos filhos é colocado prioritariamente como uma atribuição da mulher. Por outro lado, pode-se pensar em uma subversão, pelo fato de se tratar de um animal macho se chamando de mãe. De qualquer forma, a associação entre o cuidado e à figura da mulher parece ser reforçada na cena em que Sid abraça os ovos de dinossauro, ao se emocionar com a sombra dos embriões iluminada pelo sol e, por meio de um *zoom-out*, vê-se a sombra dele no alto da pedra. O desenho de sua sombra forma os contornos de uma preguiça grávida, simbolizando a maternidade.

Figura 15 - Sombra de Sid

Fonte: Extraído do filme pela autora.

Thorne (1992) cita algumas autoras feministas, como Adrienne Rich e Dorothy Dinnerstein, que muito discutiram sobre a tendência a se tratar a maternidade como uma vocação "natural" das mulheres. Para elas, os laços entre mãe e filho são, muitas vezes, exaltados como relação de cuidado e de abnegação, sendo definidos como a "essência" materna e, portanto, do feminino. Concepções do senso comum como "instinto materno" demonstram essa visão naturalizada da mulher. Desconstruindo essa noção, essas autoras apontam para o caráter ideológico e mítico que envolve o conceito de maternidade, correspondendo a uma visão essencialista que favorece a opressão das mulheres.

A concepção romantizada da maternidade, além de reforçar a imagem da família como "um refúgio num mundo sem coração", nos termos de Lasch (1991), legitima a diferença sexual e naturaliza a divisão sexual do trabalho no interior das organizações familiares. Desse modo, o cuidado dos filhos é, muitas vezes, visto como uma tarefa "natural" das mulheres e quando há a participação dos homens, ela é considerada como um auxílio, e não como uma obrigação. Stacey (1990) observou em suas pesquisas que, apesar da entrada das mulheres no mercado de trabalho, o cuidado das crianças continuou reservado às mães, constatando-se uma considerável ausência dos pais nessa tarefa.

Embora esse quadro tenha sofrido mudanças nos anos posteriores às pesquisas de Judith Stacey, muitos estudos ainda apontam para a diferença no tempo destinado ao cuidado dos filhos entre homens e mulheres, cabendo às últimas a maior responsabilidade pelo serviço doméstico, como os de Anália Torres (2000) e de Antonella Pinelli (2004). A visão

naturalizada da divisão sexual do trabalho contribui para que ela seja vinculada às relações heterossexuais, percebidas a partir de uma lógica de complementaridade, e que legitimam a família nuclear heterossexual como norma. Como consequência, os arranjos familiares que se diferenciam desse padrão de "normalidade" são vistos como desviantes, mas há algum tempo já foram considerados como patológicos.

Estudos como os de Moynihan[32], realizados nos Estados Unidos na década de 1960 e orientados por uma concepção funcionalista, classificaram arranjos familiares divergentes do padrão nuclear como disfuncionais ou patológicos. Moynihan esboçou as condições de famílias negras e os altos índices de organizações familiares chefiadas por mulheres nas regiões urbanas, atribuindo suas condições de pobreza a uma suposta instabilidade ou desordem familiar. (GIDDENS, 2005).

Tanto as famílias chefiadas por mulheres, quanto as mães solteiras, foram bastante discriminadas não apenas nos Estados Unidos, mas em muitas outras sociedades, sendo associadas à desestruturação familiar. Por isso, a condição de mãe solteira é muitas vezes relegada a uma posição social de inferioridade e de vulnerabilidade. Isso fica implícito em *A era do gelo 3*, quando Sid, ao levar os filhotes de dinossauros ao *playground*, e não conseguir regular o comportamento dos "filhos", diz para a mãe de uma das crianças: "Sou uma mãe solteira com três filhos. Podia ter um pouco de compaixão".

Thorne (1992) ressalta que as organizações familiares norte-americanas sempre variaram em sua composição, mesmo nas décadas de 1950 e 1960, quando a ideologia da família alcançou o seu ápice nos Estados Unidos. A questão é que, na contemporaneidade, essa diversidade é mais significativa, devido às transformações econômicas, alterações nas leis referentes ao casamento, ao divórcio e à adoção, das novas tecnologias reprodutivas e das lutas dos homossexuais para a conquista de direitos concernentes à família e à reprodução. Essas últimas têm servido para alterar e desconstruir as noções essencialistas de maternidade e de paternidade, por meio das quais o cuidado de crianças e a procriação estariam intrinsecamente ligados à heterossexualidade.

A paternidade e a maternidade são concebidas como naturais porque elas geralmente são vistas como elementos da masculinidade e da feminilidade, respectivamente. Essas categorias, entretanto, não são inexoráveis. Pelo fato de serem permeadas pelas noções de gênero, tanto a paternidade, quanto a maternidade, se constroem por meio das relações entre homens e mulheres, homens e homens, e mulheres e mulheres, assim como ocorre com a

[32] Daniel Patrick Moynihan, que se tornou senador dos Estados Unidos em 1965. (GIDDENS, 2005).

masculinidade e a feminilidade. Nota-se, contudo, que, em nossa sociedade, da mesma maneira que a maternidade serve para garantir à mulher o *status* de feminilidade, para os homens, a paternidade é valorizada como demonstração de masculinidade e de virilidade. (RODRIGUES; NANES, 2010).

No que diz respeito à masculinidade, em *A era do gelo 3* ela é construída não só por meio da paternidade, como também pela necessidade de se sustentar uma ideia de coragem, de virilidade e de domínio da razão. A emoção e a sensibilidade são tratadas como uma característica das mulheres. Isso não significa que no filme os homens sejam mostrados como desprovidos de sentimentos e de emoções, mas que eles devem evitar manifestá-los em determinadas circunstâncias.

Desse modo, Manny tenta negar sua sensibilidade para Ellie, afirmando não corresponder a uma atitude de homens. Ao notar que algo de errado está acontecendo com o tigre Diego, Ellie pede ao Manny que converse com ele, mas o mamute responde:

> Manny: _Os homens não falam com outros homens sobre seus problemas. Nós apenas batemos nos ombros uns dos outros.
> Ellie: _Que coisa idiota!
> Manny: _Para uma garota. Para um homem, é como seis meses de terapia.

Quando Manny, por insistência de Ellie, resolve conversar com o tigre, ele se aproxima e bate em seu ombro, mas Diego não entende o sentido da ação. O mamute, então, inicia a conversa e logo tenta encerrá-la, dizendo ter certeza de que está tudo bem, e que a conversa, portanto, seria desnecessária. O tigre, porém, aproveita a oportunidade e desabafa com Manny.

No final do filme, Manny tenta romper com a imagem que ele procurava construir de que os homens devem ser racionais e devem evitar demonstrações de afeto por outros homens, se esforçando para dizer ao amigo Diego o quanto ele sentiria sua falta, caso o tigre fosse embora. Diego, entretanto, o interrompe, e Manny completa: Eu ia fazer um discurso agora. Já tinha ensaiado. Como vou mostrar que sou forte e sensível? Nobre, mas carinhoso?”. E antes que o mamute concluísse, Diego repete o gesto de Manny e bate em seu ombro. Aliviado, Manny o agradece.

O tigre Diego também se esforça para sustentar uma imagem de virilidade e de coragem, tentando mascarar sua sensibilidade, mas na ocasião em que o filhote de Manny e Ellie nasce, ele se emociona e uma lágrima cai de seu rosto. A tentativa de disfarçar sua emoção é comprovada quando Ellie lhe diz “eu vi isso, durão!”, e Diego responde: “Não, não.

Aquele último dinossauro atingiu meu olho com a unha e... Tudo bem, não sou feito de pedra".

Nos filmes hollywoodianos contemporâneos já é possível notar mudanças na forma de abordar a masculinidade, principalmente por meio da ruptura com a noção de que os homens não podem demonstrar afeto. A valorização do amor romântico nesses filmes contribui para que os personagens masculinos possam ser mostrados como sensíveis, românticos e emotivos. O mesmo ocorre com as personagens femininas, que podem ser vistas como protagonistas de filmes de ação, correspondentes a um gênero considerado masculino. Nesses filmes, em situações anteriormente resguardadas aos homens, já se percebe a participação de mulheres, como confrontos violentos e lutas corporais.

A diferença sexual, apesar disso, continua sendo ressaltada como polarizada, por meio da demarcação de "coisas de mulheres" e "coisas de homens". Quando os papéis convencionais são transgredidos, as atitudes de homens e de mulheres são vistas como incomuns ou cômicas, o que pode ser observado em produções nas quais os homens desejam se casar e as mulheres optam por uma vida mais descomprometida ou quando mulheres demonstram maior habilidade física do que os homens, além das clássicas comédias em que homens são mostrados como "babás" de crianças. Em *A era do gelo 3*, na hora do alarme falso do nascimento do filhote de Manny e Ellie, o gambá Crash grita: "Código azul!". E seu irmão Eddie completa: "Ou rosa, se for uma menina".

Essa noção de diferença sexual, que é muitas vezes naturalizada, legitima e justifica a atribuição de papéis sexuais como um dado biológico, como se o fato de "ser homem" e de "ser mulher", já implicassem naturalmente em funções e comportamentos pré-determinados. Henrietta Moore (1997) ressalta que na definição de sexo e de gênero há ainda a noção de "Sexo", que seria uma formulação discursiva para classificar as diferenças físicas, as substâncias e os processos fisiológicos entre homens e mulheres, que constituiria a realidade material dos corpos. Em outras palavras, o "Sexo" seria um discurso socialmente construído para atribuir sentido ao "sexo". A questão que a autora coloca, assim, é se haveria sentido estabelecer uma diferenciação entre "sexo" e "gênero", quando na verdade o que está em pauta é a noção de "Sexo". Da mesma forma, ela questiona se seria conveniente distinguir "Sexo" e "gênero", considerando que a compreensão de gênero a partir de categorias fixas e polarizadas é gerada pelo discurso do "Sexo". Moore (1997) afirma, ainda, que a experiência de corporificação, ou seja, a atribuição de significados aos corpos e às práticas em um dado

grupo ou sociedade constitui-se em uma tendência universal, embora os sentidos imputados variem conforme o contexto histórico e cultural.

Concepção semelhante é a de Guacira Louro (1997), que afirma que não são os atributos sexuais, mas sim a maneira como essas características são representadas, valorizadas ou interpretadas, que constituem o que é feminino ou masculino, pois "para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos". (LOURO, 1997, p. 21). A autora ressalta que os indivíduos são formados e produzidos como sujeitos generificados, por meio da instituição de posturas, gestos, condutas, modos de ser, de falar e de agir que as sociedades julgam como apropriados para homens e mulheres.

Baseando-se nas discussões de Foucault sobre o poder disciplinar, Louro (1997) afirma que os gêneros se produzem nas e pelas relações de poder. Por isso, desde cedo, meninos e meninas passam por um processo de "normalização" da conduta, em que é estabelecido o controle sobre a sexualidade e os corpos, por meio de estratégias que garantem o "governo" e o "auto-governo" dos sujeitos. Nessa concepção, a produção do gênero é percebida como parte de um processo de "fabricação" dos sujeitos, que para Foucault (2007), consiste na disciplina, em técnicas específicas que exercem um constante e sutil controle sobre os corpos. Miguel Vale de Almeida (1996) vai de encontro a essa visão e, ao invés de compreender o corpo como um receptáculo passivo do poder, o concebe como ativo e performático, que se encontra em constante processo de aprendizagem. O corpo, assim, atuaria na construção das identidades e, por isso, ele não seria um objeto moldado pela cultura, mas corresponderia a um elemento ativo, por meio dos qual os indivíduos se mostram e se comunicam.

Ainda na perspectiva de Louro (1997), a vigilância da sexualidade e dos corpos objetiva a garantia da "normalidade" representada pelo comportamento heterossexual, que institui representações hegemônicas de cada gênero às quais os indivíduos devem se ajustar. Divergências no comportamento masculino ou feminino que é considerado como apropriado é tratado como uma transgressão.

Em uma das cenas de *A era do gelo 3*, Buck guia a turma de amigos pela floresta, quando eles se deparam com uma criatura aparentemente medonha, com enormes asas coloridas. Os gambás Crash e Eddie apontam amedrontados para o animal e quando Buck o avista, grita com um tom de autoridade: "Ei! Saia do meu gramado! Vamos! Xô!". Quando o animal se retira, nota-se que se trata de uma mariposa colorida e inofensiva. Buck então diz:

“Eu conheci aquele cara quando ele era uma lagarta. Você sabe, antes dele ter se assumido”. É interessante notar que a metamorfose da lagarta é comparada no filme à homossexualidade. O ato de “se assumir”, no sentido a que o personagem se refere, corresponde à ação de revelar ou de tornar pública a orientação sexual, mas não apenas isso. Ao comparar essa atitude à metamorfose, o filme constrói a imagem da homossexualidade como uma transformação. Semelhante ao processo em que a lagarta passa por uma mutação na fase adulta, que consiste em alterações físicas na estrutura do corpo para alcançar uma forma definitiva, a homossexualidade é concebida no filme como uma transformação brusca. Nessa transformação, o sujeito nasceria com uma identidade pronta, e, em um determinado estágio da vida, ele de repente “viraria” algo completamente diferente da sua forma “natural”.

Ao contrário dessa visão, os estudos de gênero têm argumentado que as identidades não são dadas ou acabadas em um determinado momento, mas estão sempre em construção, não sendo possível estabelecer uma fase da vida em que a identidade sexual e/ou a identidade de gênero seja estabelecida. Desse modo, nenhuma identidade sexual é automática e fixa, mas constantemente negociada e construída. Não há, portanto, uma identidade heterossexual pronta, acabada, esperando para ser assumida e, de outro lado, uma identidade homossexual que deve se virar por si só. Tanto a identidade sexual, quanto a identidade de gênero, não pode ser compreendida como “essência”, mas como uma categoria instável, mutável e inacabada. (LOURO, 1997).

De acordo com Stuart Hall (2005), o sujeito pós-moderno não é dotado de uma identidade fixa, essencial ou permanente. Ao invés disso, ele seria confrontado por várias identidades móveis e muitas vezes contraditórias, com as quais ele pode se identificar mesmo que temporariamente. Essas identidades, assim, não estariam organizadas em torno de um “eu” coerente, mas empurrariam os sujeitos em diversas direções, sendo constantemente deslocadas:

> A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicologicamente, nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude[33]. (HALL, 2005, p. 39).

[33] Grifos do autor.

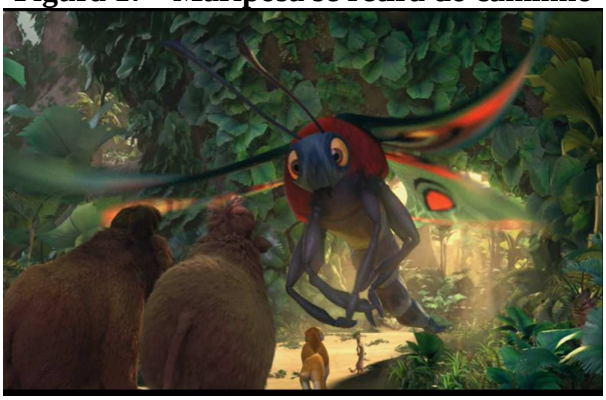
Nesse sentido, a identidade não corresponderia a um aspecto inato, mas seria sempre incompleta, um processo contínuo que é formado ao longo do tempo, que a caracterizaria melhor como identificação. (HALL, 2005).

Retomando a cena da mariposa, pode-se afirmar que esse processo de “transformação” atribuído à homossexualidade, é visto como um processo de diferenciação, ou de transgressão, do comportamento normativo. De certa forma, a instituição da diferença envolve relações de poder, já que ela é determinada por um referencial. Homens que se afastam da representação hegemônica de masculinidade são tratados como diferentes e são relegados a uma posição hierárquica inferior e a uma condição subalterna em relação a outros homens. Como ressalta Vale de Almeida (1996), o gênero diz respeito às disputas políticas por capital simbólico, uma forma de atribuir a homens e mulheres um poder que não lhes é próprio, e que produz a diferenciação por meio de processos metafóricos para o poder, como no caso da masculinidade hegemônica. Para o autor, a masculinidade hegemônica, na verdade, é uma concepção idealizada, a partir da qual se define a inferioridade do feminino e das masculinidades subordinadas, mas que não é alcançável na prática. Trata-se de um modelo ideal sustentado por um discurso de dominação e ascendência social, que exerce um controle sobre homens e mulheres.

Figura 16 - Buck espanta a Mariposa

Fonte: Extraído do filme pela autora

Figura 17 - Mariposa se retira do caminho



Fonte: Extraído do filme pela autora

No que diz respeito às relações de poder no filme, é interessante ressaltar os personagens dos esquilos Scrat e Scratita. Scrat, que nas primeiras duas versões se encontra sozinho, conhece Scratita na terceira película e logo se apaixona por ela. Desde a primeira cena, ela é mostrada como delicada, mas, ao mesmo tempo, sedutora. Ao som de *You never find another love like mine*, de Lou Rawls, ela dança, balança a cauda e seduz Scrat.

Quando ele percebe que ela está com a noz, a rouba e Scratita chora, fazendo uma expressão muito triste. Ele se comove, volta, pensa e oferece a noz. Scratita a segura, ele não a solta e os dois rodopiam. Ela cai no penhasco. Ele se atira para salvá-la e os dois seguram a noz. A música volta e eles se encaram apaixonados. Scratita toma a noz de Scrat, pisca para ele, estica a pele do corpo e sobe, como um balão. Ele tenta fazer o mesmo, não consegue e cai em um poço, formando o desenho de um coração. A partir daí, os dois desencadeiam uma disputa acirrada pela noz, mas Scratita, com seu poder de sedução, ilude o esquilo constantemente. Diferentemente das outras fêmeas do filme, Scratita aparece maquiada, bastante esbelta e com cílios grandes. O encantamento de Scrat é enfatizado pela trilha sonora e pelo enquadramento em *close-up*, que destaca sua feição de apaixonado. Os trechos da música de Lou Rawls ilustram o amor de Scrat:

> Você nunca encontrará, não importa o quanto viva. Alguém que te ame, tanto como eu te amo. Você nunca encontrará, não importa onde você procure. Alguém que se importa com você, da maneira que eu me importo. (...) Você nunca encontrará, ele levaria todo o tempo, para compreender você, como eu compreendo. Você nunca encontrará o ritmo, a rima. Toda a mágica que nós compartilhamos, apenas nós dois. (...) Você nunca encontrará, outro amor como o meu. Alguém que precisa de você, como eu. Você nunca verá o que você encontrou em mim. Você vai ficar procurando e procurando, por toda sua vida.

Scratita, porém, se aproveita do sentimento do esquilo e utiliza um jogo de sedução para obter a noz. Em outra cena, Scrat fica preso em uma árvore por causa de uma secreção que gruda em seu corpo e, ao tentar recuperar a noz, que também está com a mesma secreção, ela gruda em seu tórax. Quando ele avista Scratita, tenta despregar seu corpo da árvore, mas não consegue. Ela sobre no tronco da árvore e passa a ponta dos dedos alternadamente em cima da noz, em um gesto sensual. Nesse momento, uma música instrumental é tocada, reforçando o erotismo da cena. Scrat, envolvido, agora permanece estático. A mão dela se aproxima da ponta da noz e ele faz uma expressão de medo. Ela o encara e puxa a noz, retirando o pelo de Scrat, que grita desesperado.

Transpondo para os já discutidos modelos de feminilidade do cinema, Scratita corresponderia à *femme-fatale* do filme. Para alcançar seu principal objetivo, a noz, ela utiliza seu poder de sedução para iludir Scrat e vencer a disputa. A inversão dos papéis convencionais de gênero é realizada nesses momentos, mas como é bastante recorrente na maioria dos filmes hollywoodianos, a mulher consegue exercer o domínio sobre o homem por meio da sensualidade. Em uma dessas disputas, a música de Lou Rawls é tocada em uma versão de tango. Essa dança, que é fortemente simbolizada pelo domínio masculino e pela

submissão da mulher, que se encontra em uma relação de passividade ao ser conduzida pelo parceiro, é invertida no filme. Ela é utilizada para simbolizar o jogo de sedução de Scratita e o seu domínio sobre Scrat.

Scrat e Scratita disputam a noz. Ele puxa a cauda dela e a música começa. Os dois fazem passos de tango sempre tentando roubar o fruto. Scratita seduz Scrat e depois o golpeia várias vezes para recuperar a noz. Ele, em alguns momentos, se mostra furioso e, em outros, seduzido pelos encantos dela. Scrat se arrasta a seus pés e ela o suspende com sua cauda, deixando-o hipnotizado, para depois soltá-lo ao chão.

Sabe-se que o tango envolve drama, paixão, sexualidade, mas também agressividade. Por isso, a todo o momento eles se golpeiam para recuperar a noz. Mas, ao invés de Scrat, quem exerce o domínio na dança é Scratita. Em uma cena posterior, Scrat tenta subir até a rocha e balança Scratita, que está agarrada em seus pés, como uma corda. Suas presas se prendem na rocha e ele a usa para subir. Quando ele consegue, ela é lançada ao alto e cai em seu colo. Scratita olha para baixo e avista o precipício. Com medo de cair, ela se vira para Scrat e finge estar apaixonada, seduzindo-o novamente. Ele corresponde, hipnotizado. A música começa e Scrat chuta a noz. Eles se beijam, ocorre uma explosão atrás dos dois e o volume da música aumenta. A explosão nas rochas provoca uma cratera em formato de coração.

A partir daí, Scratita passa a corresponder ao amor de Scrat. Os dois se olham como os personagens de filmes de romance. A explosão atrás se assemelha os fogos de artifício muito comuns nessas produções no momento do beijo. A cena de amor dos dois lembra bastante as dos filmes de romance hollywoodianos. A valorização do amor romântico, que é apresentado nesses filmes como mágico e transcendental, assume esse caráter nas cenas de romance dos dois esquilos.

A paixão entre os dois, porém, logo é normatizada. O estágio de vertigem e de encantamento é sucedido pelo da conjugalidade, construído como uma consequência óbvia e, portanto, “natural” de casais que se amam. Os dois, então, se "casam" e vão morar no interior do tronco de uma árvore. Scrat passa a se sujeitar às ordens dela na organização do lar. Ele se esforça para agradá-la, mudando uma pedra de lugar, que parece remeter a um móvel da casa, mas ela nunca está satisfeita.

Brito (2005) analisa as mudanças na abordagem de homens e mulheres em animações das últimas décadas e constata que, na medida em que a concepção de família da década de 1950, que valorizava o modelo hierárquico no qual a mulher se encontrava em uma relação de

submissão perante o homem, foi substituída pela noção de "família simétrica" nos anos de 1980, as mulheres passaram a ser vistas como a referência familiar. Destacando exemplos como o desenho *A família dinossauro* e o seriado *Os Simpsons*, a autora demonstra que nessas animações as mães são retratadas como equilibradas, inteligentes e sensatas, ao passo que Homer Simpson e Dino da Silva são mostrados como o "sexo frágil" ou como "homem objeto".

Além desses, o desenho *As garotas superpoderosas*, que se tornou um sucesso mundial, retrata as três personagens como dotadas de enorme poder e força, ao mesmo tempo em que não deixam de exaltar a delicadeza e a beleza. A autora cita o trecho de uma entrevista com o cartunista do desenho em que ele afirma que *todas* as mulheres gostam de se achar bonitas, delicadas e poderosas.

A questão é que, na maioria dessas produções, as mulheres são vistas como poderosas, sedutoras, sensuais e bonitas quando estão solteiras. Esse período, entretanto, não pode se estender por muito tempo, devendo ser encerrado no momento em que ela encontra o "verdadeiro" amor e esse estágio é, "naturalmente", sucedido pelo casamento. Com a conjugalidade, o *status* de mulher poderosa e sensual é substituído pelo de esposa e de mãe. A imagem da sexualidade cede lugar à da maternidade. Já a mudança para os homens, ocorre em um sentido inverso, na medida em que a paternidade é exaltada como prova de masculinidade e de virilidade.

No caso de *A era do gelo 3*, com a vida conjugal, Scrat perde o encanto por Scratita. Ele se mostra cansado e entediado com a vida de "casado", até que avista a noz no alto da rocha. Ele se apoia na janela, triste e saudoso, e decide fugir. Ele corre para noz, a recupera, mas Scratita o descobre. Ela, irritada, crava a noz com força no chão e eles voltam a brigar. Eles são explodidos junto com uma pedra e conseguem chegar ao topo. Os dois seguram juntos a ponta da noz. A mesma música começa novamente, Scratita faz expressão de apaixonada, mas, dessa vez, é Scrat que pisca para ela e puxa a noz. Nesse momento, ele não se deixa seduzir pelos encantos de Scratita.

A música que é tocada para anunciar a "separação" dos dois é uma versão de *Alone again naturally*, de Gilbert O'Sullivan, reescrita para o filme. A letra parece remeter à decepção de Scratita por ter sido abandonada por Scrat:

> Sozinha de novo, naturalmente. Eu não deveria estar suspensa quando o mundo virou de cabeça para baixo. Você me abandonou e eu caí da árvore para o chão duro e solitário. Você encontrou alguém novo e partiu meu casco em dois. Como eu poderia prever? Você se tornou um casanova macho dentado. Agora há somente

> ataques e minha vida perdeu todo o sentido. Como eu sinto falta de seus lábios peludos, de sua respiração rápida e superficial. Eu queria apenas que você soubesse que eu sou apenas nozes para você. Sozinha de novo, naturalmente.

Mas no final, como uma espécie de punição por ter abandonado a "esposa", a noz escapa, é coberta por uma pedra de gelo e Scrat não consegue recuperá-la.

Depois que o filhote de Manny e Ellie nasce, e eles conseguem salvar Sid das garras da mãe dinossauro, que o raptou para recuperar seus filhotes, a turma retorna ao seu habitat. Amora, a filha do casal de mamutes, é apresentada à Era do Gelo. Na reconstrução do *playground*, que foi destruído pelos filhotes de dinossauro, os bonecos de gelo pendurados na árvore não mais se restringem a Manny, Ellie e Amora, mas, dessa vez, incluem Sid, Diego, Crash, Eddie, e até mesmo Buck, que permaneceu no mundo subterrâneo. A família dos mamutes agora se amplia e cede espaço aos "parentes de consideração", demonstrando a valorização do afeto em detrimento dos laços consanguíneos.

Como afirma Brito (2005), os meios de comunicação de massa exercem uma influência tão significativa na contemporaneidade, que eles são capazes não só de criar demandas de consumo, mas também de naturalizar, reforçar e legitimar valores que devem orientar nossas vidas, como é o caso do afeto. Em *A era do gelo 3*, observa-se que não só as relações afetivas, como também a noção de cuidado, são fundamentais para a visão de família que é construída na narrativa. Nesse sentido, a exaltação da instituição familiar ocorre por meio da ênfase no cuidado como sua função "natural", no que o amor é superestimado e construído como um valor imperativo, que se impõe sobre a família como principal condicionante para sua formação e manutenção.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta dissertação foi analisar os discursos construídos em torno da família por filmes hollywoodianos que tenham sido produzidos e exibidos nas duas últimas décadas. Para isso, foram selecionados três filmes, cuja narrativa possui a temática da família como o eixo central, e que tenham sido sucesso de público na época de sua exibição, ou seja, que tenham alcançado um expressivo número de bilheteria.

No início da pesquisa foram formuladas as seguintes questões: qual é a visão de família presente nesses filmes e de que maneira ela é construída a partir dos modelos familiares que aparecem nessas produções? Quais são os valores atribuídos às organizações familiares nesses filmes e de que forma esses valores contribuem para a reprodução de significados em torno da família no cinema contemporâneo?

Refletir sobre essas questões implicou na concepção do cinema como uma expressão ideológica, no sentido empregado por Pierre Sorlin (1985). Desse modo, a ideologia corresponderia "ao conjunto dos meios e das manifestações pelos quais os grupos sociais se definem, se situam perante os outros e asseguram suas relações". (SORLIN, 1985, p. 21). Não existiria, assim, uma única ideologia, mas inúmeras expressões ideológicas, quase sempre divergentes, resultantes da necessidade dos indivíduos de determinar seu lugar no mundo social. Nessa lógica, o cinema seria apenas uma dessas expressões que, pela sua capacidade de alcance, de identificação com o público e de inculcar valores e comportamentos, poderia reafirmar e até mesmo perpetuar instâncias ideológicas.

Partindo da ideia de que uma obra cinematográfica é produto de seu tempo, ou seja, não se desvincula de visões e de valores da época em que foi produzida, procurou-se compreender de que maneira o cinema hollywoodiano tem abordado as configurações familiares diante das mudanças significativas que ocorreram na concepção de família nas últimas décadas. Isso não implica, entretanto, em pensar o cinema como um reflexo da "realidade", como já foi discutido anteriormente. Ao contrário, ele é pensado como um conjunto de relações que contêm e dialogam com códigos sociais e repertórios simbólicos do contexto em que elas são construídas. Ao mesmo tempo, não se trata de um influxo unidirecional, pois, como essa investigação tem tentado demonstrar, as produções cinematográficas também podem influenciar gostos, hábitos, estilos de vida, comportamentos e valores, que não são apenas reproduzidos, como também socialmente compartilhados.

Observou-se que os filmes de Hollywood têm apresentado mudanças na abordagem das famílias e das relações de gênero ao longo dos anos, mas isso não corresponde a uma total ruptura com os valores do passado. Como afirma Bernava (2010), a partir de uma leitura de Gilles Lipovetsky, uma reorganização da vida social envolve transformações, mas também permanências. Por esse motivo, é possível apontar para alterações na abordagem de personagens masculinos e femininos, além de maneiras diversificadas de se retratar as organizações familiares, mas também são mantidas algumas convenções tradicionais que se constituem em modelos consolidados nesses filmes. As produções analisadas demonstram certa flexibilidade na construção das relações de gênero, mas não se livraram de alguns estereótipos cristalizados pelo cinema hollywoodiano ao longo dos anos.

A análise de Jackie Byars (1991) revelou o quanto os filmes do *mainstream* norte-americano dos anos 1950 foram fundamentais para reafirmar padrões de feminilidade e de masculinidade no cinema, e a família nuclear como um modelo "natural" de constituição familiar e de divisão sexual do trabalho. A autora argumenta que os estereótipos que são construídos nessas produções não são necessariamente pejorativos, pois podem ser vistos como negativos para alguns grupos, da mesma maneira que podem ser considerados positivos por outros. A questão é que o estereótipo é produzido por meio de uma seleção ideologicamente orientada em que são atribuídas características a um determinado grupo que passam a ser vistas como inatas. Os estereótipos serviriam, assim, para reforçar e naturalizar posições na hierarquia social, por meio de concepções ideológicas que organizam os grupos em escalas de superioridade e inferioridade.

Um exemplo pertinente para se avaliar as mudanças ocorridas na abordagem do cinema de Hollywood desse período para as duas últimas décadas é o filme *O pai da noiva*, cujas duas primeiras sequências foram produzidas nos anos de 1950 e uma segunda versão para as duas películas foi realizada na década de 1990. Em *O pai da noiva* (*Father of the bride*, Vicente Minelli, 1950), Stanley Banks, casado e pai de três filhos, possui dificuldades em aprovar o casamento de sua filha Kay, pois se recusa a aceitar o fato dela estar ingressando na vida adulta, além de temer os gastos que envolveriam a cerimônia. Stanley é um homem de negócios, embora o filme não explicite o ramo de sua atividade, e sua esposa, Ellie, é dona de casa. Ela se dedica aos assuntos do lar, o que inclui instruir a empregada doméstica, cuidar dos filhos e amenizar os conflitos familiares. Ao contrário de Kay, seus irmãos possuem autorização para saírem sozinhos e dirigirem o carro do pai. Stanley aparenta ser mais velho do que Ellie e, apesar de lidar com o namoro da filha de uma maneira

autoritária, demonstra ser um marido e um pai bastante afetivo e disposto ao diálogo. Ellie, por sua vez, lida com a autoridade do marido utilizando a manipulação para conseguir o que deseja, que no filme consiste em convencê-lo a aceitar e a arcar com os custos do casamento da filha.

Byars (1991) ressalta que nos filmes da década de 1950, os maridos geralmente são bem mais velhos do que as esposas, e se mostram mais maduros, sensatos, além de deterem o controle e a sabedoria para lidar com os assuntos familiares e do mundo dos negócios. Já as mulheres são mais frágeis, necessitam do suporte dos homens e precisam utilizar seus atributos para manipulá-los e, assim, "driblar" a autoridade dos maridos. Em *O pai da noiva*, Kay é uma garota tão frágil e insegura que em muitos momentos sua imagem é infantilizada, necessitando frequentemente do amparo do pai e do noivo. Esse último, Buckley, também aparenta ser mais velho do que a noiva e precisa provar ao sogro ser um homem de negócios bem sucedido o suficiente para cuidar de Kay e constituir uma família.

Um ano depois, foi lançada a sequência desse filme, *O netinho do papai* (*Father's little dividend*, 1951, Vicente Minelli). Dessa vez, Kay, já casada, anuncia sua gravidez à família, deixando Stanley transtornado com o fato de ter se tornado avô. É interessante ressaltar que nas duas películas os pais de Kay dormem em camas separadas, como era de costume no cinema da época. A sexualidade não era explorada e eram raras as cenas que sugeriam relações sexuais. Quando Kay e Buckler convidam os pais de ambos para um jantar em que seria anunciada a novidade, Stanley pensa que o genro contaria ter recebido uma quantia enorme de dinheiro. Após saber da gravidez, ele precisa auxiliar a esposa a lidar com a insegurança, a inexperiência e a instabilidade emocional da filha. Quando o bebê nasce, o avô não consegue estabelecer uma relação afetiva e próxima com o neto até o final do filme, em que ele percebe o afeto que sente por ele.

Na segunda versão de *O pai da noiva* (*Father of the bride*, 1991, Charles Shyer), George Banks é casado com Nina e possui dois filhos, Matty, que é uma criança, e Annie. Bem sucedido, George possui uma fábrica de tênis e Nina é dona de casa, mas, ao contrário do filme anterior, não há uma empregada doméstica na residência. E se na outra versão a filha vivia com a família, nessa Annie mora em outra cidade onde estuda Arquitetura. Quando ela volta para casa, anuncia que vai se casar, para o desespero do pai. George não é autoritário e é ainda mais flexível e afetuoso do que Stanley. Apesar de sofrer com o casamento da filha, ele não interfere em sua decisão. Como o único provedor da família, ele se preocupa com os gastos da cerimônia, mas acaba cedendo às vontades da filha e da esposa. George e Nina

possuem a mesma faixa etária, assim como Annie e Brian, seu noivo. Nessa versão, surge um novo personagem, um francês homossexual que Nina e Annie contratam para cuidar dos preparativos do casamento. Na época em que foi produzido o primeiro filme, a homossexualidade era raramente abordada, e quando aparecia, não se associava à temática do casamento, mas a situações cômicas ou dramáticas, que culminavam em finais punitivos. Mesmo assim, em *O pai da noiva* da década de 1990, Frank é retratado de uma maneira bastante exagerada e caricatural.

Na sequência *O pai da noiva 2* (*Father of the bride Part II*, 1995, Charles Shyer), Annie já está casada, mas não é dona de casa, e sim uma arquiteta bem sucedida. Dessa vez, George teme que a novidade que ela e Brian contariam poderia ser a transferência de local de trabalho da filha. Quando descobre que será avô, George realiza mudanças em sua aparência física e em seu comportamento, como uma tentativa de negar o envelhecimento. Enquanto na outra versão Stanley apenas se matricula na academia de ginástica, George tinge os cabelos, pensa em se mudar para uma casa na praia e tenta inovar no seu relacionamento com Nina. Nesse filme, a sexualidade já é explorada em cenas como a de George presenteando a esposa com uma lingerie e outra que sugere a relação sexual entre os dois. Além de Annie, Nina também engravida.

Agora já se percebem mudanças na abordagem das mulheres. Elas são mais seguras e possuem maior autonomia para elaborar sua trajetória de vida. Annie, apesar de ser vista como a “garotinha do papai”, como George a define, é mais madura e se empenha na sua profissão, enquanto Kay era uma dona de casa mais dependente do marido. Se na versão da década de 1950 Kay briga com o marido por achar que ele era infiel, na segunda Annie se desentende com Brian porque ela recebe uma proposta de trabalho em outra cidade e ele não aceita acompanhá-la, até que no final ele cede, afirmando que se acontecesse com ele, a esposa faria o mesmo.

Nos dois filmes da década de 1990, já se percebe uma maior ênfase no processo de individualização que ocorre nas famílias, no valor que se atribui às escolhas individuais e à satisfação pessoal/profissional tanto dos homens, quanto das mulheres. Nota-se também um discurso ainda mais enfático da “família simétrica”, que resolve os conflitos por meio do diálogo. Apesar disso, os homens continuam detentores da palavra final, o poder de decisão está centrado neles, por serem os principais provedores, e as mulheres continuam sendo retratadas como consumistas e excessivamente emotivas. Na segunda versão, a função do

cuidado, tradicionalmente atribuída às mulheres, é invertida, e é George quem precisa cuidar da filha e da esposa durante a gravidez.

Na primeira versão, entretanto, a noção de cuidado é expressa pelo diálogo entre Stanley e Kay, que tenta explicar para o pai a opinião de seu médico sobre o nascimento e a maternidade:

> _Creio que não compreendem a forma moderna de ver as coisas porque ao fim e ao cabo, como disse o doutor, o nascimento é algo natural. Um sucesso grandioso e requer que a mulher esteja consciente o tempo todo e que não perca nenhum segundo desse momento. Uma mulher tem que se dar conta do transe maravilhoso pelo qual ela passa. E outra coisa, ele opina que a mãe não deve se separar em nenhum instante do seu filho desde o momento em que ele nasce. Ela deve levá-lo consigo até a sua habitação e mantê-lo ao seu lado. Que durma com sua mãe no mesmo quarto da clínica.
>
> _É um sistema novo?
>
> _Não papai, as mulheres primitivas sempre fizeram assim. O doutor Nordell esteve no Pacífico e disse que as mulheres de lá nunca se separam de seus filhos pequenos e os carregam pendurados em suas costas nos dois primeiros anos de vida e que isso é muito bom para o bebê. E se dependesse dele, todas as mães fariam o mesmo e carregariam seus filhos nas costas enquanto fizessem os trabalhos domésticos. E quando estivessem famintos, só deveriam descê-los, amamentá-los e tornar a colocá-los nas costas. Disse que assim o menino adquire um magnífico sentimento de segurança.

Observa-se que desde essa época, os filmes hollywoodianos já elaboravam um discurso em torno de uma vocação "natural" da mulher para a maternidade, e o cuidado era considerado não apenas uma função da família, mas, principalmente, uma atribuição "natural" da mulher. A naturalização da divisão sexual do trabalho nessas produções, como apontou Byars (1991), é demonstrada pela ênfase nos papéis de homem provedor e de mulher cuidadora dos filhos e do lar, como é demonstrado na fala de Kay. "A forma moderna de ver as coisas", como ela afirma, consiste também em uma necessidade da "família moderna" de se adaptar a esses novos valores. E quando ela diz que essa prática também ocorre em outras sociedades, sua fala contribui para o reforço da idéia de universalização não apenas do cuidado, mas, sobretudo, do cuidado materno. Além disso, o fato de a importância do cuidado ser defendida por um médico, atribui maior legitimidade a essa concepção, que é sustentada por um discurso científico.

As comparações entre as versões de *O pai da noiva* em dois momentos distintos servem para elucidar algumas das mudanças e permanências na maneira de se abordar as famílias e as relações de gênero no cinema hollywoodiano. Os três filmes analisados nesta

pesquisa demonstram a coexistência de estereótipos do passado e de valores contemporâneos, mas nessas produções eles não são vistos como excludentes.

É possível perceber, assim, alterações na maneira de se abordar as relações de gênero, constatando-se em alguns momentos a inversão de poder, em que as mulheres aparecem exercendo o domínio e os homens mostram-se frágeis e impotentes, como Lester em *Beleza americana*, e os personagens Sid e Scrat em *A era do gelo 3*. No caso de Lester, ele representa o anti-herói da história, que expõe seus erros, suas fraquezas e sua insegurança. Scrat é muitas vezes diminuído pela figura de Scratita, que se mostra mais esperta e calculista, enquanto Sid é indefeso e medroso. Além disso, os homens são retratados cada vez mais como sensíveis, flexíveis, afetuosos e românticos, o que se observa nos personagens Manny, Diego, Sid e Scrat em *A era do gelo 3*, e Gus e Ian em *Casamento grego*.

Por outro lado, o estereótipo da mulher manipuladora não é abandonado e essa inversão de poder muitas vezes só é possível quando as personagens femininas utilizam seus atributos para ludibriar os homens e conseguirem o que desejam. Dessa forma, Maria usa sua esperteza e inteligência para convencer Gus a aceitar suas idéias e as transformações na vida da filha Toula. Scratita lança mão da sensualidade e do poder de sedução para roubar a noz de Scrat, assim como Angela seduz Lester para se sentir desejada, autoconfiante e assegurar sua imagem de mulher experiente para os outros e para si mesma. Isso demonstra que os modelos de feminilidade construídos pelo cinema hollywoodiano ao longo dos anos, como a *femme fatale* e a *good-bad-girl* (MORIN, 1989; BYARS, 1991; BERNAVA, 2010) continuam consolidados em boa parte das produções atuais.

As mulheres dos filmes hollywoodianos contemporâneos possuem maior autonomia e uma presença mais significativa no mercado de trabalho. São mais maduras, determinadas e mais racionais, dotadas de sabedoria para traçar sua trajetória e superar obstáculos. Mesmo assim, sua imagem continua vinculada à vocação “natural” para a maternidade e para o cuidado. Segundo Bernava (2010), a maternidade nesses filmes corresponde a um aspecto essencial da identidade feminina e, ao mesmo tempo, é o que constitui a inteligibilidade do personagem. Os novos atributos das mulheres inseridos nessas produções não engendram a eliminação, nem a superação das distinções de gênero, na medida em que eles são construídos em consonância com o feminino “tradicional”.

O estigma da mulher sozinha, consolidado pelo cinema de Hollywood na década de 1950, parece se estender ao homem, pois a valorização do amor romântico e do casamento é um aspecto marcante dessas obras. A escolha de permanecer sozinho ou a adoção de uma vida

de “aventuras”, marcada pela espontaneidade, pela efemeridade e pela ausência de compromisso, é associada à tristeza, à solidão, à amargura e até mesmo ao insucesso pessoal. O matrimônio é desejado tanto para os homens, quanto para as mulheres, construído como o elemento de consagração máxima do “verdadeiro” amor, uma conseqüência lógica e natural do ato de se apaixonar. Por esse motivo, o encontro do “verdadeiro” amor é mostrado como uma experiência transcendental, mágica, que possui o poder de transformar vidas ou, como afirma Meneguello (1996), consiste na solução para os “solteirões incorrigíveis”, cuja confirmação se dá por meio do casamento. É por isso que a cerimônia é almejada, preparada e esperada como a concretização de um sonho, um acontecimento único e especial para os noivos.

A união matrimonial nesses filmes corresponde à normatização do “amor-paixão” e gera para o casal uma mudança de *status* identitário, pois marca o ingresso em uma nova fase, que atribui novas responsabilidades e deveres. No caso da mulher, acredita-se que essa mudança seja ainda mais significativa, pois com o casamento, a sensualidade e o poder de sedução são substituídos pelos papéis de mãe e de esposa, como observado em *Beleza americana* e *A era do gelo 3*. A partir desse momento, a sensualidade é resguardada à mulher da “rua”, e não à esposa.

O casamento e a constituição familiar envolvem novas preocupações, como a vida profissional, a alocação de recursos, o cuidado da casa e dos filhos, e a rotinização das tarefas. Tudo isso aparece nesses filmes como algo enfadonho e gera tensões no âmbito familiar, contribuindo para que o casal anseie por uma vida livre dessa condição. *Beleza americana* demonstra outra tendência bastante recorrente nos filmes que abordam famílias, a de colocar a sensualidade e o erotismo como algo a ser vivenciado fora do casamento, porém, com o risco das relações extraconjugais culminarem na desestruturação familiar, em um forte sentimento de culpa e em acontecimentos trágicos. Isso porque, apesar das tensões, esses filmes quase sempre empregam um discurso em prol da manutenção do casamento, que deve ser cultivado e realimentado constantemente em nome do amor. (MENEGUELLO, 1996).

A valorização do casamento e da família, assim, é permeada pela exaltação do amor como elemento central que assegura, justifica e legitima a sua existência. Por esse motivo, para que o casamento e a família se mantenham, é necessário que o amor seja ressignificado conforme momentos distintos das relações conjugais, de maneira que ele assume um caráter dogmático no âmbito familiar:

> A idéia de família sem amor torna-se inaceitável e repudiada; ou os amantes devem mudar o significado do termo durante a relação ou devem mudar de relação, mantendo a obrigatoriedade de sua suposta presença. Na maioria das vezes, o problema é como mantê-lo e administrá-lo frente aos desafios próprios da vida familiar. (COELHO; ROSSI, 2011).

O amor, então, corresponde a um dos principais valores da família nesses filmes, mas além dele, percebe-se uma ênfase na individualização e na satisfação pessoal nas organizações familiares. Desse modo, as singularidades e as vontades individuais são superestimadas nas famílias, de maneira que seus integrantes devem tanto renunciar escolhas em nome do coletivo, como também as configurações familiares devem garantir a liberdade de seus membros em nome da realização pessoal. Nesse sentido, os discursos em torno da individualização nas famílias se aproximam da concepção de Singly (2007). Para o autor, na contemporaneidade as famílias passam por uma mudança de estatuto na qual elas se transformam mais em um espaço relacional do que em uma instituição. A individualização seria, para ele, o elemento-chave das transformações nas famílias contemporâneas, pois ela se torna o espaço central de construção da identidade individualizada. Ao contrário do que se poderia prever, essa individualização não enfraquece as organizações familiares, mas acentua sua importância, pois ela se constitui em uma relação de interdependência, em que a construção e reafirmação dos indivíduos se estabelecem nas relações afetivas e pessoais no interior das famílias.

Esse processo de individualização não é visto como negativo, não consiste na existência de um indivíduo isolado e alheio aos elos e ao social, mas corresponde ao reconhecimento e aceitação social de uma maior liberdade dos sujeitos para construírem sua trajetória de vida e para resistirem à imposição de identidades previamente determinadas. As famílias, assim, cada vez mais assumiriam esse caráter relacional para assegurar a individualidade de seus integrantes, pois a construção do *self* se daria a partir da relação com o “outro significativo”. (SINGLY, 2007). Nos filmes analisados, o sucesso familiar depende, em parte, da capacidade de se conciliar a vida conjugal/familiar e a vida pessoal, e os integrantes das famílias devem saber renunciar para administrar com êxito a condição de se “viver livre junto”, nos termos de Singly (2007).

O que se percebe nessas produções é que a formação de uma família é cada vez mais associada a um projeto individual, operando como um indicativo de sucesso e de realização pessoal. Desse modo, “fracassar” no projeto de constituição familiar é também falhar no sucesso pessoal, como ocorre com Lester em *Beleza americana* e com o amigo de Ian em *Casamento grego*, que ao ver que o amigo vai se casar se sente frustrado por permanecer na

condição de solteiro. Já Gus, se desespera com as transformações na vida de Toula, temendo que essas mudanças desestabilizem as tradições familiares a ponto dele não conseguir exercer o controle e manter a coesão do grupo. Para ele, a reafirmação de sua identidade está associada à identidade nacional, mas também à família, na medida em que ser grego envolve a competência em assegurar as tradições não apenas pelos costumes, mas também por meio da estabilidade familiar. Além deles, Sid em *A era do gelo 3* fica tão decepcionado por não ter uma família, que rapta os ovos de dinossauro para formar seu próprio arranjo familiar.

Apesar das mudanças na abordagem das famílias e das relações de gênero no cinema hollywoodiano contemporâneo, ainda predomina o discurso em torno da reafirmação da família nuclear. A valorização do afeto e da individualidade nesses filmes contribui não só para um discurso da família como o lugar do cuidado, mas também de uma maior simetria nas relações familiares, embora a fórmula do pai provedor e da mãe cuidadora prevaleça em maior ou menor grau. Esses valores, somados à divisão sexual do trabalho, que é colocada como "natural", servem para legitimar o modelo de família nuclear, construído como socialmente aceitável e desejável. Tal modelo é visto nesses filmes como sinônimo de harmonia social, de estabilidade, de sucesso pessoal e de progresso. Por outro lado, os arranjos familiares que destoam desse padrão são relegados à marginalidade, são vistos como desviantes. Com isso, as configurações familiares passam a ser avaliadas por uma noção de "normalidade" e de "anormalidade", tendo a família nuclear como referencial.

A constituição familiar é abordada nessas produções como um ciclo "natural", que envolve estágios sucessivos conforme momentos distintos na vida dos indivíduos. Os três filmes analisados simbolizam esse ciclo, que se inicia com o encontro do "verdadeiro" amor e o casamento (*Casamento grego*), a geração de filhos e a formação da família (*A era do gelo 3*) e a fase de se administrar a vida conjugal e familiar diante das novas tensões e demandas (*Beleza americana*). Ao retratar esse ciclo como "natural", esses filmes engendram uma idéia de universalização do ato de constituir família, que passa a ser vista como uma etapa "natural" e necessária da vida, assim como os eventos associados ao corpo biológico, como o nascimento, o crescimento, o envelhecimento e a morte.

Cyntia Sarti (2004) discute essa naturalização da família, a partir da qual ela é definida como uma unidade biológica sujeita às leis da "natureza". Ao contrário dessa visão, a autora concebe a família como um mito, uma formulação discursiva que é elaborada como resultado da interiorização e da interpretação de um discurso oficial que é devolvido à sociedade como uma imagem, um discurso sobre si própria:

> Pretende-se sugerir, assim, uma abordagem de família como algo que se define por uma história que se conta aos indivíduos desde que nascem, ao longo do tempo, por palavras, gestos, atitudes ou silêncios e que será, por eles, reproduzida e re-significada, à sua maneira, dados os distintos lugares e momentos dos indivíduos na família. (SARTI, 2004, p. 13).

Essa concepção da família como um discurso também pode ser vista na análise de Rayna Rapp (1992). Segundo ela, "a família" consiste em um discurso ideológico e abstrato para dar sentido à organização de um grupo de pessoas em um lugar comum (domicílio, casa) com funções específicas. A idéia de família estaria condicionada a exigências de formação doméstica – relações de produção, de reprodução e de consumo –, e por isso, o discurso sobre "a família" serviria como um amortecedor para manter domicílios funcionando.

Desse modo, a noção de família envolve uma enorme carga afetiva, mas, sobretudo, ideológica. O que se entende como "a família", na verdade, corresponde a um discurso ideológico homogêneo para definir e agrupar os arranjos familiares em torno de um único modelo idealizado e inalcançável na prática. De acordo com Sarti (2004), a consolidação de um modelo de família é uma das principais causas das frustrações dos indivíduos devido à incompatibilidade de seus arranjos familiares com o discurso oficial. Esse discurso, entretanto, não é definitivo, pois os significados de família são constantemente redefinidos pelas histórias, ou mitos, que são contados aos indivíduos ao longo de suas vidas.

Os indivíduos estariam, assim, em uma crescente busca por um referencial de família. Os meios de comunicação possuem um papel fundamental na criação dessas referências por meio das mensagens e dos discursos que eles transmitem. "A família", entendida aqui como uma construção social e ideológica, é atualmente legitimada e reafirmada por meio de um discurso em torno de um suposto "sentimento de família", que os produtos midiáticos podem contribuir para reforçar, como foi constatado nos filmes analisados.

Nesses filmes, a família é construída como o lugar do afeto e a necessidade do cuidado é enfatizada para sustentar a valorização da instituição familiar. Judith Stacey (1990) afirma que a idéia de "família moderna" que se consolidou nos Estados Unidos a partir da década de 1950 poderia ser ilustrada pela frase de abertura do livro de Tolstoi, *Anna Karenina*: "Todas as famílias felizes são iguais, mas todas as famílias infelizes o são a sua maneira". (STACEY, 1990, p. 17). Nos filmes aqui analisados essa frase é bastante pertinente, considerando que as famílias são abordadas nessas produções a partir de um modelo específico que é utilizado como referência e como padrão de "normalidade". A noção de "família ideal" é construída nesses filmes por meio de uma imagem de harmonia familiar que deve ser almejada e

alcançada como parte de um projeto individual, associado à noção de progresso e de prosperidade.

Nesse sentido, a constituição familiar é inserida no processo de construção da narrativa pessoal, e o seu sucesso está relacionado à estabilidade profissional, à aquisição de bens materiais e à harmonia familiar. A idéia de "quem tem família, tem tudo" ainda é muito cultivada na mídia norte-americana, tanto nos filmes hollywoodianos, quanto em outros produtos, como foi exemplificado na descrição do desenho animado *Os Jetsons*.

Acredita-se que essa necessidade de valorização das organizações familiares nesses filmes parte de uma insegurança provocada pela dificuldade de se sustentar uma definição homogênea, diante do seu caráter fluido e mutável, o que gera a sensação de uma suposta crise da instituição. Na verdade, não se trata de uma crise da família, mas do seu conceito. Devido à dificuldade de se definir o seu significado, surge a necessidade de sustentar uma ideia de "sentimento de família" que possa garantir a coerência, a solidez de um modelo, que não passa de um conceito mental e ideal sobre ela. Esse sentimento é construído como um dado "natural" e universal, reforçado pela sua associação a aspectos ligados aos fatores biológicos.

O cinema reflete essa crise do conceito de família, e no caso dos Estados Unidos, essa tendência ainda é maior, devido ao esforço de sustentação do discurso sobre "a família" que foi empregado nos anos de 1950 e 1960. Nos anos seguintes, os Estados Unidos viram esse discurso ser implodido pela maior visibilidade de outros arranjos familiares, e a crescente valorização da família surge como uma tentativa de assegurar sua legitimidade. Para isso, o amor romântico e o "sentimento de família" são os principais valores/instrumentos do cinema hollywoodiano. Além disso, os filmes constroem um discurso de que é possível conciliar os projetos e vontades individuais com os coletivos, consistindo nisso a chave do sucesso. A incapacidade dessa conciliação gera a "desestruturação" familiar e a falha na construção do projeto pessoal, que reflete em uma sensação de insucesso, em um sentimento de culpa e de fracasso, simbolizado pelo estereótipo do *loser*.

Ao mesmo tempo em que o "sentimento de família" serve para consolidar a família nuclear como um modelo ideal e "natural", a exaltação de um modelo específico nesses filmes parece necessária, pois é preciso um padrão, uma referência para dar sustentação e garantir a legitimidade da crença em um "sentimento de família". Tal crença serve para justificar a constituição familiar, já que seu caráter produtivo, reprodutivo e a necessidade do casamento foram desmantelados pela desvalorização da virgindade, das relações sexuais para fins

reprodutivos, pelo divórcio, pelo aumento do nascimento de filhos fora do casamento, pela concepção heteronormativa de geração e cuidado dos filhos e pelas novas técnicas reprodutivas. E a efetividade desse discurso é demonstrada pelas tentativas dos espectadores de reproduzir e de transpor as narrativas construídas pelo cinema hollywoodiano para a vida prática[34].

Constatou-se que o discurso sobre o "sentimento de família", aliado ao da importância do afeto e da individualidade, considerados valores da "família contemporânea", é o principal ponto de convergência dos três filmes analisados. Desse modo, em *A era do gelo 3*, esse discurso serve para sustentar a idéia de naturalização da família. Em *Casamento grego*, ele corresponde à ênfase em uma suposta universalização da instituição familiar. Nessa perspectiva, as formas de se constituir família e as relações familiares poderiam até variar culturalmente, mas o "sentimento de família" seria universal. Já *Beleza americana*, ao invés de mostrar que a imagem de família norte-americana baseada em um modelo específico consiste em um discurso, inalcançável na prática, sugere que aquelas famílias apresentadas são disfuncionais, pois falharam no projeto de construir, de sustentar e de cultivar um "verdadeiro" "sentimento de família". Nota-se que os filmes sobre família, assim, conseguem estabelecer afinidade com o público porque eles sustentam uma crença de que o "sentimento de família" é universal, atinge todas as classes sociais, raças e culturas porque constrói-se um discurso de que todos precisam ser cuidados e, sendo a família o espaço do cuidado, a constituição familiar também seria uma necessidade universal.

Vale ressaltar que esta pesquisa não pretende encerrar as discussões sobre o tema, nem mesmo criar generalizações a partir da análise desses três filmes. Acredita-se, entretanto, que as produções analisadas podem indicar tendências relacionadas à abordagem da temática da família no cinema contemporâneo, considerando a abrangência e repercussão dessas obras no circuito cinematográfico. Os modelos de família que são construídos nesses filmes não são a reprodução do "real". Nos termos de Baudrillard (1991) se tratariam de simulacros, de um modelo hiper-real que é construído por meio da acentuação das características do que se concebe como "real", mas que não se baseia em nada além de si mesmo. Esses modelos, assim, traduziriam uma busca por um aspecto desejável, pois, como afirma Paulo Menezes (2004), esses filmes nos dizem mais sobre as inúmeras maneiras de se construir "realidades" do que a "realidade" propriamente dita.

---

[34] Em 03 de abril de 2011, o programa Fantástico, da Rede Globo, exibiu uma matéria sobre três cerimônias de casamento realizadas no Brasil que foram inspirados nos filmes hollywoodianos *Shrek*, *Jornada nas estrelas* e *Sr. e Sra. Smith*. (FANTÁSTICO, 2012).

REFERÊNCIAS

A ERA do gelo 1. Direção Chris Wedge e Carlos Saldanha. Produção: 20th Century Fox e Blue Sky. Intérpretes: John Leguizamo, Ray Romano, Denis Leary e outros. Roteiro: Mike Thurmeier. Estados Unidos, Fox Filmes, 2002. 1 vídeo-disco (81 min): NTSC: son., color.

A ERA do gelo 2. Direção Carlos Saldanha. Produção: Chris Wedge. Intérpretes: John Leguizamo, Ray Romano, Denis Leary e outros. Roteiro: Carlos Saldanha. Estados Unidos: Fox Filmes, 2006. 1 vídeo-disco (91 min): NTSC: son. color.

A ERA do gelo 3. Direção Carlos Saldanha. Produção: John C. Donkin, Lori Forte. Intérpretes: John Leguizamo, Ray Romano, Denis Leary e outros. Roteiro: Peter Ackerman, Michael Berg, Yoni Brenner, Jason Carter Eaton, Mike Reiss. Estados Unidos: Fox Filmes, 2009. 1 vídeo-disco (94 min): NTSC: son. color.

A HISTÓRIA de nós dois. Direção Rob Reiner. Produção: Jessie Nelson e Rob Reiner. Intérpretes: Michelle Pfeiffer, Bruce Willis e outros. Roteiro: Jessie Nelson. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment, 1999. 1 vídeo-disco (95 min): NTSC, son, color.

A PROPOSTA. Direção Anne Fletcher. Produção: Alex Kurtzman, Roberto Orci e Sandra Bullock. Intérpretes: Sandra Bullock, Ryan Reynolds e outros. Roteiro: Pete Chiarelli. Estados Unidos: Touchstone Pictures e Mandeville Films, 2009. 1 vídeo-disco (107 min): NTSC, son, color.

ABECHE, Regina Peres Christofoll; RODRIGUES, Alexandra Arnold. **Família contemporânea, reflexo de um individualismo exacerbado?** 2005. Disponível em: <http://www.estadosgerais.org/encontro/IV/PT/trabalhos/Alexandra_Rodrigues_e_Regina_Abeche.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2011.

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis**: *punks* e *darks* no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta, 1994. 172p.

ALL time worldwide box office grosses. **Box Office Mojo**. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/?pagenum=1&p=.htm>. Acesso em: 24 mar. 2011.

ALMEIDA, Miguel Vale de. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. **Anuário Antropológico**, Rio de Janeiro, n. 95, p. 161-190, 1996.

AMOR sem escalas. Direção Jason Reitman. Produção: Ivan Reitman e Jason Reitman. Intérpretes: George Clooney, Anna Kendrick e outros. Roteiro: Jason Reitman. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2010. 1 vídeo-disco (109 min): NTSC, son, color.

ARAÚJO, Clara; SCALON, Celi. Gênero e a distância entre a intenção e o gesto. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 21, n. 62, p. 45-68, out. 2006.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981. 196p.

ARTIGOLÂNDIA. **Beleza Americana**. Disponível em: <http://artigolandia.com.br/seriados-e-tv/beleza-americana/>. Acesso em: 20 ago. 2011.

AUMONT, Jacques; MARRIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2003. 335p.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. 201p.

BECK, Ulrich; BECK, Elisabeth. **The normal chaos of love**. Cambridge: Polity, 2002.

BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 231p.

BELEZA americana. Direção Sam Mendes. Produção: Alan Ball, Bruce Cohen. Intérpretes: Kevinn Spacey, Annete Bening e outros. Roteiro: Alan Ball. Estados Unidos: DreamWorks SKG, 1999. 1 vídeo-disco (121 min): NTSC: son. color.

BELEZA americana, comentários. **Adoro Cinema**. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/beleza-americana/comentarios/>. Acesso em 20 jul. 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. 253p.

BERGAN, Ronald. **Ismos...** Para entender o cinema. São Paulo: Globo, 2010. 159p.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural; Brasiliense, 1985. 117p.

BERNAVA, Cristian Carla. **Violência e feminino no cinema contemporâneo**. 2010. 213f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

BRITO, Leila Maria Torraca. **De "Papai sabe tudo" a "Como educar seus pais"**. Considerações sobre programas infantis de TV. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n1/a07v17n1.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2012.

BRUSCHINI, Cristina. Uma abordagem sociológica de família. **Revista Brasileira de Estudos de População**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 1-23, jan./jun. 1989.

BUTLER, Judith. O parentesco é sempre tido como heterossexual? **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 21, p. 219-260, 2003.

BYARS, Jackie. **All that Hollywood alows**: re-reading gender in 1950s melodrama. Londres: Routledge, 1991.

CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro et. al. O que é de afeto é de direito? Mudança social, parentesco e sistema jurídico brasileiro. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE

ANTROPOLOGIA, 27, 2010, Belém. **Anais...** Belém: Associação Brasileira de Antropologia, 2010.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 197p.

CASAMENTO grego. Direção Joel Zwick. Produção Rita Wilson, Tom Hanks. Intérpretes: Nia Vardalos, John Corbet e outros. Roteiro: Nia Vardalos. Estados Unidos: Playtone, 2002. 1 vídeo-disco (95 min): NTSC: son. color.

CASAMENTO grego – trivialidades. **The Internet Movie Database**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0259446/trivia>. Acesso em: 09 nov. 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder**: uma análise da mídia. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006. 142p.

COELHO, Paloma; ROSSI, Túlio. O cinema e a vida afetiva: ideais de amor e família nos filmes hollywoodianos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 15, 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2011.

COLLIER, Jane; ROSALDO, Michelle Z.; YANAGISAKO, Sylvia. Is there a family? New anthropological views. In: THORNE, Barrie; YALOM Marilyn (orgs.). **Rethinking the family**: some feminist questions. Boston Northeastern University Press, 1992. p. 31-48.

CONFRARIA DE CINEMA. **Imagens de "Beleza Americana"**. Disponível em: <http://www.confrariadecinema.com.br/galeria.jsp?filme=97&pagina=0>. Acesso em: 20 ago. 2011.

CRIMES e pecados. Direção Woody Allen. Produção: Santo Loquasto. Intérpretes: Mia Farrow, Woody Allen, Anjelica Houston e outros. Roteiro: Woody Allen. Estados Unidos: Orion Pitures Corporation, 1989. 1 vídeo-disco (104 min): NTSC, son, color.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. 272p.

DOCE lar. Direção Andy Tennant. Produção: Stokely Chaffin e Neal H. Moritz. Intérpretes: Reese Whiterspoon, Josh Lucas, Patrick Dempsey e outros. Roteiro: C. Jay Cox. Estados Unidos: Touchstone Pictures e Pigeon Creek Films, 2002. 1 vídeo-disco (109 min): NTSC, son, color.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. 103p.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, 386p.

EITERER, Carmem Lúcia. A vida em Antonia. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.). **A mulher vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 165-176.

FACCHINI, Regina. **Entre umas e outras**: mulheres, (homo) sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo. 2008. 323f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.

FANTÁSTICO. **Casamentos à fantasia fazem sucesso pelo Brasil**. Disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL1657121-15605,00.html>. Acesso em: 04 fev. 2012.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995. 223p.

FERNANDES, José Pedro Teixeira. **A Grécia entre a Região Intermédia e o Ocidente**. 2006. Disponível em: <http://www.jptfernandes.com/docs/A%20Grecia%20entre%20a%20Regiao%20Intermedia%20e%20o%20Ocidente.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2011.

FOI apenas um sonho. Direção Sam Mendes. Produção: Sam Mendes. Intérpretes: Leonardo Di Caprio, Kate Winslet e outros. Roteiro: Justin Raythe. Estados Unidos, Inglaterra: DreamWorks Pictures, 2008. 1 vídeo-disco (119 min): NTSC, son, color.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2007. 288p.
GESSINGER, Humberto. **Poemas com notas de rodapé – 7**. 2011. Disponível em: <http://blogessinger.blogspot.com/search?updated-max=2011-09-19T18%3A14%3A00-07%3A00&max-results=8>. Acesso em: 24 set. 2011.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991. 177p.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade:** sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora UNESP, 1993. 221p.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 233p.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Porto Alegre: Artmed, 2005. 600p.

GIL, Inês. Lugares sagrados: corpo e sensualidade no cinema. In: TAVARES, Cristina Azevedo et. al. **Arte e Eros**. Lisboa: FBAUL, 2009. Disponível em: <http://recil.grupolusofona.pt/xmlui/bitstream/handle/10437/713/Lugares%20Sagrados.pdf?sequence=1> . Acesso em: 16 ago. 2011.

GOFFMAN, Erving. **La presentacion de la persona en la vida cotidiana**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1971. 272 p.

GOLDANI, Ana Maria. **As famílias no Brasil contemporâneo e o mito da desestruturação**. 1993. Disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/03112009-103208goldani.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2011.

GRUMAN, Marcelo. Casamento grego: memória e identidade sob o prisma hollywoodiano. **Fragmentos de cultura**, Goiânia, v. 16, n. 9/10, p. 793-810, set./out. 2006.

GUEDES, Carlos Wagner Jota. **Essa moça tá diferente**: debates sobre a representação da sexualidade feminina. 2006. 192f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 102p.

HARAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 22, p. 201-246, 2004.

HERTRICH, Véronique; LOCOH, Thérèse. Relações de gênero, formação e dissolução das uniões nos países em desenvolvimento. **Demographicas,** Campinas, vol. 2, p. 99-160, 2004.

INFIDELIDADE. Direção Adrian Lyne. Produção: Adrian Lyne. Intérpretes: Richard Gere, Daiane Lane e outros. Roteiro: Claude Chabrol, Susannah Grant e Alvin Sargent. Estados Unidos: Fox 2000 Pictures, 2002. 1 vídeo-disco (124 min): NTSC, son, color.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Brasileiro se divorcia mais, mas volta a casar com maior freqüência.** Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Brasília, 06 dez. 2006. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=752> . Acesso em: 14 nov. 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Estatísticas do Registro Civil 2009**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/registrocivil/2009/default.shtm>. Acesso em: 25 jan. 2011.

JAMESON, Fredric. Retificação e utopia na cultura de massa. In: JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995. 262p.

JAYME, Juliana Gonzaga. **Clones, bárbaros, replicantes – argonautas estéticos**: imitação e simulacro nas relações sociais contemporâneas. 1996. 193f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.

JAYME, Juliana Gonzaga. **Travestis, transformistas, *drag-queens*, transexuais**: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa. 2001. 270f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.

JOGO de amor em Las Vegas Direção Tom Vaughan. Produção: Shawn Levy. Intérpretes: Cameron Diaz, Ashton Kutcher e outros. Roteiro: Dana Fox. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2008. 1 vídeo-disco (99 min): NTSC, son, color.

KEHL, Maria Rita. **Em defesa da família tentacular**. 2003. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=14>. Acesso em: 03 jan. 2011.

KIDS. Direção Larry Clark. Produção: Kevin Thompson. Intérpretes: Chloe Sevigny, Julia Mendoza, Michele Lockwood e outros. Roteiro: Harmony Korine. Estados Unidos: Miramax Films, 1995. 1 vídeo-disco (96 min): NTSC, son, color.

LASCH, Christopher. **Refúgio num mundo sem coração**. A família: santuário ou instituição sitiada? Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 252p.

LOBATO, Iolene Mesquita. Família monoparental feminina: diálogos com a antropologia. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 27, 2010, Belém. **Anais...** Belém: Associação Brasileira de Antropologia, 2010.

LOPES, Eliane Maria Teixeira. Vá ao cinema! In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.). **A mulher vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 7-15.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997. 179p.

LUCENA JÚNIOR, Alberto. **Arte da animação**: técnica e estética através da história. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 456p.

MAIA, Mônica Bara. Gênero: um conceito em movimento. In: MAYORGA, Cláudia; PRADO, Marco Aurélio Máximo (orgs.). **Psicologia Social**: articulando saberes e fazeres. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 26-34.

MALU mulher. **Memória Globo**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoria globo/0,27723,GYN0-5273-249902,00.html>. Acesso em: 05 fev. 2011.

MARTIN, Marcel**. A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005. 332p.

McCALLUM, Cecília Anne; BUSTAMANTE, Vânia. Parentesco, gênero e individuação no cotidiano da casa em um bairro popular de Salvador da Bahia. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 27, 2010, Belém. **Anais...** Belém: Associação Brasileira de Antropologia, 2010.

METZ, Christian. História/Discurso (nota sobre dois voyeurismos). In: Xavier, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 403-410.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Editora UNICAMP, 1996. 194p.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social**, São Paulo, v.8, n. 2, p. 83-104, out. 1996.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia Caiuby et. al. **Escrituras da imagem**. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 217p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: Xavier, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 103-117.

MINHA mãe é uma sereia. Direção Richard Benjamin. Produção: Lauren Lloyd e Wallis Nicita. Intérpretes: Cher, Winona Ryder, Bob Hoskins e outros. Roteiro: June Roberts. Estados Unidos, Fox Filmes, 1990. 1 vídeo-disco (121 min): NTSC, son, color.

MODESTO, Ana Lúcia. **Imagens do mal**: a ética no cinema norte-americano contemporâneo. 2004. 320f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.

MOORE, Henrietta. Compreendendo sexo e gênero. Tradução de Júlio Assis Simões para uso didático. Do original "Understanding sex and gender". In: INGOLD, Tim (org.). **Companion Encyclopedia of Anthropology**. Londres: Routledge, 1997, p. 813-830.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 145-172.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. 202p.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 162p.

NAMORADOS para sempre. Direção Derek Cianfrance. Produção: Intérpretes: Ryan Gosling, Michelle Williams e outros. Roteiro: Derek Cianfrance, Cami Delavigne, Joey Curtis. Estados Unidos: Hunting Lane Films, 2011. 1 vídeo-disco (114 min): NTSC, son, color.

NOIVAS. Direção Pantelis Voulgaris. Produção: Dimitris Katsikis. Intérpretes: Damian Lewis, Victoria Haralabidou, Andréa Ferréol e outros. Roteiro: Ioanna Karystiani. Grécia: Alco Films, 2004. (128 min). Disponível em: <http://kat.ph/usearch/brides/>. Acesso em 11 de novembro de 2011.

NUNCA aos domingos. Direção Jules Dassin. Produção: Silver Scren. Intérpretes: Jules Dassin, Titos Vandis e outros. Roteiro: Jules Dassin. Grécia e Estados Unidos: Mais Filmes, 1960. (92 min). Disponível em: http://kat.ph/usearch/never%20on%20sundAy/. Acesso em: 11 nov. 2011.

O DIABO veste Prada. Direção David Frankel. Produção: John Bernard, Wendy Finerman. Intérpretes: Meryl Streep, Anne Hathaway e outros. Roteiro: Aline McKenna. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2006. 1 vídeo-disco (109 min): NTSC, son, color.

O NETINHO do papai. Direção Vicente Minelli. Produção: Pandro Berman. Intérpretes: Elizabeth Taylor, Spencer Tracy e outros. Roteiro: Frances Goodrich e Albert Hackett. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1951. (82 min). Disponível em: <http://kat.ph/father-s-little-dividend-1951-spencer-tracy-eng-t3520892.html >. Acesso em 20 jan. 2012.

O PAI da noiva. Direção Vicente Minelli. Produção: Pandro Berman. Intérpretes: Elizabeth Taylor, Spencer Tracy e outros. Roteiro: Frances Goodrich e Albert Hackett. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1950. (92 min). Disponível em: <http://kat.ph/spencer-tracy-elizabeth-taylor-father-of-the-bride-1950-tvrip-sirius-share-t1545783.html>. Acesso em: 20 jan. 2012.

O PAI da noiva. Direção Charles Shyer. Produção: Nancy Meyers. Intérpretes: Steven Martin, Diane Keaton e outros. Roteiro: Nancy Meyers e Charles Shyer. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1991. 1 vídeo-disco (105 min): NTSC, son, color.

O PAI da noiva II. Direção Charles Shyer. Produção: Nancy Meyers. Intérpretes: Steven Martin, Diane Keaton e outros. Roteiro: Nancy Meyers e Charles Shyer. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1995. 1 vídeo-disco (96 min): NTSC, son, color.

OREA Pou Ine I Nifi Mas. **All the Lyrics.com**. Disponível em: <www.allthelyrics.com/forum/greek-lyrics-translation/72407-translation-into-english.html>. Acesso em: 01/10/2011.

O TEMPERO da vida. Direção Tassos Boulmetis. Produção: Harry Antonopoulos. Intérpretes: Georges Corraface, Ieroklis Michaelidis, Renia Louizidou e outros. Roteiro: Tassos Boulmetis. Grécia: Village Roadshow Productions, 2003. 1 vídeo-disco (108 min): NTSC, son, color.

PARSONS, Talcott; BALES, Robert F. **Family, socialization and interaction process.** London: Routledge, 1956. 422 p.

PECADOS íntimos. Direção Todd Field. Produção: Albert Berger. Intérpretes: Kate Winslet, Patrck Wilson e outros. Roteiro: Todd Field. Estados Unidos: New Line Cinema, 2006. 1 vídeo-disco (130 min): NTSC, son, color.

PINELLI, Antonella. Gênero e família nos países desenvolvidos**.** In: Gênero nos estudos de população**. Demographicas**, Campinas: ABEP, vol. 2, p. 55-98, 2004.

RAPP, Rayna. Family and class in contemporary America: notes toward an understanding of ideology. In: THORNE, Barrie; YALOM Marilyn (orgs.). **Rethinking the family**: some feminist questions. Boston: Northeastern University Press, 1992. p. 49-70.

ROCHA, Everardo. **A sociedade do sonho**: comunicação, cultura e consumo. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1995. 232p.

RODRIGUES, Laís Oliveira; NANES, Giselle Maria. Relações afetivo-sexuais, paternidade e geração: reflexões sobre jovens pais e configurações familiares. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 27, 2010, Belém. **Anais...** Belém: Associação Brasileira de Antropologia, 2010.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, 199p.

ROMEIRO, Julieta. “Antes só do que mal casada”: novas percepções de afeto entre mulheres de classes populares. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 27, 2010, Belém. **Anais...** Belém: Associação Brasileira de Antropologia, 2010.

ROSSI, Túlio Cunha. **O estereótipo da rebeldia na adolescência**: uma abordagem sociológica. 2007. 125f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte.

ROSSI, Túlio Cunha. O cinema no amor contemporâneo: a (re) construção social de um sentimento na cultura de massas. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, João Pessoa, v. 7, p. 221-263, 2008.

ROSSI, Túlio Cunha. Hollywood e imaginários do senso comum: por uma sociologia dos *blockbusters*. **Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 11, n. 98, p. 89-110, jan/jun. 2010.

RUBIN, Gayle S. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: NARDI, Peter M.; SCHNEIDER, Beth E. **Social perspectives in lesbian and gay studies**: a reader. New York: Routledge, 1998, p.100-133.

SANTOS, Yumi Garcia. **Mulheres chefes de família entre a autonomia e a dependência**: um estudo comparativo entre Brasil, França e Japão. 2008. 295f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

SARDENBERG, Cecília M. B. E a família, como vai? Reflexões sobre mudanças nos padrões de família e no papel da mulher. **Bahia: Análise & Dados**, Salvador, SEI/SEPLANTEC, vol. 7, n. 2, p.5-15, set.1997.

SARTI, Cynthia. A família como ordem simbólica. **Psicologia USP**, São Paulo, vol. 15, n. 3, p. 11-28, 2004.

SCOTT, Joan W. El género: una categoria útil para el análisis historico. In: LAMAS, Marta (org.). **El género**: la construcción cultural de la diferencia sexual. Cidade do México: PUEG, 1996, p. 265-302.

SHIRLEY Valentine. Direção Lewis Gilbert. Produção: Lewis Gilbert. Intérpretes: Pauline Collins, Tom Conti, Julia McKenzie e outros. Roteiro: Willy Russel. Reino Unido e Estados Unidos: Paramount Pictures, 1989. 1 vídeo-disco (108 min): NTSC, son, color.

SHREK. Direção Andrew Adamson e Vicky Jenson. Produção: Jeffrey Katzenberg. Intérpretes: Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz e outros. Roteiro: Ted Elliott. Estados Unidos: DreamWorks Animations, 2001. 1 vídeo-disco (93 min): NTSC, son, color.

SHREK 2. Direção Andrew Adamson, Kelly Asbury e Conrad Vernon. Produção: David Lipman e outros. Intérpretes: Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz e o utros. Roteiro: Andrew Adamson e outros. Estados Unidos: DreamWorks Animations, 2004. 1 vídeo-disco (105 min): NTSC, son, color.

SHREK terceiro. Direção Chris Miller e Raman Rui. Produção: Aron Warner. Intérpretes: Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz e outros. Roteiro: Andrew Adamson e outros. Estados Unidos: DreamWorks Animations, 2007. 1 vídeo-disco (93 min): NTSC, son, color.

SHREK para sempre. Direção Mike Mitchell. Produção: Teresa Cheng. Intérpretes: Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz e outros. Roteiro: Josh Klausner, Darren Lemke. Estados Unidos: DreamWorks Animations, 2010. 1 vídeo-disco (93 min): NTSC, son, color.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: **O Fenômeno Urbano**. VELHO, Otávio Guilherme (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1979. 133p.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: **O cinema e a invenção da vida moderna.** CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001. 576p.

SINGLY, François de. O nascimento do “indivíduo individualizado” e seus efeitos na vida conjugal e familiar. In: PEIXOTO, Clarice Ehlers et. al. (orgs.). **Família e individualização**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 13-19.

SINGLY, François de. **Sociologia da família contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. 206p.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine**: la apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Economica, 1985. 262p.

SPOCKHUR, Igor. Sitcoms: comédia e história. **TVCINEMADVD**: os clássicos antigos e contemporâneos. Disponível em: <http://tvcinemadvd.blogspot.com/2010/12/sitcoms-revendo-historia-da-tv.html>. Acesso em 05 fev. 2011.

STACEY, Judith. **Brave new families**: stories of domestic upheaval in late twentieth-century America. 1990. 328p.

STOP HOLLYWOOD. **American Beauty**. Disponível em: <http://stophollywood.wordpress.com/tag/beleza-americana-filme/>. Acesso em: 20 ago. 2011.

SURPRESAS do amor. Direção Seth Gordon. Produção: Gary Barber. Intérpretes: Reese Whiterspoon, Vince Vaughn e outros. Roteiro: Matt Allen, Caleb Wilson e outros. Alemanha, Estados Unidos: New Line Cinema, 2008. 1 vídeo-disco (88 min): NTSC, son, color.

THORNE, Barrie. Feminism and the family: two decades of thought. In: THORNE, Barrie; YALOM Marilyn (orgs.). **Rethinking the family**: some feminist questions. Boston Northeastern University Press, 1992. p. 3-30.

TIETZMANN, Roberto. **Como falava a tipografia do cinema mudo?** Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/210/211>. Acesso em: 09 out. 2011.

TORRES, Anália. A individualização no feminino, o casamento e o amor. In: PEIXOTO, Clarice Ehlers et. al. (orgs.). **Família e individualização**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 135-156.

UM estranho no ninho. Direção Milos Forman. Produção: Michael Douglas. Intérpretes: Jack Nicholson, Michael Berryman e outros. Roteiro: Lawrence Hauben, Bo Goldman e outros. Estados Unidos: Fantasy Films, 1975. 1 vídeo-disco (129 min): NTSC, son, color.

VEJA recomenda. **Veja**, São Paulo, out. 1962. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/historia/crise-dos-misseis/veja-recomenda.shtml >. Acesso em: 20 ago. 2011.

VICTORIA, Luiz A. P. **Dicionário básico de mitologia**: Grécia, Roma, Egito. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. 159p.

VICTORINO, Lilian. *Roger & Me*: a construção do "real" no documentário de Michael Moore. In: Congresso Brasileiro de Sociologia 15, 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2011.

WILDING, Raelene. Romantic love and "geting married": narratives of the wedding in and out of cinema texts. **Journal of Sociology**, The Australian Sociological Association, v. 39, n. 4, p. 373-389, 2003.

XAVIER, Ismail. Introdução ao primeiro capítulo. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 19-24.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 212p.

ZORBAS, o grego. Direção Michael Cacoyannis. Produção: Michael Cacoyannis. Intérpretes: Anthony Quinn, Alan Bates e outros. Roteiro: Michael Cacoyannis. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1964. (141 min). Disponível em <http://kat.ph/alexis-zorbas-zorba-the-greek-1964-t3643498.html>. Acesso em: 20 nov. 2012.

APÊNDICES
APÊNDICE A – SINOPSE E FICHA TÉCNICA DE BELEZA AMERICANA

Sinopse

Beleza americana aborda a história de uma família do subúrbio dos Estados Unidos, cujo pai é um homem entediado e insatisfeito com sua vida vazia e monótona ao lado de uma família que vive de aparências. Assim como sua família, outras são retratadas com seus problemas, conflitos e fragilidades ao longo da narrativa. O ponto nevrálgico da trama se dá quando esse pai se interessa pela amiga adolescente de sua filha e decide realizar mudanças significativas na sua vida profissional e pessoal, afetando também o destino de sua família.

Ficha técnica

Título original: *American beauty*
Duração: 121 minutos
Ano de lançamento: 1999
Estúdio: *Dreamworks SKG*
Distribuidora: *Dreamworks Distribution / UIP*
Direção: Sam Mendes
Roteiro: Alan Ball
Produção: Bruce Cohen, Dan Jinks, Alan Ball e Stan Wlodkowski
Música: Thomas Newman e Pete Townshend
Fotografia: Conrad L. Hall
Figurino: Julie Weiss
Edição: Tariq Anwar e Christopher Greenbury

APÊNDICE B – SINOPSE E FICHA TÉCNICA DE *CASAMENTO GREGO*

Sinopse

Casamento grego conta a história de uma família grega que, mesmo morando nos Estados Unidos, tenta preservar as tradições de sua cultura, principalmente no que diz respeito ao casamento e à família. Uma das filhas, solteira aos trinta anos, algo incomum na tradição da família, se apaixona por um norte-americano que possui costumes e visões de mundo bastante diferentes da sua cultura. Após decidirem se casar, os dois têm que enfrentar as dificuldades de adaptação e de aceitação por parte de duas famílias completamente distintas.

Ficha técnica

Título original: *My Big Fat Greek Wedding*
Duração: 95 minutos
Ano de lançamento: 2002
Estúdio: *HBO / Gold Circle Films / MPH Entertainment Productions / Playtone Co.*
Distribuidora: *IPC Films* / Europa Filmes
Direção: Joel Zwick
Roteiro: Nia Vardalos
Produção: Gary Goetzman, Tom Hanks e Rita Wilson
Música: Xandy Janko e Chris Wilson
Fotografia: Jeff Jur
Direção de arte: Kei Ng
Figurino: Michael Clancy
Edição: Mia Goldman

APÊNDICE C – SINOPSE E FICHA TÉCNICA DE *A ERA DO GELO 3*

Sinopse

A era do gelo 3 é sobre o nascimento do filhote do casal mamute que desencadeia transformações no relacionamento entre os animais por perceberem que dois integrantes do seu grupo estão formando uma família. Enquanto um deles, o tigre, resolve abandonar o grupo por julgar estar em uma fase diferente do casal, a preguiça resolve construir sua própria família seqüestrando três ovos de uma mãe tiranossauro que, ao perceber o sumiço dos filhotes, os captura juntamente com a preguiça e os leva para seu *habitat*, fazendo com que o grupo de animais se una para resgatá-la.

Ficha técnica

Título original: *Ice Age: Dawn of the Dinossaurs*
Duração: 94 minutos
Ano de lançamento: 2009
Estúdio: *Blue Sky Studios*
Distribuidora: *20th Century Fox Film Corporation*
Direção: Carlos Saldanha
Roteiro: Michael Berg, Peter Ackerman, Mike Reiss e Yoni Brenner, baseado na história de Jason Carter Eaton
Produção: John C. Donkin e Lori Forte
Música: John Powell
Direção de arte: Mike Knapp
Edição: Harry Hitner