



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Quem te ensinou a Amar?
Padrões Narrativos Românticos e Papéis Normativos de Gênero
na indústria cinematográfica de *Hollywood*

Lorena Testa Anderãos

Mestrado em Sociologia

Orientador:
Doutor Pedro e Vasconcelos Coito, Professor Associado,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Co-Orientador:
Doutor Tiago José Ferreira Lapa da Silva, Professor Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2023

Departamento de Sociologia

Quem te ensinou a Amar?
Padrões Narrativos Românticos e Papéis Normativos de Gênero
na indústria cinematográfica de *Hollywood*

Lorena Testa Anderãos

Mestrado em Sociologia

Orientador:

Doutor Pedro e Vasconcelos Coito, Professor Associado,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Co-Orientador:

Doutor Tiago José Ferreira Lapa da Silva, Professor Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2023

*Para o meu pai, dedico o que há de acadêmico,
para minha mãe, o que há de poético.*

Agradecimentos

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a todos os familiares e amigos que contribuíram com doações para que eu pudesse não apenas realizar este mestrado, mas também me mudar para Portugal. Sem a sua ajuda, nada disso seria possível. Agradeço a todas as personagens, alunas e colegas atrizes que compartilharam suas frustrações acerca da feminilidade cinematográfica, e acenderam o fogo necessário para pesquisar este tema. Agradeço a toda a minha família brasileira, assim como a minha nova família portuguesa, em especial à Joana, por me incluir em sua casa. Quero agradecer também ao Rafa e ao Toni, por toda a paciência, incentivo e afeto.

Agradeço minha irmã, Dora, e meu irmão, Tom, pelo companheirismo mesmo do outro lado do Atlântico. Agradeço ao meu pai, Ricardo, por compartilhar comigo seu amor pelas palavras e pelos filmes, assim como seu ímpeto revolucionário. E, por fim, agradeço à minha mãe, Gisela, por me enxergar mesmo nos momentos de invisibilidade e por nunca duvidar de mim.

Obrigada a todas e todos,
Lorena T. Anderãos

Resumo

A associação do Amor Romântico com o ato de ‘contar uma história’ dá base a esta forma moderna de amor, que utiliza a expressão artística para gerar referências, normas e estruturas relacionais padronizadas. Quando analisado não como simples sentimento, mas como uma construção social ou sistema de crenças, o Amor Romântico é acompanhado por ferramentas de perpetuação ideológica, sendo uma dessas ferramentas influenciadoras relevantes na modernidade o cinema hollywoodiano. O objetivo desta pesquisa, portanto, é analisar a conexão entre o cinema norte-americano e a perpetuação da Ideologia Romântica na sociedade ocidental contemporânea, especialmente no que diz respeito às performances de feminilidade e masculinidade inseridas nas dinâmicas relacionais monogâmicas e heterossexuais. Esta conexão será explorada por meio da busca e identificação de Padrões Narrativos e Papéis Normativos de Gênero presentes em dois filmes: *Titanic* (Cameron, 1997) e *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004), de maneira a refletir sobre uma possível relação de causalidade entre a indústria cultural cinematográfica e a Ideologia Romântica normativa.

Palavras-Chave Amor Romântico; Cinema; *Hollywood*; Gênero; Narrativa; Modernidade.

Abstract

The association of Romantic Love with storytelling is the basis of this modern form of love, which uses artistic expression to generate standardized romantic references, norms, and structures. When analyzed not as a simple feeling but as a social construct or belief system, Romantic Love is accompanied by tools for ideological perpetuation, and one of the influential tools that stands out in modernity is Hollywood cinema. Therefore, the objective of this research is to analyze the connection of American cinema with the perpetuation of the normative Romantic Ideal in Western society, especially concerning the performances of femininity and masculinity embedded in monogamous and heterosexual relational dynamics. This connection will be explored through the search and identification of narrative patterns and normative gender roles within two films: *Titanic* (1997) and *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), in order to reflect on the possible causal relationship between the cinematic cultural industry and normative Romantic Ideology.

Key-Words Romantic Love; Cinema; Hollywood; Gender; Narrative; Modernity.

Índice

Agradecimentos	v
Resumo	vii
Abstract	ix
Capítulo 1. Introdução	1
Capítulo 2. Teoria	7
2.1. Padrões Narrativos Românticos	7
2.2. Papéis Normativos de Gênero	12
Capítulo 3. Metodologia	17
Capítulo 4. Análise	21
4.1. Curva Narrativa Romântica	21
4.2. Prazer Visual Narrativo	24
4.3. Performance de Gênero - Feminilidade	27
4.4. Performance de Gênero - Masculinidade	34
4.5. Ideologia Romântica	37
Capítulo 5. Conclusão	47
Referências Bibliográficas	51

Índice de Quadros e Figuras

Quadros

Quadro 2.1 – Parâmetros de Análise: Ideologia Romântica	11
Quadro 2.2 – Parâmetros de Análise: Performance de Gênero	16
Quadro 2.3 – Componentes do Prazer Visual Narrativo	16
Quadro 3.1 – Modelo de Análise	19
Quadro 4.1 – Performance de Feminilidade: Análise Comparativa	30
Quadro 4.2 – Performance de Masculinidade: Análise Comparativa	35
Quadro 4.3 – Ideologia Romântica: Análise Comparativa	37

Figuras

Figura 2.1 – Curva Narrativa Romântica	10
Figura 2.2 – Comparação entre Princesas e Vilãs do Walt Disney Studios	15
Figura 4.1 – Curva Narrativa Romântica de Titanic (1997)	21
Figura 4.2 – Narrativa Romântica Circular de Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)	22
Figura 4.3 – Homens Artistas à esquerda Jack de Titanic (1997), à direita Joel de Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)	26
Figura 4.4 – Os cabelos de Clementine em Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)	33
Figura 4.5 – Feminilidade: à esquerda Rose de Titanic (1997), à direita Clementine de Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)	34
Figura 4.6 – Masculinidade: à esquerda Jack de Titanic (1997), à direita Joel de Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004).	36

CAPÍTULO 1

Introdução

Compreender o amor sob uma perspectiva sociológica é especialmente difícil, não apenas pela amplitude de aplicações do termo, mas sobretudo pela compreensão culturalmente estabelecida de que se trata de um conceito oposto à razão e, portanto, imune a qualquer interpretação racional ou teórica. Por ser colocado na esfera emocional, o amor procura abster-se da análise sociocultural.

[...] o amor não será aqui tratado como um sentimento, nem mesmo apenas como seu reflexo, mas antes como um código simbólico, que informa sobre o modo como pode-se comunicar com êxito, mesmo nos casos em que tal poderia parecer impossível. (Luhmann, 1991, p.7)

Em “*The social construction of emotion*” (1988) Harré defende que as emoções variam de cultura em cultura, sendo, portanto, socialmente construídas (Berger e Luckmann, 1966). A maneira com que as emoções se transformam em diferentes escalas, tanto no que diz respeito à sua demonstração social quanto à expressão física, é prova para o autor do lugar das emoções como construções sociais, apontando principalmente a importância da descrição emocional como geradora de sua consequente experiência. A construção social das emoções tem, deste modo, um grande valor referencial. No artigo “*The social Construction of Love*” (Beall & Sternberg, 1995) as autoras estruturam a sua teoria por meio da comprovação de que o conceito de amor muda perante o contexto social, defendendo que este não é fixo nem no que diz respeito à sua experiência emocional nem em sua definição conceitual, sofrendo mudanças significativas em diferentes culturas. As autoras defendem que uma das razões pelas quais o Amor Romântico, forma amorosa específica a ser abordada nesta dissertação, difere entre sociedades é por ser parcialmente dependente de fatores externos culturalmente definidos, como padrões estéticos. É essencial, portanto, compreender que o Amor Romântico, seja sentimento inato ou não, é constantemente atravessado por perspectivas socioculturais que não podem ser ignoradas.

O Amor Romântico emerge no final do século XVIII como um ideal ligado ao sentimentalismo e individualismo característicos da modernidade, ganhando popularidade ao

longo do século XIX. Giddens (1993) argumenta que o Amor Romântico aparece como uma "revolução sentimental" que desafia as tradições sociais pré-modernas e redefine a relação entre os gêneros. Se antes do século XVIII o casamento era uma aliança social - e material - entre duas famílias, agora ele direciona-se aos interesses e vontades individuais. Essa migração ideológica inicia um processo de transformação conceitual do amor (Coontz, 2006). O Amor Romântico surge como a primeira forma de amor carnal efetivamente concretizado. Enquanto nas sociedades feudais a pressão coletiva (religiosa, econômica e cultural) sobrepunha a vontade individual, a modernidade capitalista traz uma expansão individualista, onde as vontades, liberdades e narrativas individuais se sobrepõem às coletivas. De acordo com Luhmann (1991), a diferenciação entre a esfera privada e a esfera pública começa com a codificação cultural do Amor Romântico. Foi somente após o amor e o casamento se vincularem que o casamento obteve seu status como um assunto privado e a família passou a ser considerada a esfera da privacidade. Isso sugere uma contradição: embora o Amor Romântico seja compreendido como a relação mais íntima entre duas pessoas, central para a demarcação da esfera privada, ele também necessita de ser publicamente e institucionalmente afirmado para garantir o seu estabelecimento.

Longe de ser um fenômeno apenas pessoal e privado, o amor faz parte da nossa cultura pública. Estamos cercados por representações do amor nas chamadas 'grande' arte e literatura, assim como nas novelas, música popular, ficção e propaganda. A onipresença do amor como tema representacional está relacionada à sua institucionalização no casamento e na vida familiar. Feministas e não feministas reconhecem igualmente a centralidade do conceito de 'amor' na ideologia familiar, na manutenção da monogamia heterossexual e do casamento patriarcal. (Jackson, 1993, p.202)

A associação do conceito de Romance com o ato de 'contar uma história' dá base a toda a estrutura desta forma moderna de amor. O Amor Romântico é, essencialmente, pautado em narrativas, idealizações e romantizações individualistas, que operacionalizam as histórias que permeiam a vida em sociedade, da literatura romântica e contos de fada, aos filmes modernos, como importantes referências relacionais. Ao analisar as grandes histórias de amor, nota-se o padrão do 'casal-contra-o-mundo'. Dentre os inúmeros exemplos disto pode-se citar a 'maior história de amor de todos os tempos': Romeu e Julieta, de William Shakespeare (1597/2010), escrita no século XVI, precisamente durante a migração entre as idades medieval e moderna. A narrativa amorosa de Romeu e Julieta representa com exatidão a transição para o Amor

Romântico. A cena de Romeu a cortejar Julieta em sua varanda é a imagem perfeita do Amor Cortês medieval, proibido pelos seus pais, vinculado especialmente à fala e às juras de amor. Porém, quando este amor é fisicamente concretizado, com beijos, toque, e, eventualmente, com o casamento, este deixa de ser um Amor Cortês e passa a ser um Amor Romântico. A fuga, o casamento secreto, o erotismo, o sofrimento e, eventualmente, o suicídio por amor, são construções românticas clássicas.

Desde o seu surgimento até à sua versão contemporânea, o Amor Romântico operacionalizou a expressão artística ao seu favor. No século XVIII, o romance se coloca como um gênero literário popular, e as histórias de Amor Romântico se tornam proeminentes, com ênfase no amor trágico e sob uma perspectiva masculina, como por exemplo em “Os sofrimentos do jovem Werther” (Goethe, 1774/2021). A literatura, assim como a poesia e o teatro melodramático, consolidam-se como formas populares de expressão romântica. Nos séculos XX e XXI a cultura popular continua a promover o Amor Romântico como narrativa desejável, de modo a adequar suas narrativas para cada período histórico, alinhando-se às formas culturais, artísticas e midiáticas influentes de cada época. A narrativa romântica é dedicada especialmente às mulheres (Giddens, 1995), que são responsáveis pela manutenção da vida privada e busca pelo Amor Romântico como trajetória para constituição familiar. Esta dissertação defende, portanto, que os seres humanos são sociabilizados, desde sua infância e continuamente durante a vida adulta, a acreditar em uma *Ideologia Romântica* (Ben-Ze’ev & Goussinsky, 2008), e que esta socialização é acompanhada por determinadas crenças, especialmente presentes na literatura romântica, mas também em inúmeras outras indústrias culturais (Adorno & Horkheimer, 1985), como na propaganda, na música, na televisão e no Cinema.

O Cinema é, a princípio, matéria irreal. O público, ao assistir um filme ficcional (Wilson, 2011), sabe que este não está a representar a realidade, pelo menos não completamente, permitindo o mergulho numa dimensão imaginária, onde essencialmente tudo é possível. Porém, mesmo reconhecendo a ficcionalidade, pode-se supor que certos componentes cinematográficos sejam absorvidos pelo inconsciente como realidade, ou ainda, considerando o caráter amplamente socializador do cinema, que este tenha se tornado um importante foco referencial no mundo moderno, capaz de construir ideologias, pautar crenças, moldar comportamentos, estruturar dinâmicas relacionais e criar significados culturais (Metz, 1977). Acaba por ser complicado desvincular o cinema do seu poder de não somente representar, mas influenciar ativamente a realidade social. Morin (1980) descreve o filme de ficção como um exemplo do sincretismo dialético de real e de irreal que caracteriza o cinema.

A ficção, como o nome indica, não é realidade, ou melhor, a sua realidade fictícia não é senão a irreabilidade imaginária. A camada imaginária pode ser muito fina, quase translúcida, um simples pretexto em torno da imagem objetiva. Ou pode, pelo contrário, envolvê-la numa ganga fantástica. Quantos os tipos de ficção (ou gêneros de filme), assim os graus de irreabilidade ou de realidade. (Morin, 1980, p.149)

É relevante compreender o cinema ficcional como uma poderosa ferramenta de influência e coerção social. Este poder influenciador torna-se claro, por exemplo, em casos em que o cinema foi literalmente instrumentalizado para o controle de massas por meio da propaganda ideológica, sendo os principais exemplos disso a Coreia do Norte (Fisher, 2016), a Alemanha Nazista (Devereaux, 1998) e a União Soviética (Lawton, 2003). "O cinema de propaganda nazista e soviético visava não apenas persuadir a audiência, mas também doutriná-la e moldar sua percepção de mundo." (Kenez, 2001, p. 125). Em seu livro *"On the Art of the Cinema"* (1973/2001), Kim Jong-il, ditador norte-coreano, discute sua "Teoria da Semente", que consiste na crença de que todos os filmes necessitam de uma mensagem ideológica clara. É interessante considerar a Teoria da Semente como um reflexo da inerente imparcialidade do cinema. Todo o filme, apesar de construir uma ilusão de realidade que o afasta de seu processo de produção, foi idealizado e construído por indivíduos que, inevitavelmente, tem opiniões, sentimentos e subjetividades específicas. Nenhuma obra cinematográfica existe em um vácuo, ela precisa estar vinculada não somente à equipe que a desenvolveu, mas também ao seu contexto histórico e sociocultural. Bourdieu (1993) discute a relação entre cultura e poder na sociedade moderna, ao abordar especialmente a produção cultural: "As formas culturais são portadoras de poder simbólico, que é a capacidade de impor significados e valores que são internalizados pelas pessoas e legitimam as desigualdades sociais." (Bourdieu, 1984, p. 23) Para o autor, todas as formas de produção cultural, incluindo o cinema, são influenciadas pelas condições sociais e econômicas em que são produzidas, bem como pelas relações de poder que permeiam a indústria cultural, não apenas refletindo as desigualdades sociais, mas também as perpetuando. A cultura, neste contexto, se torna algo especialmente poderoso, podendo ser responsabilizada pela criação e preservação de modelos referenciais para os gostos, comportamentos, sentimentos e opiniões de seu público consumidor (Bourdieu, 1984). Gerbner (1998), com a sua teoria da Cultivação, buscou explorar os efeitos da exposição a longo prazo aos meios de comunicação nas percepções da realidade, sugerindo que quanto mais tempo um indivíduo passe consumindo determinada mídia, maior é a probabilidade de ele compreender o mundo de

modo a refletir as mensagens e valores transmitidos pelo produto midiático em questão, responsabilizando o conteúdo cultural como potencial socializador. Pode-se, portanto, afirmar que “O cinema não é somente um modo de entretenimento, mas uma fábrica para a produção em massa de emoções padronizadas.” (Adorno & Horkheimer, 1985, p.121).

A indústria cinematográfica com maior influência no mundo ocidental é *Hollywood*, composta pelos maiores estúdios norte-americanos de cinema (entre eles, "*Universal Pictures*", "*Paramount Pictures*", "*Warner Bros*" e "*Walt Disney Studios*"). A indústria hollywoodiana é um dos grandes exemplos de indústria cultural moderna, baseando-se na produção em massa de bens simbólicos que se tornaram parte integrante da vida cotidiana de milhares de pessoas em todo o mundo. *Hollywood* exerce um grande controle sobre a sociedade ocidental, tanto em termos culturais quanto econômicos. Tornou-se comum a utilização de filmes como propaganda ativa para venda de produtos externos, como roupas, brinquedos e itens de colecionador. Isto revela-se em tudo aquilo produzido pelo *Walt Disney Studios* nos seus diversos setores, da Marvel às Princesas, expandindo seu império para praticamente todos os territórios economicamente possíveis, como parques de diversão, cruzeiros e linha de hotéis (Bryman, 2004). Pode-se argumentar, portanto, que *Hollywood* não é somente uma indústria cultural, mas também uma instituição que molda e é moldada pela sociedade ocidental contemporânea (Davis, 2000). *Hollywood* pode não ter uma agenda política tão explícita quanto a que é feita por grandes ditadores, porém, utiliza os mesmos recursos para manipular consciente e inconscientemente a sociedade atual. Um exemplo do poder influenciador do cinema na sociedade americana é o filme *The Birth of a Nation* (1915), de D. W. Griffith, que retrata a história dos Estados Unidos sob uma perspectiva supremacista branca. De acordo com o sociólogo George Lipsitz, o filme teve um impacto duradouro na cultura americana, legitimando a discriminação racial e reforçando estereótipos sobre a população negra. Ele afirma que "o filme ajudou a naturalizar o racismo, tornando-o parte do senso comum da cultura americana." (Lipsitz, 1998, p. 114). Há ainda relatos de que o filme foi utilizado como ferramenta de recrutamento para a *Ku Klux Klan*, que experimentou um aumento significativo de membros após seu lançamento (Lipsitz, 1998). O cinema, ao se configurar como indústria, faz com que as narrativas cinematográficas lucrativas se tornem padrões culturais, socialmente reconhecidos, celebrados e reproduzidos não somente pela indústria criadora, mas por seu público consumidor. Por ser uma arte narrativa, o cinema depende imensamente do prazer emocional despertado em seu público, e seu engajamento está diretamente vinculado à identificação e interesse que o espectador tem pela história ali retratada. Os filmes produzidos

pela indústria cultural hollywoodiana buscam não somente o lucro direto, mas também a consolidação de tal lucro por meio de um alinhamento à ideologia neoliberal. Da mesma maneira que na Coreia do Norte os filmes se tornaram instrumentos para a perpetuação comunista, pode-se afirmar que os filmes norte-americanos produzidos industrialmente se tornaram ferramentas para a perpetuação da Ideologia Romântica capitalista, onde a motivação do trabalhador reside no sonho romântico de encontrar sua Alma Gêmea, comprar uma casa, constituir família e criar filhos que irão substituí-lo como trabalhadores e consumidores.

O objetivo desta dissertação, portanto, é defender a teoria de que a indústria cinematográfica hollywoodiana está diretamente conectada à perpetuação da Ideologia Romântica na sociedade ocidental contemporânea, algo que se mostra presente nos filmes românticos por ela produzidos. A fim de explorar esta conexão será realizada uma análise de conteúdo de dois filmes hollywoodianos marcantes na virada do século XXI: *Titanic* (Cameron, 1997) e *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004). Dentre mais de cinquenta filmes românticos considerados, foram selecionados estes dois por serem ambos socioeconomicamente relevantes além de culturalmente reverenciados, não somente em seus anos de lançamento, mas continuamente, mesmo 20 anos após suas estreias, tendo marcado as gerações adultas de hoje e, potencialmente, influenciado a maneira com que estas se relacionam romanticamente. A escolha pelo filme *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, menos reconhecido do que *Titanic*, deu-se principalmente pela sua tentativa de subversão da narrativa romântica clássica, como presente no filme de Cameron, além do fato de ambos os filmes serem protagonizados pela mesma atriz (Kate Winslet), o que abre portas interessantes para a análise comparativa. Primeiramente, será realizada uma pesquisa teórica acerca da construção dos Padrões Narrativos Românticos, assim como dos Papéis Normativos de Gênero, em particular no que diz respeito às performances de feminilidade e masculinidade inseridas nas dinâmicas relacionais monogâmicas e heterossexuais. Os conceitos encontrados na pesquisa teórica serão então operacionalizados para a análise dos dois filmes selecionados, a fim de descobrir como os Padrões Narrativos e Papéis Normativos podem estar presentes nos objetos de estudo e evidenciar assim uma possível relação de causalidade entre a indústria cultural cinematográfica e a Ideologia Romântica.

CAPÍTULO 2

Teoria

2.1. Padrões Narrativos Românticos

Se o conceito de ‘Ideologia’ pode ser compreendido como “um conjunto de ideias pelas quais o homem afirma, explica e justifica meios e fins de ações sociais organizadas” (Seliger, 1976, p.11), então uma suposta Ideologia Romântica seria "Um sistema de ideias, atitudes e crenças normativas reputadamente factuais, que advogam um determinado padrão de relações sociais." (Hamilton, 1987, p.39) especificamente direcionado às crenças românticas. Para compreender os Padrões Narrativos Românticos perpetuados pela indústria cinematográfica hollywoodiana que serão investigados nesta dissertação, torna-se necessário buscar as crenças da Ideologia Romântica moderna e como elas se apresentariam narrativamente no cinema.

Tal como outras ideologias, a Ideologia Romântica é caracterizada por ser abrangente, inflexível e ter pouco respeito pela realidade. (...) Tal como no caso de outras ideologias, a ideologia romântica também desempenha um papel central na vida dos seus crentes e, especialmente, na determinação da sua felicidade: certamente quando estamos apaixonados, outros problemas tornam-se insignificantes. Muitas culturas consideram o amor romântico crucial para a realização pessoal e para a experiência de uma vida feliz. No entanto, o amor romântico também é um fator importante na miséria das pessoas, uma vez que envolve muitas decepções. (Ben-Ze'ev & Goussinsky, 2008, p.2-3).

Conforme abordado previamente, o embasamento da corrente romântica se estabelece em um período de acentuado individualismo, colocando o Amor Romântico como instituição especialmente relevante na modernidade, “uma vez que oferece uma fonte de intimidade emocional em um mundo cada vez mais individualista.” (Giddens, 1993, p. 23). Sob esta perspectiva, o Amor Romântico configura-se como uma experiência intrinsecamente individual, desempenhando, inclusive, um papel fundamental na formação do indivíduo moderno (Illouz, 2007). Em paralelo à possibilidade de uma vivência romântica individualista, manifesta-se uma dinâmica igualmente substancial, na qual o casal se funde em uma unidade. Deste modo, o Amor Romântico propicia um cenário onde o indivíduo se descola do coletivo social em busca de sua própria identidade, que se consolida na relação simbiótica com seu

parceiro afetivo. O indivíduo adquire uma independência em relação à esfera social, ao mesmo tempo em que desenvolve uma codependência com seu parceiro amoroso. Este fenômeno será intitulado *individualismo simbiótico*, e é a primeira crença da Ideologia Romântica que será analisada nesta dissertação.

As 33 escalas listadas no artigo "*A brief history of social scientists' attempts to measure passionate love*" (Hatfield, Bensman e Rapson, 2011), apresentam perspectivas variadas sobre o tema, buscando a criação de indicadores plausíveis para o fenômeno amoroso moderno. Algumas perspectivas direcionam-se, por exemplo, para as atitudes em relação ao Amor Romântico (Gross, 1944), ou ainda para as formas de demonstração deste amor (Swensen, 1961). No entanto, a escala mais relevante dentre as listadas, especificamente para esta dissertação, é a chamada "*Romantic Beliefs Scale*", ou RBS (Sprecher e Metts, 1989). Com um direcionamento sociocultural, ela se destaca por focar na análise do Ideal de Amor Romântico de Lantz (1968), ou seja, a escala RBS busca medir o poder da Ideologia Romântica como um sistema de crenças. Além de ser uma das únicas escalas que analisa o amor sob uma perspectiva sociocultural, esta abordagem é também especialmente relevante por centralizar as dinâmicas de gênero como aspecto intrínseco da construção ideológica romântica, tornando-se particularmente útil para mensurar o ideal romântico nos filmes analisados nesta dissertação. A RBS se organiza em 15 perguntas, divididas entre cinco grandes crenças românticas: *Amor à Primeira Vista*; *Um Único Amor*; *O Amor Conquista Tudo*; *Idealização e Siga o Coração*.

A primeira crença, intitulada Amor à Primeira Vista, trata-se de um conceito culturalmente reconhecido, podendo ser definido como a repentina experiência de atração romântica por uma pessoa ao encontrá-la pela primeira vez (Zsok, 2017). Esta crença, embora comumente considerada possível - 50% dos participantes da pesquisa de Zsok disseram ter experienciado um amor à primeira vista, sendo esta realizada na Holanda com maioria de participação universitária (Zsok, 2017) - não pode ser vinculada unicamente ao Amor Romântico, por estar contaminada também pela atração sexual. Um Amor à Primeira Vista só está associado, por exemplo, a um dos três critérios amorosos da teoria triangular do amor (Sternberg, 1997), vinculado somente à paixão, e não à intimidade ou ao compromisso, afinal, o desenvolvimento instantâneo de uma relação de intimidade ou de compromisso com alguém à primeira vista é, no mínimo, improvável. Ainda assim, esta deve ser considerada uma crença relevante na trajetória narrativa do Amor Romântico como sistema de crenças. Como segunda crença, a RBS cita o Um único Amor, que para os propósitos desta dissertação será intitulado como a crença da Alma Gêmea. Trata-se de um ideal que incute característica quase sobrenatural ao Amor Romântico, associando-o a conceitos como *destino* e *eternidade*. Esta crença pode dar ao amor

contemporâneo um carácter de busca, onde um indivíduo terá várias relações românticas, por meio da monogamia sequencial, até encontrar aquela que é, de fato, a sua Alma Gêmea, trazendo certa liquidez (Bauman, 2003) à jornada romântica. Nesta crença, todos os indivíduos estariam incompletos enquanto não encontrarem sua Alma Gêmea, tornando-se, somente quando unidos a ela, seres completos. Alguns indivíduos vão até mais longe, acreditando conhecer suas Almas Gêmeas em vidas passadas, reencontrando-as em cada nova encarnação (Webster, 2012). A crença do Amor Conquista Tudo injeta ao Amor Romântico sua característica batalhadora, transformando-o em um campo de batalha onde desafios, competições, conflitos e dificuldades são todos validados em nome do amor. Juntamente a esta crença vem o conceito de que no amor e na guerra vale tudo, o que pode ser usado como justificativa para atos horríveis feitos *em nome do amor*, como, por exemplo, os homicídios passionais, explorados por Ben-Ze'ev e Goussinsky (2008) em seu livro *"In the Name of Love: Romantic Ideology and Its Victims"*. A crença da Idealização nesta dissertação será mais amplamente definida do que na RBS, abordando não somente a idealização da relação perfeita, mas também da perfeição do parceiro amoroso e do próprio conceito de Amor Romântico, como essência suprema da felicidade humana sem a qual seria impossível viver. E por fim, a crença Siga o seu Coração, que será nomeada como Emoção > Razão, trata-se da aversão a racionalidade no que diz respeito às questões amorosas, como por exemplo divergências em personalidade, classes sociais, dinâmicas familiares ou distância geográfica, vinculando-se a visão do Amor Romântico como uma força da natureza, que não ocorre por meio de uma decisão racional, mas sim como algo inevitável e incontrolável.

Além do Individualismo Simbiótico e das cinco crenças românticas utilizadas pela RBS, pode-se citar também outro grande pilar essencial da Ideologia Romântica: o Sofrimento. Enquanto o momento inicial do Amor Romântico é marcado pelas seis crenças citadas acima, esta fase costuma ser eventualmente substituída por um momento seguinte, caracterizado pelo sofrimento amoroso. "O amor romântico é uma forma de amor que envolve uma tensão constante entre a idealização e a realidade, entre a fantasia e a experiência, e entre a autonomia e a dependência." (Illouz, 2007, p. 23) Em seu livro *"Why Love Hurts: A Sociological Explanation"* (2012) Eva Illouz argumenta que o sofrimento romântico está diretamente vinculado à idealização do parceiro, assim como a idealização do próprio sofrimento como indicador de um amor verdadeiro. Dentre as inúmeras causas para o sofrimento romântico analisadas por Illouz, várias estão diretamente ligadas às crenças românticas discutidas acima. Não somente a Idealização, mas também o Amor à Primeira Vista e a Alma Gêmea são crenças que podem facilmente levar à decepção e desilusão amorosa. Por outro lado, as crenças Amor

Conquista Tudo e Emoção > Razão podem levar indivíduos a permanecerem em relacionamentos tóxicos ou abusivos por acreditarem que o Amor Romântico supera qualquer obstáculo, mantém-se acima da razão, e é fortalecido, ou ainda validado, pelo sofrer romântico.

Em seu livro *"Cinéma contre spectacle"* (1980), Comolli argumenta que o cinema romântico clássico costuma reproduzir o discurso ideológico dominante e uma visão conservadora da sociedade, defendendo as normas sociais e sexuais predominantes no momento histórico em que se insere. O cinema romântico se torna um espetáculo que seduz emocionalmente seu público, ao oferecer uma imagem idealizada e simplificada do amor e das relações interpessoais, capaz de criar um modelo normativo muitas vezes inalcançável e consequentemente frustrante para as pessoas em suas próprias vidas amorosas. Comolli argumenta que os filmes românticos falham ao apresentar um mundo harmonioso, onde as diferenças socioculturais são facilmente superadas pelo amor e desviam a atenção das desigualdades sociais que existem na realidade. Nos estudos cinematográficos, costuma-se citar uma ‘curva dramática clássica’ que fornece o esqueleto da maioria das narrativas cinematográficas. Em *"Screenplay: The Foundations of Screenwriting"* (1979) Field enfatiza a importância da estrutura narrativa de três atos e propõe um formato de roteiros baseado na divisão em três momentos: a introdução, o desenvolvimento e o clímax. Ao sobrepor a curva dramática clássica sobre o cinema romântico hollywoodiano, foi possível construir a hipótese de uma Curva Narrativa Romântica, incluindo duas resoluções:

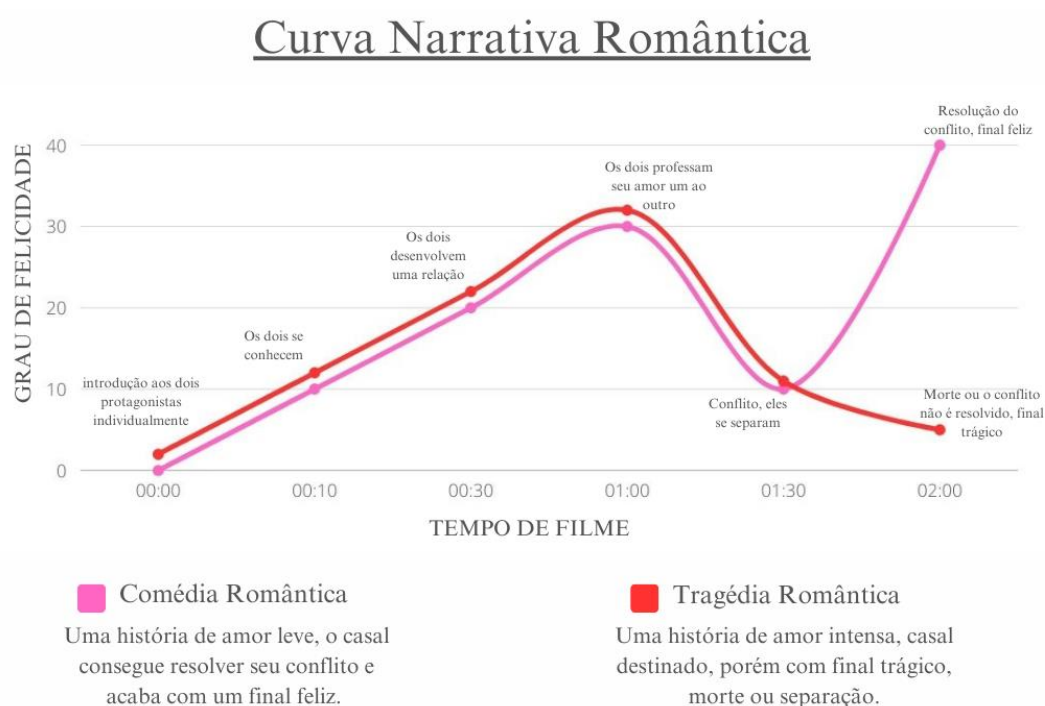


Figura 2.1 – Curva Narrativa Romântica

Ao projetar a jornada do herói (Campbell, 1949), sobre a curva romântica, percebe-se que a aventura aqui se torna intrinsecamente interiorizada. Os dois protagonistas iniciam sua jornada em uma zona de conforto, porém incompletos ou insatisfeitos. Algo em seu mundo não os satisfaz e eles sentem o desejo por algo ‘além’. O chamado para a aventura seria, portanto, o momento em que os dois se conhecem e iniciam juntos uma jornada de transformação interna por meio da narrativa amorosa. O Amor Romântico é colocado como uma força poderosa, capaz de transformar os protagonistas não somente internamente, mas também em sua realidade material. Existe sempre a presença de algum conflito, que comumente está relacionado a componentes externos aos dois, como suas famílias, comunidades e classes sociais. Como narrativa intrinsecamente individualista, o drama romântico posiciona as questões coletivas como principais antagonistas. O casal se torna um só, e precisa lutar contra o mundo ao seu redor para estarem juntos. Nesta batalha do individual contra o social, é determinante que o Amor Romântico individualista sempre vença. Até mesmo nos filmes trágicos, onde o casal não acaba junto, o seu amor é posicionado como vitorioso sobre o mundo social, capaz de transformá-los profundamente. Desenvolve-se a partir da literatura teórica, sete Parâmetros de Análise que serão projetados sobre os filmes, juntamente com a Curva Narrativa Romântica:

Quadro 2.1 - Parâmetros de Análise: Ideologia Romântica		
Crenças	Afirmações	
Individualismo simbiótico	O Amor romântico é individualista e se coloca acima de questões sociais.	O casal desenvolve uma relação simbiótica, perdendo sua individualidade.
Amor à Primeira Vista	O casal se apaixona quase imediatamente após se conhecerem.	A relação romântica entre os protagonistas está destinada a acontecer.
Alma Gêmea	O Amor entre o casal é mais verdadeiro do que qualquer outro.	Os protagonistas têm outras relações românticas, mas o amor deles é o Verdadeiro e torna todos os outros obsoletos.
Amor Conquista Tudo	O amor deles é testado por desafios e obstáculos.	Por ser um Amor Verdadeiro, o casal supera tudo para estar junto.

Emoção > Razão	O Amor está acima de qualquer racionalização.	O amor deles é Verdadeiro mesmo que sejam um casal improvável.
Idealização	Eles veem o parceiro romântico como perfeito, assim como o Amor que existe entre eles.	Existe uma projeção do futuro juntos, vinculado ao ‘felizes para sempre’.
Sufrimento	O Sofrimento causado pela relação é prova de que o seu amor é Verdadeiro.	O Sofrimento é parte inevitável do Amor Romântico.

2.2. Papéis Normativos de Gênero

A Ideologia Romântica, por ser essencialmente heteronormativa em sua estrutura relacional, pressupõe a presença consolidada dos conceitos de feminilidade e masculinidade, construindo-os não somente em relação, mas em oposição um ao outro. “A instituição de uma heterossexualidade obrigatória e naturalizada requer e regula o gênero como uma relação binária na qual o termo masculino se diferencia de um termo feminino, e esta diferenciação é conseguida mediante práticas de desejo heterossexual.” (Butler, 2017, p.88) Torna-se relevante posicionar o Amor Romântico como uma das formas mais poderosas para a construção de estereótipos de gênero, reforçando expectativas rígidas sobre o comportamento masculino e feminino. (Goffman, 1974). Em Bourdieu (2002), o Amor Romântico aparece como componente de uma cultura androcêntrica, que caracteriza as expressões amorosas como hierarquias de gênero perpetuadas a partir da cumplicidade do dominado. Nesse sentido, o Amor Romântico pode ser interpretado como uma forma de violência simbólica, assumindo um peso opressivo para as mulheres, que passam a conceber sua realidade afetiva com base em um sistema de dominação masculina.

Friedrich Engels condenou a família por submeter as mulheres aos homens e por preservar a propriedade privada (por meio das leis de herança). Para Engels, o casamento burguês monogâmico "afetuoso" é uma ilusão hipócrita, condicionado pela classe, não pelos sentimentos, e continua sendo essencialmente um casamento por conveniência em vez de por amor. (Illouz, 1997, p.7)

De acordo com Joan Scott (1985), o Amor Romântico existe para servir aos interesses específicos da classe dominante, como uma forma de controlar as emoções e comportamentos

das mulheres e garantir a continuidade da hierarquia de gênero perante a estrutura socioeconômica moderna. Em seu livro *"Gender and the Politics of History"* (1988), Scott argumenta que a narrativa do Amor Romântico é uma das principais formas pelas quais a identidade feminina é construída e mantida na sociedade. A narrativa romântica seria, portanto, uma narrativa construída especificamente para atrair o público feminino. Para Nancy Chodorow (1989; 1991) deve se considerar que existe uma educação emocional divergente dada às crianças, onde as meninas são condicionadas a uma maior sensibilidade e dependência emocional, enquanto os meninos são condicionados a serem mais distantes e independentes. Esta diferença incentivaria as mulheres a serem mais suscetíveis à narrativa do Amor Romântico, direcionando-as a buscar validação emocional nos homens. "Através de suas experiências afetivas, as mulheres se tornam pessoas para quem as relações são a fonte principal da autoestima e autoconfiança." (Chodorow, 1978, p. 86).

O conceito de gênero nesta dissertação, por ser projetado sobre uma narrativa cinematográfica ficcional, deve ser visto como uma performance (Butler, 2017). A identidade de gênero, em Butler, é construída através de práticas encenadas de comportamentos entendidos como masculinos ou femininos, criando esferas estereotipadas que definem socialmente a masculinidade e a feminilidade. Características como a agressividade, a competitividade, a força física, a independência, a racionalidade e a assertividade estão tradicionalmente associadas ao masculino (Connell, 2005; Kimmel, 2017). Esses estereótipos podem restringir os homens em sua expressão de emoções, promover comportamentos violentos e desencorajar a busca por afeto. Os estereótipos de feminilidade estão associados a características como a delicadeza, a docilidade, a passividade, a emotividade, a dependência e a submissão (hooks, 2000; Mohanty, 2003). Essas representações limitam as mulheres, muitas vezes reforçando uma subalternidade em relação aos homens, especialmente no que diz respeito às dinâmicas românticas. Sobre o cinema, pode-se defender que o consumo cinematográfico repetitivo serve como uma ferramenta referencial de cultivação (Gerbner, 1998) das performances de gênero, tanto no que diz respeito a sua construção na infância, como componente socializador, quanto a sua perpetuação ao longo da vida adulta. Até mesmo quando, no cinema moderno, criam-se personagens que à primeira vista parecem quebrar estereótipos de feminilidade e masculinidade, uma análise aprofundada, como a proposta pela Teoria Feminista do Cinema (Smelik, 2007), pode revelar a presença de Padrões Narrativos e Papéis Normativos, especialmente quando inseridos em dinâmicas românticas.

O cinema se coloca como uma prática cultural intrinsecamente conectada à construção estereotípica dos conceitos de feminilidade e masculinidade. A ideia de 'mulher' é

imageticamente construída no cinema como um ‘não-homem’, e todas as suas características, físicas e comportamentais, assim como as narrativas em que participa, compõem um padrão normativo de feminilidade ideal. Além da construção narrativa, a própria maneira de filmar estaria contaminada por tais construções. Em seu artigo "Prazer Visual e Cinema Narrativo", Laura Mulvey (1991) aborda três componentes essenciais para se estudar o cinema sob uma perspectiva feminista: (a) narcisismo; (b) voyeurismo e (c) fetichismo. Os dois primeiros, voyeurismo e narcisismo, explicariam o prazer que reside no ato de assistir cinema. Enquanto o Voyeurismo é o ato de olhar o outro, o Narcisismo é o ato de olhar para si, ambos definidos pela autora como estruturas prazerosas e ambos determinados a partir do gênero. A atividade voyeur cinematográfica coloca o homem como sujeito que observa, e mulher como objeto observado, algo presente nas três dimensões do cinema: o personagem homem observa a personagem mulher, a câmera a observa e os espectadores também a observam. Isto é chamado de ‘*Male Gaze*’ e é caracterizado especificamente por filmagens de mulheres com ênfase em seus corpos mais do que em seus rostos, ou ainda pela valorização da perspectiva visual masculina acima da feminina. Essas mulheres ‘observadas’ não sabem que estão a ser observadas e são objetificadas.

O Narcisismo diz respeito ao desejo humano de se ver representado, de se identificar com o personagem ou a narrativa disposta no filme. Isto ocorre, essencialmente, por meio do acompanhamento da perspectiva do personagem que irá gerar uma identificação no público. Os espectadores acompanham a sua linha de raciocínio, sua rotina, seus questionamentos, e se identificam com o personagem e sua subjetividade. Novamente esta costuma ser uma ferramenta utilizada somente nos personagens masculinos, enquanto as mulheres aparecem somente como em relação a eles, como ‘a esposa’, ‘a mãe’, sem que possamos acompanhar a perspectiva específica destas mulheres. Mesmo nos filmes que acompanham uma protagonista feminina, ela costuma ser especialmente opaca, não tendo uma personalidade complexa e multifacetada como os personagens masculinos, e sendo caracterizada somente a partir de seu gênero. Isto faz com que o público se identifique mais com os personagens masculinos, colocando-os como sujeitos primários, solares, que são meramente orbitados pelas personagens não-homem.

O terceiro componente citado por Mulvey é a fetichização, caracterizada pela autora como uma trajetória na qual o homem, por seu desconforto em relação à figura feminina ‘castrada’, afastaria a mulher da humanidade, permitindo uma objetificação ou ainda, animalização desta. Ao mesmo tempo que esta posição livraria a mulher fetichizada da narrativa feminina típica, na qual ela seria uma donzela indefesa destinada ao casamento, ela estaria fadada a uma vida hiper

sexualizada, constantemente retratada a partir de perspectivas masculinas. De acordo com a Teoria Feminista do Cinema a narrativa cinematográfica clássica, seria aquela que se desenvolve a partir da atividade do personagem masculino e na qual as personagens femininas existem somente em relação ao homem. Os conceitos de voyeurismo, narcisismo e fetichização estão presentes para agradar o espectador masculino, além de educar as espectadoras femininas sobre uma feminilidade ideal a ser seguida.

A mulher, desta forma, só existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa em uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias através da concepção e realização cinematográfica, impondo sua perspectiva sobre a imagem silenciosa da mulher, presa na posição de portadora de significado, e nunca produtora de significado. (Mulvey, 1991). As personagens femininas no cinema hollywoodiano, especialmente aquelas inseridas em dinâmicas românticas, são constantemente comparadas entre si, representando ou uma feminilidade ‘boa’, que será valorizada, escolhida e salva pelo homem, ou uma feminilidade ‘má’ (velha, gorda, independente, cruel, forte, poderosa), que será vilanizada por não se encaixar neste ideal de feminilidade, exemplo disto pode ser visto na comparação entre as Princesas e as Bruxas da Disney:



Figura 2.2 – Comparação entre princesas e vilãs do Walt Disney Studios

A Teoria Feminista do Cinema defende que para haver uma representatividade verdadeira e sensível acerca do universo feminino é necessária uma migração da posição da mulher de mero objeto de desejo masculino para a posição de sujeito atuante de sua narrativa, incentivando a necessidade de mulheres em funções chave do fazer cinematográfico, como a direção e a roteirização dos filmes. Pode-se, por fim, operacionalizar os estereótipos de performance de gênero, assim como os critérios da Teoria Feminista do Cinema listados por Mulvey, para analisar os Papéis Normativos de Gênero nos filmes hollywoodianos analisados:

Quadro 2.2 - Parâmetros de análise: Performance de Gênero		
Características estereotipadas	Masculinidade	Feminilidade
	Atividade	Passividade
	Agressividade	Docilidade
	Independência	Dependência
	Racionalidade	Emocionalidade
	Força	Fragilidade

Quadro 2.3 - Componentes do Prazer Visual Narrativo	
(a) Narcisismo	Prazer do espectador em identificar-se na tela. Centralização identitária do personagem masculino.
(b) Voyeurismo	Prazer na observação do outro, Agente observador masculino, Objeto observado feminino.
(c) Fetichismo	Prazer pela sexualização imagética do corpo, normalmente o feminino.

CAPÍTULO 3

Metodologia

O presente estudo adota uma abordagem metodológica analítica, qualitativa e comparativa direcionada ao conteúdo cinematográfico, por meio da operacionalização dos conceitos abordados na literatura teórica. A análise foca especificamente nas relações centrais dos dois filmes selecionados e na construção dos personagens participantes de tais dinâmicas românticas, escolhendo ignorar outras narrativas e personagens coadjuvantes que não se mostrassem relevantes para a análise. Os dois filmes selecionados foram assistidos repetitivamente e intercaladamente. Foram analisados também os roteiros de ambas as obras, entrevistas com seus diretores e atores, assim como realizadas pesquisas acerca do contexto de sua criação e impacto sociocultural, para que, por fim, fosse escrita a análise qualitativa-comparativa, a partir de sete direcionamentos analíticos: (1) Análise narrativa: identificação dos principais elementos narrativos, como a estrutura da história, os personagens, os conflitos, as reviravoltas e o desfecho; (2) Análise do roteiro: identificação dos elementos do roteiro, como diálogos, frases marcantes e descrições específicas; (3) Análise das imagens: identificação dos elementos visuais, como enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, cores, figurinos, cenários e objetos cênicos; (4) Análise do som: identificação dos elementos sonoros, como trilha sonora, efeitos sonoros, diálogos e silêncios; (5) Análise da atuação: identificação dos elementos da atuação dos atores, como expressões faciais, gestos, entonação de voz e postura corporal; (6) Análise temática: identificação da maneira com que o amor foi abordado no filme, assim como outros temas que tenham sido demonstrados paralelamente a este; e (7) Análise ideológica: identificação das ideologias - romântica ou outras - presentes no filme e da maneira com que elas foram construídas ao longo da narrativa.

O foco da investigação recai sobre duas obras cinematográficas hollywoodianas potencialmente relevantes para a perpetuação do ideal romântico contemporâneo, nomeadamente *Titanic* (Cameron, 1997) e *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004). Sobre a escolha das obras, colocou-se como critérios de seleção a escolha de filmes que não somente se encaixassem no gênero romance, mas que tivessem como fio condutor da narrativa trajetórias amorosas de casais heterossexuais. Os filmes deveriam ser produzidos e distribuídos por estúdios hollywoodianos durante a transição para o século XXI, compreendida entre os anos de 1995 e 2005, ter alcançado um significativo impacto socioeconômico, bem

como ter reconhecimento de premiações cinematográficas de destaque. A seleção foi pautada na identificação de filmes com similaridades e diferenças relevantes, permitindo assim realizar uma análise comparativa. Entre aproximadamente cinquenta filmes considerados, foram escolhidos os dois filmes que melhor se enquadraram nos critérios de pesquisa.

Titanic, (1997) foi escrito e dirigido por James Cameron, distribuído pela *Paramount Pictures* e protagonizado por Leonardo DiCaprio e Kate Winslet. O enredo gira em torno de Rose e Jack, um casal de classes sociais opostas que se apaixona durante a primeira viagem do navio *Titanic*, e precisa lutar para sobreviver durante o catastrófico naufrágio. Trata-se de um dos filmes mais icônicos e bem-sucedidos da história do cinema, além de ser, no seu lançamento, um dos filmes mais caros e complexos até então, e ter se tornado em apenas treze semanas o filme mais lucrativo da história até o momento (Sandler & Studlar, 1999). Com uma receita bruta internacional de mais de 2 bilhões de dólares, o filme alcançou um sucesso comercial sem precedentes e é considerado por críticos e espectadores como um dos mais grandiosos filmes de todos os tempos. *Titanic* foi indicado a 14 e ganhou 11 estatuetas do Oscar nas áreas de Fotografia, Arte, Som, Figurino, Efeitos Especiais e Edição, além das renomadas categorias de Melhor Filme e Melhor Direção. As indicações sem estatuetas foram as de Melhor Atriz para Kate Winslet, Melhor Atriz coadjuvante para Gloria Stuart e Melhor Maquiagem. O filme se fez presente em inúmeras outras premiações relevantes, como Globo de Ouro, BAFTA, *Grammy* e *People 's Choice Awards* (Box Office Mojo, n.d.). O filme *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) pode não ter alcançado a mesma relevância comercial (lucro internacional de \$74,036,715), mas certamente teve um impacto sociocultural significativo. Escrito por Charlie Kaufman, dirigido por Michel Gondry, distribuído pela *Focus Features* e protagonizado por Jim Carrey e (novamente) Kate Winslet, o enredo apresenta a história de Joel e Clementine, um casal que, após enfrentar um relacionamento conturbado e uma dolorosa separação, decide apagar as memórias um do outro. Kate Winslet foi novamente indicada ao Oscar de Melhor Atriz, e o filme ganhou o Oscar de Melhor Roteiro Original, estando presente também nas premiações BAFTA e Globo de Ouro (Box Office Mojo, n.d.).

A análise se organiza a partir de quatro blocos: (a) Curva Narrativa Romântica; (b) Prazer Visual Narrativo; (c) Performance de Gênero e (d) Ideologia Romântica, como colocadas no Modelo de análise abaixo a seguir:

	Quadro 3.1 - Modelo de Análise		
	Categoria	Critério de busca	Crítérios de análise
	Curva Narrativa Romântica	Busca pela organização em três atos da obra em sua totalidade.	Os acontecimentos do filme e sua história geral se encaixam na curva narrativa romântica?
Prazer Visual Narrativo	Narcisismo	Busca pelo Agente Narrativo: personagem que narra ou que detém poder sobre a subjetividade narrativa da obra.	Qual perspectiva acompanhamos no filme, a do protagonista masculino ou a da feminina? Como isso influencia as dinâmicas de desigualdade de gênero dentro da obra?
	Voyeurismo	Busca pelo Agente Observador: personagem com o qual a câmera - em seus enquadramentos - compactua com sua agência de observadora	Como a câmera observa os corpos femininos X os corpos masculinos? Existe uma diferença na maneira com que os corpos femininos são esteticamente colocados em plano? Existe nudez masculina ou feminina? Existe uma sexualização maior dos corpos femininos?
	Fetichização	Busca por cenas de sexualização de personagens.	Existem cenas sexuais no filme? Alguma personagem é objetificada, animalizada ou sexualizada? Qual é o gênero da personagem sexualizada? Como se coloca a dinâmica entre sujeito sexualizador e objeto sexualizado?
Performance de Gênero	Estereótipos Performáticos de Feminilidade	Busca pela protagonista feminina, suas características e comportamentos.	Quebra X Perpetuação de Estereótipos de feminilidade. A protagonista feminina se encaixa em algum estereótipo de feminilidade cinematográfica? Ela - ou sua narrativa - é submissa ao protagonista masculino? Ela está inserida em dinâmicas de subalternidade, culpabilização, fetichização ou objetificação?
	Estereótipos Performáticos de Masculinidade	Busca pelo protagonista masculino, suas características e comportamentos.	Quebra X Perpetuação de Estereótipos de masculinidade. O protagonista masculino se encaixa em algum estereótipo de masculinidade cinematográfica? Ele - ou sua narrativa - é dominador sobre a protagonista feminina? Ele está inserido em dinâmicas de heroísmo, poder, competitividade ou dominação?
Ideologia Romântica	Crença: "Individualismo Simbiótico"	Busca pelas dinâmicas individuais e simbióticas entre os dois protagonistas	Os dois protagonistas existem como indivíduos, ou como uma 'unidade casal'? Eles têm pensamentos, sentimentos, vontades individuais, ou sempre alinhadas a seu par romântico?
	Crença: "Amor à primeira vista"	Busca pela cena do primeiro encontro entre os dois protagonistas.	O momento em que os protagonistas se conhecem já estabelece uma dinâmica romântica entre eles? De que maneira o momento de encontro dos protagonistas prevê a história de amor que se desenrolará entre eles? Existem componentes de idealização, inevitabilidade ou de destino já inserida em sua primeira cena juntos?
	Crença "Alma Gêmea"	Busca por dinâmicas entre personagens fora e dentro do casal central. Busca por outros pretendentes românticos.	O amor entre os protagonistas é colocado como o único Amor Verdadeiro? Como a relação principal entre os protagonistas é comparada ou contrastada com outras relações românticas? Como os outros pretendentes são comparados ao par romântico principal?
	Crenças "Amor conquista tudo" e "Emoção > Razão"	Busca por cenas de conflito ou decisão acerca da relação amorosa. Busca por escolhas entre o Amor (coração) e algum componente racional (dinheiro, ciclo social, família, casamento, etc.)	O amor entre os protagonistas é colocado à prova de alguma maneira? Eles precisam lutar para ficarem juntos? A relação entre eles é centralizada no universo onde ela existe? O amor é contrastado com algum componente racional? Os protagonistas precisam escolher o Amor acima de algum outro componente?
	Idealização	Busca pelas qualidades X defeitos da dinâmica amorosa e seus participantes.	O amor entre os protagonistas é colocado como perfeito? Existe alguma imperfeição dentro da relação? O conflito narrativo acontece internamente ou externamente ao casal?
	Sufrimento	Busca por cenas explícitas de sofrimento - físico ou emocional.	O amor como retratado no filme está ligado ao sofrimento? o sofrimento é colocado como inato à condição amorosa? Existe uma romantização ou idealização do sofrer amoroso no filme?

CAPÍTULO 4

Análises

4.1. Curva Narrativa Romântica

Titanic (Cameron, 1997) se encaixa na Curva Narrativa Romântica construída nesta dissertação, especificamente em sua vertente trágica. Somos introduzidos aos dois protagonistas - Rose e Jack - individualmente e conhecemos suas vidas antes deles conhecerem um ao outro. Os dois se encontram. Se apaixonam. Tem seu primeiro beijo, seu primeiro momento íntimo, e Rose decide, exatamente na metade do filme, que quando o navio aportar, ela descerá com Jack.

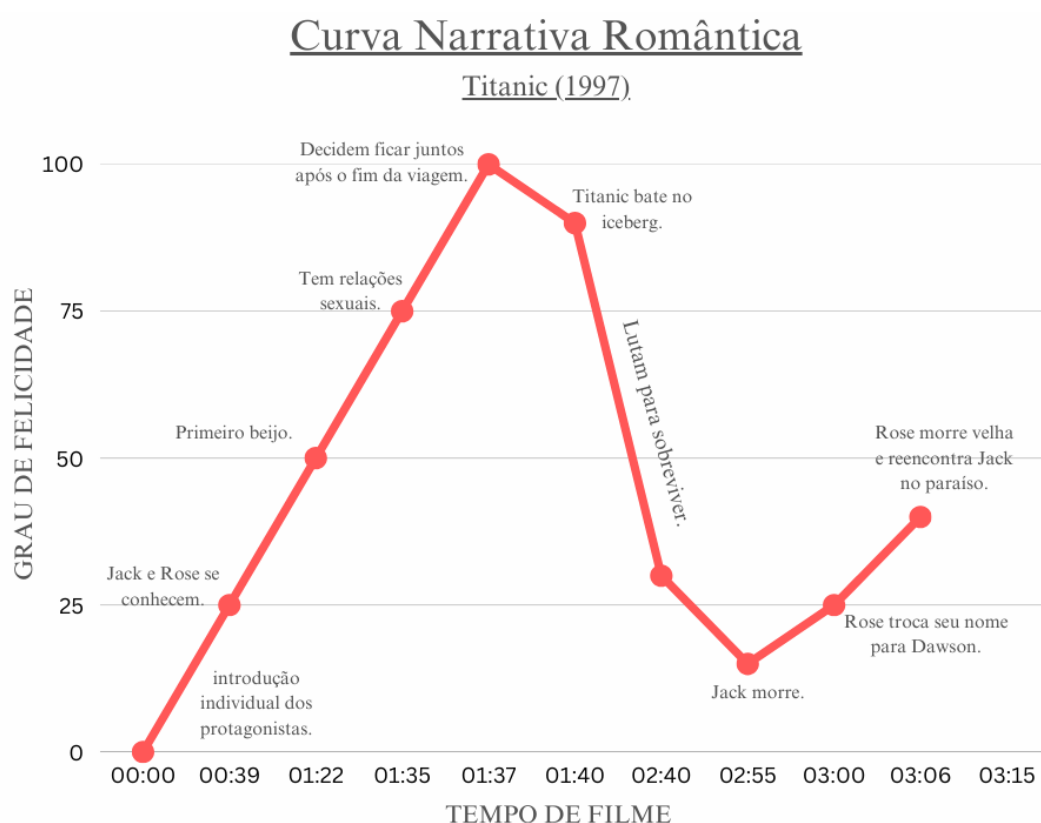


Figura 4.1 - Curva Narrativa Romântica de Titanic (1997)

Titanic pode ser dividido em dois blocos dramáticos comuns a este gênero (Capuzzo, 1999), separados pela fase da ‘lua de mel’, que é marcada “pelo encontro, a rápida formação do par, os subterfúgios para driblar as pressões externas, a definição de espaços específicos e os momentos de felicidade, que comprovam a existência efetiva da ligação amorosa.” (Capuzzo, 1999, p.75). Enquanto na primeira metade do filme assistimos um romance, na

segunda metade a narrativa migra para um formato de filme de aventura, ou ação. A decisão de Rose de ficar com Jack se configura como o ponto mais alto da narrativa, e depois disso, com o navio batendo no iceberg apenas minutos mais tarde, inicia-se uma descida gradual, com conflitos externos colocados como provas de amor entre o casal, até a morte de Jack, o ponto mais baixo na curva. Depois, com o retorno ao tempo presente, o filme finaliza-se com um final trágico padrão onde, apesar do desastre, a protagonista foi transformada e morre da forma que prometeu a Jack: não no naufrágio, mas sim velha e quente em sua cama, de modo a terminar o filme com o reencontro do casal após a morte.

Já *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004) quebra a Curva Romântica, apresentando-se como uma narrativa circular, sem interesse em facilitar a compreensão do público por meio de uma trajetória cronologicamente linear. O espectador, assim como os protagonistas, passa boa parte do filme confuso, como se sua própria memória também tivesse sido apagada. Inicialmente poderia-se supor que o filme segue a Curva Narrativa Romântica, ao acompanharmos o primeiro encontro entre o casal Joel e Clementine. Porém, logo percebe-se que aquela cena inicial não foi a primeira vez que os dois se conheceram e se apaixonaram. Eles já viveram uma intensa relação romântica, brigaram e terminaram. Clementine então decide, com ajuda da clínica especializada chamada Lacuna, apagar Joel de sua memória, e ele, ao descobrir, decide fazer o mesmo.

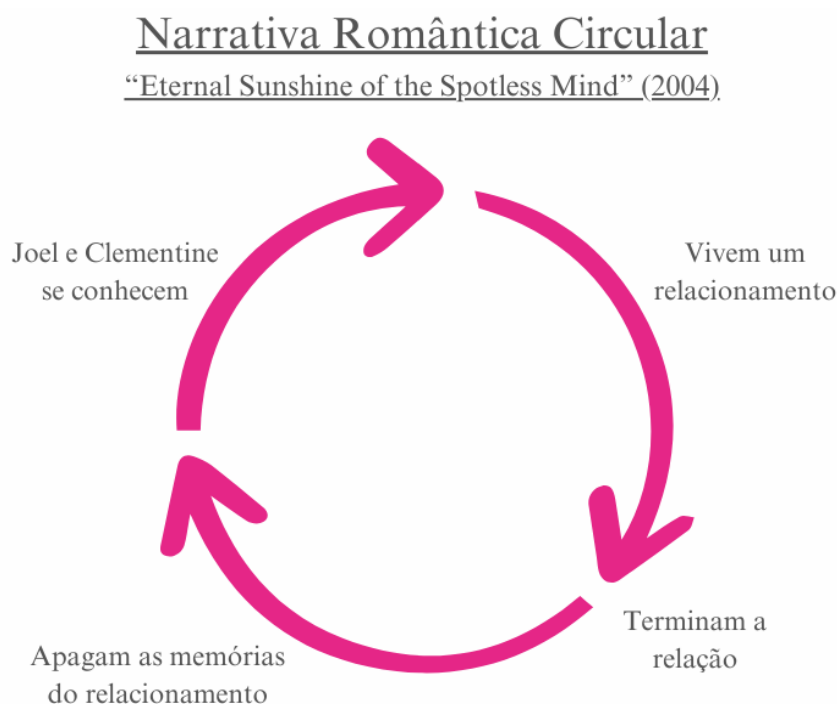


Figura 4.2 – Narrativa Romântica Circular de *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004)

Nós acompanhamos, durante o processo de apagamento da mente de Joel, uma história de amor contada de trás para frente, começando com os momentos finais, repletos de brigas, desconfortos e infelicidades, eventualmente substituídos pelos momentos iniciais - “lua de mel” (Capuzzo, 1999) - retratos de felicidade, paixão e companheirismo. Neste momento Joel se arrepende do apagamento, e começa a lutar, dentro de sua mente, para salvar a memória de Clementine. Sem sucesso, Joel chega à última memória a ser apagada, da noite em que o casal se conheceu, na praia de Montauk, onde Clementine sussurra para que ele a encontre ali novamente. Joel acorda, aparentemente sem qualquer memória de Clementine, na mesma cena que vemos no início do filme, e decide impulsivamente ir para Montauk, onde o casal se conhece pela primeira vez novamente e inicia sua história de amor mais uma vez.

A comparação das estruturas narrativas dos dois filmes é interessante por apresentar duas histórias de amor bastante diferentes, mas com certas similaridades cruciais. Em *Titanic* (1997) acompanha-se intensamente um casal jovem - Rose, 17 e Jack, 22 - por somente 4 dias, durante os momentos iniciais e fervorosos de uma paixão efêmera, no ano de 1912. O espectador está presente durante praticamente todos os momentos que o casal passa junto, presenciando marcos relacionais bem definidos como o primeiro encontro, o primeiro beijo, o primeiro momento íntimo e o adeus dramático. *Titanic* é também um filme mais longo, com duração de 3h 15m, quando comparado a *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, que dura 1h 48m.

Em *Eternal Sunshine* somos levados a mergulhar em uma relação extensa, que se desenrola ao longo de dois anos, entre dois adultos com cerca de 30 anos, Joel e Clementine, no ano de 2004. O público acompanha momentos-chave da relação, mas não está presente tão absolutamente durante a dinâmica amorosa. Não se vê, por exemplo, a cena de seu primeiro beijo, ou nenhum momento especificamente sexual. Ambos os filmes são baseados nas lembranças de seus narradores. Enquanto em *Titanic* acompanhamos o relato de Rose, 84 anos mais tarde, sobre sua experiência no navio, em *Eternal Sunshine* boa parte da história é contada dentro da memória de Joel, ou a partir de seu diário. Em *Titanic* o mergulho no relato narrativo, embora feito de memória, parece estar perfeitamente alinhado à verdade, fazendo o espectador esquecer que se trata de um relato subjetivo, inclusive acompanhando cenas em que Rose não está presente, ou ainda acontecimentos dos quais ela não poderia ter consciência sobre. Por outro lado, a própria maneira surrealista com que a memória de Joel se coloca nos faz perceber a perspectiva do personagem como subjetiva, afastando-se de uma suposta fidedignidade com a verdade do ocorrido durante a relação amorosa.

A comparação entre os finais dos filmes também é interessante. O filme que mais se encaixa em um romantismo clássico - *Titanic* (1997) - retrata um casal perfeito que não fica

junto, sendo separado pela morte, enquanto o filme mais contemporâneo no seu retrato romântico - *Eternal Sunshine* (2004) - retrata um casal imperfeito que termina com uma espécie de felizes para sempre agri-doce, onde o casal decide, mesmo consciente de seu padrão conturbado, viver novamente uma história de amor.

4.2 Prazer Visual Narrativo

Para compreender o prazer visual narcísico (Mulvey, 1991), torna-se importante buscar o Agente Narrativo da obra, ou seja, a personagem que conduz narrativamente os acontecimentos e apresenta a sua perspectiva subjetiva acima da de outros personagens. Já o prazer voyeurista pode ser traçado a partir do Agente Observador, assim como de seu objeto de desejo, enquanto a análise acerca da construção imagética de tal objeto de desejo servirá para encontrar o prazer fetichista.

O Agente Narrador de *Titanic* (1997) é claro: Rose. O filme inicia-se no tempo presente à obra, onde uma equipe busca pela joia “coração do oceano” nos destroços submersos do navio transatlântico. Após encontrar um cofre onde, ao invés da joia, a equipe encontra o desenho de uma jovem nua usando o valioso colar e o mostra na televisão, uma senhora idosa contacta a equipe e afirma ser Rose, a jovem retratada no desenho. Ela é convidada ao barco de busca da equipe e inicia a narração de uma história como sobrevivente do *Titanic*. Somos transportados para o tempo narrativo principal do filme - 1912 - emoldurado pela narração em voz off de Rose. Por apresentar uma narração em primeira pessoa, o filme permite que o público receba informações da perspectiva internalizada de Rose sobre sua experiência no navio. Sabemos, por exemplo, que a personagem se encontrava perturbada e melancólica acerca de sua situação, que o *Titanic* para ela era como um “navio de escravos” e que ela se sentia “à beira de um precipício”. Apesar de acompanharmos a perspectiva de Rose, somos introduzidos a Jack antes que ela o conheça, estando presentes como espectadores em cenas em que Rose não está presente. Portanto, mesmo que Jack não se coloque como narrador, a sua realidade também é acompanhada, posicionando-o como protagonista lado a lado a Rose.

Pode-se argumentar que Jack é o Agente Observador da obra, por acompanharmos a sua visão em muitas das cenas. A visão de Jack, acompanhada de sua agência observadora, é constantemente ressaltada durante o filme, não apenas pela construção do personagem, mas também pelos enquadramentos técnicos e desenvolvimento narrativo romântico. Jack é um artista, que observa e desenha cotidianamente. Seu caderno está repleto de desenhos de pessoas que ele observou e retratou. A câmera, em muitos momentos, age como os olhos de Jack,

olhando o que ele vê, da maneira que ele vê, algo que não acontece tão frequentemente com Rose. Existem duas cenas que deixam a posição de Jack como observador bastante claras: O primeiro momento em que Jack vê Rose e a cena do retrato nu. Na cena em que os dois protagonistas trocam olhares pela primeira vez, Jack está no deck da terceira classe e vê Rose acima dele no deck da primeira classe, e a observa. A câmera permanece sempre no ponto de vista de Jack, e observa Rose pelos olhos de Jack. Rose, a princípio, não vê Jack, e apenas mira o horizonte. Ele aparenta estar intrigado observando-a, ela olha-o momentaneamente, sem parecer tão particularmente interessada nele quanto ele está nela. A trilha sonora indica uma emocionalidade neste ato de olhar. Um dos amigos de Jack diz que “mais depressa as galinhas ganham dentes” do que Jack consegue se aproximar de Rose, o que parece despertar ainda mais a curiosidade do jovem. O segundo exemplo do posicionamento de Jack como Agente Observador é talvez o mais óbvio, durante a cena em que ele observa e desenha Rose nua. Diferentemente da maioria das cenas voyeurísticas comuns ao cinema Hollywoodiano, onde um homem observa uma mulher nua ou a se despir sem o seu consentimento - podem-se encontrar exemplos disso em filmes de quase todos os gêneros cinematográficos (Pop Culture Detective, 2022) - em *Titanic* (1997) Rose dá seu completo consentimento ao olhar de Jack, e existe uma justificativa racional para tal olhar: a realização de um retrato. Ainda assim, existe uma erotização do corpo feminino como objeto do olhar masculino, da dinâmica entre homem-artista e mulher-musa, que raramente é invertida. Em nenhum momento do filme vemos o corpo nu de Jack, o que até poderia ser uma escolha válida de Cameron, visto que filmes românticos costumam ser direcionados a um público feminino, que já estava inclinado a idolatrar DiCaprio como ator sexualmente desejado. Faria sentido, por exemplo, na cena de sexo entre os personagens ou em algum outro momento, vermos Jack com o tronco nu ou fetichizado de alguma maneira, mas isto não acontece, somente Rose é vista nua e potencialmente fetichizada.

Existe em *Eternal Sunshine*, de forma similar a *Titanic*, um Agente Narrador claro, entretanto aqui é a personagem masculina que ocupa tal posição. Acompanha-se a perspectiva de Joel durante quase todo o filme, e recebemos informações de sua subjetividade a partir de leituras de seu diário. No começo do filme, por exemplo, escutamos em voz off: “Pensamentos aleatórios, Dia dos Namorados, 2004. Hoje é um feriado inventado por empresas de cartões comemorativos para fazer as pessoas se sentirem um lixo”. A narração de Joel é menos descritiva do que a de Rose, apresentando um tom reflexivo, por exemplo, durante um jantar com Clementine, escutamos: “Será isto que somos agora? Será que estamos apenas entediados um com o outro? Não suporto a ideia de sermos um casal sobre o qual as pessoas pensam isso.”

O Agente Observador em *Eternal Sunshine* é também Joel. Assim como Jack, Joel também é construído como um personagem artista que desenha pessoas, especialmente seu par romântico, incutindo ao seu olhar um poder observador que é acompanhado pelos enquadramentos da câmera. Também se fazem presentes duas cenas em que Joel desenha Clementine, uma onde ela posa vestida de esqueleto e outra no trem, sem o seu consentimento. Se faz presente, portanto, em ambos os filmes, a presença do homem-como-artista, que detém uma agência não somente sobre a construção imagética do corpo feminino, mas também sobre a estrutura cinematográfica. O posicionamento dos pares românticos femininos aqui os coloca não somente como objetos de desejo masculino, mas também como objetos da expressão artística, dinâmica esta historicamente presente e comumente caracterizada pela dominação masculina e desigualdade de gênero na arte (Guerrilla Girls, 2022).



Figura 4.3 - Homens-artistas à esquerda Jack de *Titanic* (1997), à direita Joel de *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004).

Existem dois elementos de fetichização em *Eternal Sunshine*. O roubo das cuecas de Clementine por Patrick seria um exemplo de fetichização, associado a uma prática sexista culturalmente estabelecida e potencialmente degradante e que ocorre, como presente no filme, sem o consentimento da mulher. Porém, o modo com que isto ocorre no filme não posiciona a prática como algo romântico ou erótico, sendo feito por um personagem moralmente duvidoso. O segundo elemento potencialmente fetichista no filme vem acompanhado da única menção sexual que se desenvolve entre Joel e Clementine. Trata-se da cena em que Joel, ao olhar para a virilha de Clementine, tem desejos sexuais. Existe um plano onde acompanha-se o olhar de

Joel, olhando por dentro das roupas de Clementine, o que pode ser utilizado para demonstrar o Agente Observador, assim como uma sexualização da personagem. Pode-se desenvolver, portanto, uma correlação direta entre as estruturas narrativas dos dois filmes, onde acompanhamos dois Agentes Narrativos que iniciam o filme falando sobre como estão infelizes em suas posições atuais. Tanto Joel quanto Rose são os detentores da subjetividade contida em seus filmes, tendo mais poder sobre o ponto de vista ali apresentado do que seus pares românticos, Jack e Clementine, colocados como sopros de ar fresco na vida dos narradores. O parâmetro cinematográfico do narcisismo, portanto, se coloca mais presente em Rose e em Joel, sendo estes os personagens construídos para gerar maior identificação com o público. O Voyeurismo se apresenta, em diferentes medidas, em ambos os filmes, e ambos direcionados aos corpos femininos. A Fetichização também aparece em ambos os filmes e posiciona as mulheres como objetos de desejo e os homens como sujeitos que desejam.

4.3 Performance de gênero - Feminilidade

Rose DeWitt Bukater, ou Rose Dawson Calvert, é introduzida como uma mulher aprisionada pelas expectativas sociais de seu gênero e classe social. Apesar de inicialmente ser mostrada compactuando - mesmo que relutantemente - com papéis normativos de classe e gênero típicos de sua posição, como em suas roupas, maquiagem e cabelo, etiqueta e modo de falar, a personagem é construída como sendo à frente de seu tempo, aparentando ser mais moderna e evoluída do que outros de sua classe. Comparativamente com as personagens que a rodeiam, Rose se destaca por sua inteligência (ao citar Freud, por exemplo, ou ao calcular rapidamente a baixa quantidade de barcos salva-vidas no navio), seu olhar para as Artes Plásticas (apreciando Picasso antes deste ser reconhecido, mesmo com seu noivo menosprezando o artista) e sua rebeldia, eventualmente indo contra as expectativas socioeconômicas de sua posição. A sua jornada ao longo do filme é marcada por uma transformação gradual, onde ela desafia e quebra normas sociais, construindo sua própria identidade. A eventual relutância de Rose em adotar comportamentos tradicionais associados às damas da alta classe leva-a a buscar realizá-los com Jack, como cuspir “como um homem”, posar nua para um retrato, beber cerveja, fumar, e dançar descalça com passageiros da terceira classe. Sua rebeldia em relação à sua mãe e noivo contribui para a construção de uma personagem que se alinha mais com o público feminino contemporâneo do que com as normas da época em que Rose existe. A personagem é moldada através de um prisma de diferenciação com outros de sua classe. Sua postura de independência e rebeldia, embora considerada incomum para sua época, é algo que hoje é naturalizado. Isso

resulta na colocação de Rose como uma figura única, notável e de certa maneira radical para a sua era, enquanto é simultaneamente um foco de identificação para mulheres contemporâneas.

Na pesquisa realizada nesta dissertação acerca do filme *Titanic* (1997) foi possível encontrar artigos de opinião - principalmente em blogs - que defendem a obra como sendo feminista (Moore, 2019; Grilli, 2006; Dione, 2017). A sociedade construída ao redor de Rose é patriarcal, tradicionalista, sexista e controladora. O casamento entre Rose e Cal Hockley é arranjado por sua mãe e tem motivações socioeconômicas. Durante os momentos em que Rose convive com sua classe social, ela sofre micro agressões de seu noivo e de sua mãe, como quando Rose acende um cigarro e sua mãe diz “você sabe que eu não gosto disso Rose” e Cal tira o cigarro de sua noiva e o apaga, replicando “ela sabe”. Logo em seguida ele pede a comida para ambos, sem considerar que Rose poderia ter qualquer vontade diferente da dele. Poderia-se descrever o filme, portanto, como uma jornada feminista de libertação, onde uma mulher controlada pelo sistema patriarcal consegue se libertar e virar a heroína da sua própria história. O fato de Rose ser a narradora reforça essa perspectiva, assim como o desenvolvimento da personagem ao longo do filme, que se inicia como uma donzela indefesa que precisa ser salva, e se torna uma personagem forte, que luta por sua vida e pela vida do homem que ela ama, inclusive salvando Jack quando ele está algemado no porão. Nesta cena Jack está preso e Rose busca ajuda, eventualmente percebendo que a responsabilidade do resgate está, pela primeira vez, incumbida a ela própria. Ela então pega um machado e, guiada pelas palavras de Jack a todo momento, consegue libertar seu amado. Rose é a única personagem no filme que sofre uma transformação pessoal, o que indica não somente seu protagonismo, mas também a ideologia moral que ela traz ao filme, ao tomar as rédeas de sua própria vida, escapando de sua situação anterior para terminar o filme como alguém transformado pela narrativa. Neste ângulo, Jack funciona como uma ferramenta transformadora para Rose. Na cena em que os dois se conhecem Rose está preparada para cometer suicídio e Jack a salva. Na cena final do filme, onde o casal encontra-se no mar congelante e Jack morre, Rose escolhe lutar por sua vida. Argumenta-se, portanto, que Jack é colocado como a vontade de viver de Rose, o que a colocaria como sujeito da ação.

Por outro lado, a história de Rose funciona dentro de uma perspectiva feminista liberal e romântica, onde o poder de escolher o príncipe encantado seria por si só libertador. Se não fosse por Jack, Rose teria cometido suicídio nos primeiros 30 minutos de filme, ou teria simplesmente seguido com suas obrigações socioeconômicas e casado com Cal, mesmo que insatisfeita. Todas as transformações que ocorrem em Rose ocorrem por causa de Jack. Ele é a força motivadora por trás da ação narrativa, o que centraliza a libertação de Rose em uma narrativa

ideologicamente romântica e, de certa maneira, androcêntrica. Como colocado por Beauvoir, o Amor Romântico para a mulher pode facilmente ser uma nova prisão disfarçada de liberdade:

Para ela não há outra saída senão perder-se de corpo e alma em quem lhe designam como o absoluto, o essencial. (...); escolhe tão ardorosamente a escravidão que esta se lhe apresentará como a expressão da sua liberdade; esforçar-se-á por superar a sua situação de objecto secundário, assumindo-a radicalmente; através da carne, dos seus sentimentos, das suas condutas, exaltará soberanamente o amado, pô-lo-á como realidade e valor supremos; aniquilar-se-á diante dele. Para ela o amor torna-se uma religião. (Beauvoir, 1949/2015, p. 488).

O arquétipo da mulher de classe alta que se apaixona por um homem de classe baixa está presente como narrativa em inúmeros contextos, especialmente na literatura e no cinema. Entre as dezenas de filmes de *Hollywood* que utilizam este recurso narrativo pode-se citar exemplos românticos clássicos como *The Notebook* (Cassavetes, 2004), *Notting Hill* (Michell, 1999), *Dirty Dancing* (Ardolino, 1987) e *Grease* (Kleiser, 1978), blockbusters de aventura como *Pirates of the Caribbean* (Verbinski, 2003) e *Star Wars* (Lucas, 1977) e até mesmo animações infantis, como *Lady and the Tramp* (Jackson, Geromini e Luske, 1955), *Aladdin* (Clements e Musker 1992) e *Shrek* (Jenson e Adamson 2001). Em todos estes exemplos, a riqueza da personagem feminina é colocada como uma espécie de prisão, e o apaixonar-se por um homem de classe inferior é um ato não somente de rebeldia, mas também de libertação. A maioria das personagens femininas destes exemplos acabam seus filmes abandonando seus castelos, mansões ou estilos de vida privilegiados para viverem vidas ‘verdadeiramente’ felizes com seus amantes pobres. O grande dilema, portanto, enfrentado neste padrão narrativo gira em torno da escolha simplista entre amor ou dinheiro. Em *Hollywood*, as mulheres colocadas como virtuosas, sempre escolhem o amor. A aparente rebeldia ou vanguardismo de Rose, portanto, não pode ser vista simplesmente como mérito da construção da personagem, mas também como norma vinculada a ideologia romântica pautada por uma dinâmica heteronormativa, onde um homem pobre ‘rouba’ a prometida de um homem rico. Rose aqui é salva por Jack e só consegue sua liberdade por conta de um resgate masculino, portanto, apesar de suas características rebeldes e independentes, o sujeito ativo desta transformação não é ela mesma, mas sim o homem por quem ela se apaixona. Conclui-se que das cinco características performáticas associadas à feminilidade, a única quebrada por Rose é a docilidade, sendo ainda uma personagem passiva, emocionada e frágil. No que diz respeito à Dependência defende-se que

Rose se mostra dependente - emocional e economicamente - durante quase todo o filme, porém sofre uma transformação especialmente nas cenas finais, onde ela luta para sobreviver e decide seguir uma nova vida após a morte de Jack, tornando-se independente financeiramente (ao trabalhar como atriz), embora que, emocionalmente, ela permaneça sempre ligada a Jack.

Quadro 4.1 - Performance de Feminilidade: Análise Comparativa					
Titanic (1997)	Feminilidade: Rose		Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)	Feminilidade: Clementine	
	Passividade	sim		Passividade	não
	Docilidade	não		Docilidade	não
	Dependência	sim - não		Dependência	não
	Emocionalidade	sim		Emocionalidade	sim
	Fragilidade	sim		Fragilidade	sim

Clementine Kruczynski, de *Eternal Sunshine*, é caracterizada, inclusive por personagens dentro do filme, como sendo impulsiva e irresponsável. Ela também se mostra como uma pessoa divertida e criativa, embora inconstante, inquieta e insegura. Clementine é uma personagem especialmente interessante, por apresentar um retrato oposto aos estereótipos de feminilidade listados, porém construída dentro da perspectiva masculina de Joel. Ela se encaixa em somente dois dos cinco critérios de feminilidade listados, não demonstrando passividade, docilidade ou dependência, e sim a emocionalidade e a fragilidade. Durante boa parte do filme vê-se não a Clementine real, mas sim a imagem dela como existente dentro da memória de Joel, embora ele pareça conhecê-la suficientemente bem para que a personagem em memória seja quase idêntica à real, inclusive projetando corretamente que ela iria reencontrá-lo em Montauk. Clementine parece se encaixar, ao primeiro olhar, com um arquétipo de feminilidade especialmente comum em filmes românticos do começo do século: a *Manic Pixie Dream girl*.

O termo "*Manic Pixie Dream Girl*" foi cunhado por Nathan Rabin em 2007 e usado para descrever a personagem Claire do filme *Elizabethtown* (Crowe, 2005). O filme é protagonizado por Drew (Orlando Bloom), um homem deprimido que está viajando para o memorial de seu pai quando conhece a comissária de bordo Claire (Kirsten Dunst), que se torna sua grande encorajadora, com seu jeito sempre alegre, pateta e divertido. Nathan Rabin caracteriza essa persona como "aquela efervescente e superficial criatura cinematográfica que existe no imaginário de escritores e diretores somente para ensinar homens profundamente melancólicos

a abraçarem as aventuras e mistérios da vida." (Rabin, 2007). O termo rapidamente se tornou um cunhão cultural muito utilizado, incitando uma busca por outros exemplares deste arquétipo. A identificação de uma verdadeira *Manic Pixie* tem dois lados: primeiramente, e mais importante, essa personagem existe simplesmente para trazer luz a um protagonista masculino emocionalmente escurecido. Ela irá, com seu jeito alegre e divertido, salvar um homem, ou ainda, transformá-lo, com seu amor, trazendo felicidade para sua vida. Esta dinâmica é exemplificada pela fábula da Princesa e do Sapo (ou ainda, de *Beauty and the Beast* [Trousdale & Wise, 1991]), onde a mulher se sujeita à relação com um ser terrível, somente para transformá-lo, por meio do amor, em um príncipe encantado. A personagem feminina aqui se sujeita ao abuso, ao desconforto e à infelicidade, na esperança de que irá corrigir um homem imperfeito, mandando assim uma mensagem distorcida às mulheres, incentivando-as a suportar a toxicidade como promessa de transformação. O segundo lado da *Manic Pixie Dream Girl* tem a ver especificamente com a construção da sua personalidade, sendo ela comumente impulsiva, imprevisível, divertida, extrovertida e descoordenada. Ela tem gostos, interesses e estilos peculiares, que mostram que ela *não é uma garota normal*, interesses estes que não tem qualquer ligação com a trama, existindo somente para demonstrar sua originalidade. É comum que sejam elas quem abordam e perseguem uma relação com o protagonista masculino, que costuma ser tímido, deprimido, infeliz e especialmente intimidado pela abordagem energética da *Manic Pixie*.

O trope da "Manic Pixie Dream Girl" é fundamentalmente sexista, pois faz com que as mulheres pareçam menos como entidades autônomas e independentes e mais como adereços atraentes para ajudar homens brancos, tristes e melancólicos a se autodescobrirem. (Rabin, 2014)

A crítica realizada por Rabin diz respeito ao sexismo presente neste arquétipo, especificamente por conta da dinâmica de transformação do protagonista masculino, e não pela personalidade da personagem feminina. Não são todas as mulheres do cinema com gostos peculiares e jeito extrovertido que podem ser consideradas *Manic Pixie Dream Girls*, sendo o termo, como fenômeno cultural, muitas vezes utilizado de forma equivocada. Clementine, à primeira vista, especialmente na primeira cena em que os personagens se conhecem, poderia ser colocada como uma *Manic Pixie*. Suas características se encaixam perfeitamente no arquétipo e ela existe em dinâmica com um homem deprimido que se apaixona por ela precisamente por conta de seu jeito extrovertido, impulsivo e original. Entretanto, Clementine

mostra, ao longo do filme, atributos e sentimentos que vão muito além do suporte de Joel, como raiva, tristeza, insegurança e confusão. Uma verdadeira *Manic Pixie* não costuma ir além da camada superficial de confiança e diversão. Durante dois momentos específicos, um com Joel, outro com Patrick, Clementine demonstra uma autoestima extremamente baixa, tendo inseguranças acerca de sua aparência, inclusive expressando sentimentos de solidão e inadequação experienciados na infância. Esta vulnerabilidade é característica rara para uma *Manic Pixie*. Clementine também não tem qualquer interesse em transformar ou resgatar Joel de sua infelicidade, inclusive verbalizando isso em um monólogo, se mostrando consciente e desinteressada pela dinâmica comumente atribuída a *Manic Pixie*. Joel, entretanto, admite ter mantido esta expectativa acerca de sua relação:

JOEL - Eu só acho que você tem algum tipo de... qualidade que parece realmente importante para mim.

CLEMENTINE - Joel, eu não sou um conceito. Quero que guarde isso na sua cabeça. Muitos caras acham que sou um conceito, que eu os completo ou que vou fazê-los se sentirem vivos, mas sou apenas uma garota com problemas procurando minha própria paz de espírito. Não me atribua a sua.

JOEL - Lembro-me bem desse discurso.

CLEMENTINE - (sorrindo) Eu já tinha te decifrado, não tinha?

JOEL - Você tinha decifrado toda a raça humana.

CLEMENTINE - Provavelmente.

JOEL - Ainda assim eu achei que você ia me salvar. Mesmo depois disso.

CLEMENTINE - Eu sei. (Kaufman, 2004, p.97)

Outra característica relevante sobre Clementine é o seu cabelo. Durante o filme, Clementine é vista com quatro diferentes cores de cabelo, que são operacionalizadas para facilitar a compreensão cronológica da narrativa cíclica. Pode-se teorizar que existe uma simbologia narrativa nas cores (Anchieta, 2019), que transmitem as fases da sua relação romântica com Joel. Quando Joel conhece Clementine pela primeira vez, ela tem o cabelo verde, simbolizando a primavera do amor, o florescimento romântico. Depois, quando eles iniciam sua relação, ela tem o cabelo vermelho, o verão, quente e apaixonado, repleto de memórias felizes.



Figura 4.4 - Os cabelos de Clementine em *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004)

Todavia, o vermelho desbota, tornando-se laranja, o outono da paixão, iniciando sua queda. E por fim, com o término da relação, Clementine tem o cabelo azul, o inverno do término. Quando o casal se conhece de novo, Clementine tem o cabelo azul, porém as suas raízes estão crescendo, fazendo surgir um azul desbotado, esverdeado, sinalizando o início de um novo ciclo. O amor aqui, como simbolizado pelo cabelo da personagem, é cíclico, e adquire uma característica natural, como uma força da natureza, poderosa e inevitável.

Ao comparar as personagens Rose e Clementine, torna-se claro que, não somente Rose está mais alinhada aos estereótipos performáticos de feminilidade, ela também não assume um caráter tão multidimensional quanto Clementine. Enquanto Clementine quebra alguns moldes comuns à personagens femininas similares, trazendo características originais em sua construção, Rose acompanha padrões de feminilidade bastante comuns em *Hollywood* e em narrativas românticas clássicas. Em entrevistas (Screen Slam, 2015, MovieZine, 2016, BAFTA Guru, 2016) Kate Winslet fala sobre como Rose é uma personagem parecida com outras que ela fizera no início de sua carreira, em filmes de época em que se torna necessário atuar não somente a personagem, mas também toda a identidade temporal que o filme busca retratar, o que acaba por engessar as personagens femininas. Já Clementine foi a primeira personagem contemporânea da atriz, além de ser uma personagem especialmente original, o que permitiu, de acordo com a atriz, que ela interpretasse alguém mais próximo da realidade. Winslet afirmou em entrevista que Clementine é uma de suas personagens preferidas, especialmente por suas imperfeições, comparando-a com a sempre perfeita Rose. Clementine, para a atriz, é mais interessante por seu estilo imperfeito e atmosfera caótica.



Figura 4.5 - Feminilidade: à esquerda Rose de Titanic (1997),
à direita Clementine de Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)

4.4 Performance de gênero - Masculinidade

Jack Dawson, de Titanic, tem uma aparência jovem quase adolescente, é loiro, magro, baixo e completamente sem barba. Ele é construído de forma ligeiramente andrógina, além de ser artístico, sensível, otimista e bem-humorado. Jack também tem características estereotípicas masculinas, especialmente no que diz respeito a sua dinâmica com Rose. Ele é ativo, corajoso, racional e inteligente. Enquanto a paixão de Rose surge a partir da possibilidade de liberdade que Jack simboliza, a paixão de Jack por Rose não vem acompanhada de uma motivação tão clara, pautando-se na beleza da moça, assim como no desafio de conseguir estar com uma mulher ‘impossível’. Jack é colocado como um príncipe encantado, que resgata Rose sem nunca vacilar, proferindo frases românticas perfeitas e surgindo nos momentos cruciais para salvá-la.

Jack é, de certa maneira, o homem ‘perfeito’. Ele tem todas as qualidades associadas à feminilidade - sensibilidade, empatia, cuidado - mas não seus defeitos estereotípicos - histeria, fraqueza, passividade - ele tem todos os aspectos positivos da masculinidade - coragem, inteligência, proteção, proatividade - mas não os negativos - insensibilidade, agressividade, autoritarismo. Jack é o homem que está disposto a morrer por sua amada, e se configura como a idealização romântica das expectativas sociais sobre a masculinidade. Jack também se encaixa em padrões normativos que, apesar de não serem colocados como defeitos no filme, podem ser caracterizados como estereótipos de masculinidade potencialmente tóxicos. Ele tem muitas certezas, sobre sua visão de mundo, sobre seu amor por Rose, sobre suas próprias opiniões. Enquanto Rose tem espaço para crescer, aprender e se transformar, Jack é um personagem engessado, que não busca crescer, aprender ou ser transformado por Rose. De certa maneira, o jeito com que ele se posiciona na relação com Rose é bastante patriarcal. Ele acredita saber o

que é melhor para ela, antes mesmo dela tomar sua decisão. Ele é quem fala mais dentro da relação, enquanto Rose escuta. Existem momentos, por exemplo na cena de seu primeiro beijo, em que ele interrompe a fala dela, realizando o chamado Maninterrupting (Zimmerman & West, 1996), porém como a trilha sonora, o pôr do sol e toda a construção da cena colocam este momento como algo romântico, o espectador não percebe isso como desrespeitoso, nem como ligeiramente sexista. Jack instrui Rose, a protege, a direciona constantemente durante o filme, o que faz com que a dinâmica entre eles (talvez por conta da diferença de classe, talvez por conta da diferença de gênero) infantilize Rose e coloque Jack como mais ativo e no controle da relação.

Pode-se afirmar, portanto, que Jack encaixa-se em quatro das cinco características performáticas da masculinidade, apenas abstendo-se da agressividade, que ele demonstra somente em casos extremos de vida ou morte, por exemplo quando ele soca um homem desesperado que está a afogar Rose (Rose também soca um homem em determinado momento, mas como ambos os personagens não podem ser colocados como agressivos em sua totalidade, não se inclui nenhum deles como performantes de tal característica).

Quadro 4.2 - Performance de Masculinidade: Análise Comparativa					
Titanic (1997)	Masculinidade: Jack		Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)	Masculinidade: Joel	
	Atividade	sim		Atividade	não
	Agressividade	não		Agressividade	não
	Independência	sim		Independência	não
	Racionalidade	sim		Racionalidade	não
	Força	sim		Força	não

Em *Eternal Sunshine*, Joel traz um retrato de masculinidade que vai completamente contra todas as características listadas como masculinas. Ele não é ativo, agressivo ou racional, ele se mostra emocionalmente dependente e não demonstra ser particularmente forte. Pelo contrário, Joel se constrói como um personagem especialmente sensível, melancólico, inseguro e tímido. Poderia até se defender que Joel apresenta sintomas depressivos. Sua aparência física acompanha tais características, utilizando roupas simples, com pouca cor, e uma fisicalidade curvada e introspectiva. Em dois momentos do filme, ao ser questionado por Clementine sobre ser reservado, Joel responde: “minha vida não é assim muito interessante, eu vou pro trabalho,

eu vou pra casa, e é isso.” Joel também demonstra, nas memórias felizes junto com Clementine, um lado criativo, brincalhão e engraçado, além de um senso de humor ligeiramente sombrio, como na cena em que ele e Clementine brincam de matar um ao outro, ou quando ele se finge de morto, espalhando *ketchup* em sua garganta. A escolha pelo ator Jim Carrey para o papel foi surpreendente, por este ser reconhecido por filmes de comédia com personagens caricatos, como *Ace Ventura* (Shadyac, 1994) e *The Mask* (Russell, 1994), e não ser visto pelo público como um ator dramático ou romântico, como ocorre com DiCaprio. Entretanto, o diretor Gondry afirma que ao conhecer Jim, percebeu que ele seria perfeito para o papel, por ter uma atmosfera parecida com a de Joel: “É a sensação exata quando você entra em uma festa e sente que todos se conhecem, menos você”, explicou o cineasta francês. “Eu sempre via o Jim assim, como se ele não pertencesse.” (Nast, 2019). Joel, de *Eternal Sunshine*, é um personagem mais multidimensional quando comparado a Jack, por não ser construído somente a partir de suas qualidades heroicas, mas por seus medos, vulnerabilidades e inseguranças, algo explícito, por exemplo, nas cenas que o acompanhamos quando criança. Enquanto Jack permanece sempre no mesmo estado emocional, como um herói romântico constantemente bem-disposto, forte e determinado, Joel demonstra uma variedade de estados emocionais. Vemos ele chorando, assim como rindo. O vemos fazendo escolhas equivocadas e se arrependendo delas. O vemos como um ser complexo, capaz de gerar mais facilmente uma identificação no público.



Figura 4.6 - Masculinidade: à esquerda Jack de *Titanic* (1997), à direita Joel de *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004).

4.5 Ideologia Romântica

A partir dos Parâmetros de Análise referentes à Ideologia Romântica, ou seja, acerca do possível alinhamento dos dois filmes selecionados com as sete crenças românticas operacionalizadas nesta dissertação, pode-se chegar às seguintes conclusões:

Quadro 4.3 - Ideologia Romântica: Análise Comparativa	Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)	Titanic (1997)
Individualismo simbiótico	não	sim
Amor Primeira Vista	sim	sim
Alma Gêmea	sim	sim
Amor Conquista Tudo	sim	sim
Emoção > Razão	sim	sim
Idealização	não	sim
Sufrimento	sim	sim

Individualismo Simbiótico

Primeiramente, pode-se discutir a maneira com que a individualidade romântica é retratada em cada um dos filmes e, especificamente, em cada um dos quatro personagens principais. Ambos os filmes iniciam a construção de seus protagonistas como seres individuais. Em *Titanic* o espectador conhece Rose como um indivíduo, com foco em seus sentimentos, pensamentos, carácter e interesses, especialmente contrastados com outras personagens ao seu redor. Conhecemos Jack também individualmente, assim como, embora em menor medida, suas características individuais. Nas cenas de cortejo entre os dois personagens, até o momento de seu primeiro beijo, os diálogos entre eles são interpessoais e apresentam interesses em comum, como as artes plásticas, assim como pequenas desavenças, colocadas como flertes provocativos. Porém, após seu primeiro beijo, os personagens tornam-se, de certa maneira, um só. Seus interesses, vontades e objetivos sofrem um processo de simbiose. O Amor Romântico gera uma mesclagem da individualidade de seus dois participantes, algo que se perpetua até mesmo após a morte de Jack, com Rose abandonando o nome da sua família e tomando o nome de Jack - Dawson – e assim mantendo-o vivo dentro de si. Pode-se afirmar, portanto, que *Titanic* é compactuante com a crença romântica do individualismo simbiótico, com o casal se tornando uma unidade harmoniosa, oposta, porém perfeitamente complementar.

Em *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) somos introduzidos ao protagonista Joel também de forma individual. Descobre-se características sobre ele, embora menos detalhadas do que acontece em *Titanic*. Não sabemos com o que ele trabalha ou como é sua relação com sua mãe, por exemplo, resultando numa construção inerentemente emocional. Embora Clementine não seja apresentada ao espectador individualmente, tendo sua cena de introdução contada a partir da perspectiva de Joel, trata-se de uma personagem com personalidade forte e intensamente individualista. Suas características emocionais, físicas e sociais criam uma personagem que anseia por se diferenciar. Mesmo após Joel e Clementine iniciarem sua relação, as características individuais de ambos os personagens permanecem ali. Eles certamente são transformados um pelo outro, algo inclusive verbalizado por Clementine: “Eu penso sobre como eu era e como eu sou agora e é como se ele tivesse me mudado. Eu não gosto de mim com ele”, porém são as diferenças individuais que existem entre os dois amantes que geram as desavenças entre eles, construindo o conflito narrativo a partir de suas individualidades antagônicas. Curiosamente, são também tais diferenças que geram o interesse romântico, com Joel afirmando, por exemplo, que uma das coisas que ele ama em Clementine é a sua impulsividade. Conclui-se, portanto, que em *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) a crença do individualismo simbiótico não é apenas quebrada, mas também propositalmente revertida, com o casal sendo composto por dois indivíduos, com características próprias.

Amor à Primeira Vista

Acerca da crença ‘Amor à Primeira Vista’ no filme *Titanic*, torna-se claro desde a primeira troca de olhares entre os protagonistas de *Titanic* que existe ali um interesse amoroso, especialmente por parte de Jack. A cena parece indicar, principalmente pela trilha sonora, mas também pelo enquadramento, que uma história de amor se desenvolverá entre eles. Na cena do primeiro encontro, Rose, sobrecarregada por sua posição social, corre até a popa do navio e se prepara para pular ao mar. Jack surge e inicia um diálogo tentando convencê-la a não pular. O diálogo que se desenrola aqui não é, a princípio, propriamente romântico. Jack poderia usar os mesmos argumentos para convencer qualquer outro tripulante a não pular, porém, algumas dicas já são colocadas para dar base à lealdade e ao amor desenvolvido entre eles, como a icônica frase “se você pular eu pulo”. É interessante como esta frase se tornou um símbolo cultural romântico, embora, quando analisada mais profundamente, se mostra potencialmente nociva. A base na qual a relação deles se sustenta é a ideia do sacrifício por amor, algo que se perpetua inúmeras vezes durante o filme. A romantização do suicídio, ou ainda da morte por amor no geral, é constantemente utilizada e pode ser especialmente perigosa se considerarmos

o poder referencial que este tipo de filme detém. Isto, é claro, não surge com o cinema, sendo uma característica inata do movimento romântico, podendo ser associado ao denominado “Efeito Werther”, teoria que defende que, após a divulgação midiática ou ficcional em grande escala de um suicídio, as taxas de tentativas aumentam (Wasserman, 1984; Schmidtke & Häfner, 1988). Pode-se afirmar que *Titanic* é compactuante com a crença romântica do Amor À Primeira Vista, sendo este amor definido a partir de uma divisão de gênero. Jack se apaixona por Rose à Primeira Vista, e em seu primeiro diálogo demonstra não somente paixão, mas também compromisso e intimidade (Sternberg, 1997). Rose se apaixona por Jack gradualmente, em um intervalo de 3 dias, o que ainda se configura como um amor que se desenvolve com extrema rapidez.

Em *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* o espectador presencia não uma, mas duas cenas de Amor à Primeira Vista entre os protagonistas. Ambas ocorrem em Montauk - uma no trem, a outra na praia - e giram em torno da oposição de personalidades existente entre os dois. Na primeira cena do filme, no Dia dos Namorados, o protagonista Joel, quando vê Clementine à distância na praia, reflete sobre querer “conhecer alguém novo”. Após a primeira troca de olhares, Joel escreve em seu diário “porque eu me apaixono por qualquer mulher que eu vejo que me dá um pouco de atenção?”. O primeiro diálogo entre Joel e Clementine é iniciado por ela e, ao contrário do que ocorre entre Jack e Rose, não se coloca como dramático, assumindo um tom coloquial e quase cômico, por conta da diferença gritante entre os dois personagens. Isto se torna especialmente claro ao comparar a divergência de trilha sonora utilizada nos dois momentos: enquanto em *Titanic* existe uma música dramática, intensa e romântica, em *Eternal Sunshine* temos uma música cômica, divertida e ligeiramente misteriosa. Durante este primeiro diálogo já existe conflito entre Joel e Clementine. Torna-se claro que todos os problemas que o casal irá enfrentar no futuro já se colocam presentes ali, nas primeiras frases trocadas entre eles. A impulsividade de Clementine e a timidez de Joel se chocam, e a comunicação entre eles se mostra conturbada. Todavia, os dois rapidamente se interessam um pelo outro e iniciam uma jornada romântica. A outra cena de Amor à Primeira Vista - que cronologicamente teria acontecido antes da primeira presente no filme - também se alinha com a crença em questão, de modo a indicar que o amor instantâneo que acomete os personagens não é mera paixão. Quando Joel vê Clementine de costas, na beira do mar, ele relata que já se sentia atraído por ela, antes mesmo de ver seu rosto. Quando Clementine pega um pedaço de frango do prato de Joel, ele narra: “Ela só pegou, sem esperar por uma resposta. Foi tão íntimo, como se já fôssemos amantes”. Conclui-se, portanto, que o Amor à Primeira Vista não somente é retratado em ambos os filmes, mas também demonstra todos os três componentes da teoria triangular do

amor (Sternberg, 1997), construindo uma dinâmica romântica apaixonada, íntima e compromissada quase instantaneamente.

Alma Gêmea

A crença da Alma Gêmea se coloca ligeiramente nublada em *Titanic* (1997). Durante a narrativa principal dois homens são colocados como possibilidades amorosas para Rose: Jack e Cal Hockey. Estes dois personagens são contrastados um ao outro, positivando a personalidade de Jack como o amor verdadeiro, mesmo não tendo nada a oferecer financeiramente. Já Cal é colocado como o oposto de tudo o que Jack representa. Ele tem uma posição social equivalente à de Rose, com grande poder financeiro e contatos na elite, porém é controlador, agressivo e, acima de tudo, covarde. Cal nunca enfrenta Jack, sempre direcionando para seu guarda-costas o dever de perseguir, punir ou agredir seu oponente. É aqui que se encontra a grande diferença marcada entre os dois homens: enquanto Cal não está disposto a lutar por nada, constantemente se escondendo atrás de sua classe social e buscando resolver os conflitos com dinheiro, Jack enfrenta os conflitos de frente, colocando a sobrevivência de outros à frente de sua própria. Fica claro que Jack e Rose são os primeiros amores um do outro, e talvez, pela forma com que o filme se constrói, os amores mais *verdadeiros*. Porém, enquanto Rose foi para Jack o seu único amor, Rose eventualmente se casa com outro homem, tem filhos e netos. Não fica exatamente claro se Rose coloca Jack como sua Alma Gêmea, dando pequenas dicas de que Jack foi para ela um amor intenso, apaixonado e jovem, muito diferente do amor que teve por seu marido, com quem construiu uma família. Quando Rose fala sobre o seu retrato nu, ela diz que “foi o momento mais erótico de minha vida, pelo menos até aquele momento”, dando a entender que ela viveu outros momentos eróticos e apaixonados com outras pessoas depois de Jack. Entretanto, a cena final do filme sugere que após a morte, Rose reencontra Jack no *Titanic*. Pode-se concluir, portanto, que Rose e Jack são colocados como Almas Gêmeas no filme, e que apesar de serem separados, estavam sempre destinados um ao outro.

Em *Eternal Sunshine* (2004) ambos os protagonistas têm relações alheias um ao outro. Joel, já nos primeiros momentos do filme, fala sobre sua relação com outra mulher, Naomi, com quem ele morava quando conheceu Clementine pela primeira vez. Esta informação aparece superficialmente no filme, se fazendo mais presente no guião original. Logo antes de conhecer Clementine, no começo do filme, Joel diz que Naomi “era legal [*nice*], e legal é bom. Ela me amava”. Os dois encontros iniciais deixam claro que para Joel sua alma gêmea é Clementine, e ele abandona ou rejeita Naomi para viver seu amor verdadeiro. Durante o diálogo inicial com Clementine este mesmo adjetivo, em inglês ‘*nice*’, utilizado por Joel para descrever Naomi, é

fortemente criticado por Clementine, o que a posiciona em oposição a esta outra mulher: “Agora eu sou legal? você não conhece nenhum outro adjetivo? Eu não preciso de legal. Eu não preciso ser e não preciso que ninguém o seja para mim.” O filme também acompanha Clementine em uma relação com Patrick, um dos funcionários da clínica Lacuna que, ao se sentir atraído por ela durante o procedimento, rouba informações e objetos relevantes da relação com Joel para fazê-la se apaixonar por ele. Da mesma forma que se contrasta Jack com Cal em *Titanic*, em *Eternal Sunshine* também se compara Joel com Patrick. Diferente de Patrick, que busca conquistar Clementine desonestamente, Joel é construído como profundamente autêntico e verdadeiro em seu amor, sendo moralmente superior a Patrick. Isto se torna claro, por exemplo, quando Patrick admite ter roubado cuecas da Clementine, o que deixa Joel revoltado. É interessante perceber que, apesar de Patrick dizer as mesmas coisas que Joel e dar presentes a ela que Joel havia dado, ela não se apaixona por ele como ocorre com Joel, o que reforça a crença da Alma Gêmea. Ela ama Joel e quer estar com ele, sem que seja possível substituí-lo por nenhum outro, mesmo que este imite sua Alma Gêmea. O fato de pequenos detalhes escaparem do procedimento de apagamento da mente, fazendo com que os dois protagonistas se encontrem em Montauk e se apaixonem novamente reforça um ideal de destino à narrativa, alinhando-se à crença da Alma Gêmea. O procedimento pode ser capaz de apagar as memórias, mas não de apagar o sentimento amoroso, reforçando o ideal do amor como força sobrenatural que surge não a partir das interações interpessoais, mas como algo mais profundo e incontrollável.

Amor Conquista Tudo & Emoção > Razão

O grande conflito de *Titanic* (1997), diferentemente da realidade dos relacionamentos amorosos, não acontece entre o casal, de maneira interna, mas se coloca exteriorizado. Rose e Jack precisam lutar para estar juntos, contra a distância social que existe entre eles, eventualmente minimizada face à luta para sobreviver às situações extraordinárias do naufrágio. Existem, portanto, dois grandes obstáculos que são enfrentados pelo casal: na primeira metade do filme um obstáculo social, que é facilmente superado por eles, e na segunda metade um obstáculo físico, ligado à sobrevivência. O amor entre eles é construído como uma força incrível, capaz de quebrar barreiras e normas sociais, conquistar até a maior das adversidades. Até mesmo a maneira com a que a morte dos personagens ocorre, não a posiciona como vitoriosa sobre o amor. Jack permanece vivo em Rose após o naufrágio, inspirando-a a iniciar uma vida independente. Ambos os filmes apoiam a dinâmica romântica na ideia do amor impossível, seja por conta da diferença de classe e acidentes náuticos, seja por diferenças de

personalidade e apagamento mental. Existe, portanto, a colocação de que os *opostos se atraem*, que por si só se enquadra na crença da Emoção > Razão. Esta crença é explícita em *Titanic* (1997) por Rose se deparar com o dilema da escolha entre o amor - coração - ou a sua posição socioeconômica privilegiada. Exemplo claro disto se faz presente no diálogo que Rose e Jack têm quando ela decide ficar com ele após a viagem:

ROSE: Quando o navio atracar, vou desembarcar com você.

JACK: Isso é loucura!

ROSE: Eu sei! Não faz sentido algum, e é por isso que confio. (Cameron, 1997, p.97)

Nota-se, não apenas em *Titanic* (1997), mas também em inúmeros outros filmes românticos de *Hollywood*, a persistência da dicotomia culturalmente arraigada entre a razão e a emoção. No entanto, essa dualidade se desdobra em uma estrutura narrativa que precisa ser, em primeiro lugar, racional, enfatizando a noção de continuidade como um elemento inerente à ‘realidade’. Em outras palavras, o amor é apresentado como um sentimento que escapa à racionalização, muitas vezes sendo retratado como quase sobrenatural, no entanto, para que esse amor seja justificado e, conseqüentemente, crível para o público, é necessário que ele siga um enredo racional. A construção dos eventos que conduzem ao encontro e à descoberta do amor nos filmes segue, assim, a lógica da narrativa. Na cena final do filme, onde Rose revela ter ficado com o colar valioso por todos estes anos e o joga no oceano, ela novamente está fazendo uma escolha moral onde o amor, e seu conseqüente simbolismo emocional, deve ser escolhido acima de qualquer tipo de racionalização, neste caso o ganho financeiro.

Eternal Sunshine (2004) também compactua com a crença de que o Amor Conquista Tudo, mas faz isso de forma divergente do que a vista em *Titanic* (1997), por mergulhar numa interiorização do conflito. O que o casal precisa conquistar é interiorizado, com foco nas dificuldades relacionais entre eles e seus próprios defeitos individuais. A solução encontrada, porém, para resolução do conflito romântico acaba por se tornar o conflito narrativo central: o apagamento da memória. A resolução do conflito como feita neste filme é menos sobre conquistá-lo e mais sobre aceitar a inevitabilidade do conflito, ou ainda sobre o esquecimento como parte crucial da construção romântica. O posicionamento do filme aqui se alinha especialmente ao conceito filosófico do “Eterno Retorno” de Nietzsche, ao teorizar a existência de um ciclo recorrente no qual toda a humanidade estaria aprisionada, conceitualizando um destino de rotinas repetitivas. "Abençoados são os esquecidos: pois eles tiram o melhor até mesmo de seus erros." (Nietzsche, 1886/1917, p.143. Citado no filme *Eternal Sunshine of the*

Spotless Mind, 2004). Gera-se assim o conceito de Amor Fati, ou amor ao destino, sendo os dois paradoxos de Amor Fati os mesmos encontrados pelos protagonistas de Eternal Sunshine: um amor potencialmente negativo somado ao conhecimento de que este amor não modificará o destino, tornando-o especialmente inútil. Isto faz com que Eternal Sunshine também se alinhe à crença da Emoção > Razão. Na cena final, quando o casal recebe as fitas gravadas nas quais os dois expressam com clareza os motivos para o fim do relacionamento, eles optam por reembarcar na jornada amorosa, apesar da profecia de fracasso. Clementine diz que Joel encontrará defeitos nela e que ela ficará entediada com ele, porque é assim que eles são. Joel simplesmente diz “okay”. Ela sorri e diz o mesmo em troca, e eles se reconectam, apesar das evidências contra eles. O risco parece valer a pena para eles porque agora, no presente, eles estão bem (Nietzsche, 1901/1924). O valor emocional, assim como os obstáculos superados, é colocado como superior à racionalização de que aquela relação os levará novamente ao sofrimento e, portanto, não deveria ser repetida.

Idealização

A idealização em Titanic (1997) se apresenta tanto na colocação do amor como racionalmente impossível, porém emocionalmente perfeito, quanto no retrato de um amor sublime, sem conflitos internos, onde o casal se combina em uma unidade perfeitamente sincronizada. Trata-se de um amor que defende moralmente a vontade individual acima da social, encaixando-se no Amor Romântico burguês historicamente colocado. Rose sobrevive ao naufrágio apenas para viver seu ideal de liberdade e individualidade, reinventando a si mesma e assumindo o controle de sua própria identidade, alheia à sua classe social. Após a cena final onde Rose morre, sugere-se que uma vida após a morte para a personagem seria reencontrar Jack no Titanic. Rose honra seu amor por Jack ao viver uma vida longa sem ele, apenas para reencontrá-lo, novamente no navio, e viverem juntos no paraíso, de maneira a colocar toda a sua vida após o naufrágio como irrelevante. A história de amor vivida com Jack deu sentido à vida de Rose. O amor aqui é idealizado como a motivação central para a vida, idealização esta mais simbólica do que prática. A tragédia do naufrágio e a tragédia clássica do amor idealizado colidem em Titanic (1997), resultando na impossibilidade de sua realização em terra firme. O amor é retratado como instantâneo e efêmero, livre de qualquer imposição da vida a dois. Ao contrário de muitos filmes hollywoodianos que terminam quando o casal supera desafios e alcança a recompensa do *felizes para sempre*, em Titanic (1997) o amor de Jack e Rose permanece imaculado e transcendente, culminando no encontro de Rose com seu amor após a morte, ressaltando um caráter sobrenatural e idealizado. Uma vida a dois enfrentaria

consideráveis desafios, dada a diferença de classe. No entanto, o naufrágio preserva o plano da vida a dois como mera idealização, sem que seja necessário a racionalização das dificuldades que provavelmente seriam vividas pelo casal.

Devemos perguntar qual é o papel do iceberg no desenvolvimento da história de amor. Minha afirmação aqui é um tanto cínica, essa teria sido a verdadeira catástrofe: podemos imaginar como, talvez depois de 2 ou 3 semanas de sexo intenso em Nova York, o caso de amor de alguma forma se esvaneceria. (Žižek, 2012)

Se em *Titanic* (1997) acompanha-se um casal perfeito em um mundo imperfeito, em *Eternal Sunshine* a ‘perfeição’ não existe. A relação do casal principal, assim como de todos os outros casais mostrados no filme (como o casal de amigos Rob e Carrie, ou ainda os casais formados pelos trabalhadores de Lacuna, Stan e Mary, e Howard e Mary) são imperfeitas. Todos os retratos de relacionamentos amorosos são mostrados como complicados e conflituosos. Os personagens também são todos construídos como seres imperfeitos e, portanto, complexos, com qualidades e defeitos. No começo da relação entre Joel e Clementine, torna-se claro, inclusive sendo verbalizado por ele, que ele havia idealizado sua amada, acreditando que ela seria a solução para toda a sua angústia existencial. Rapidamente, porém, tal crença é quebrada dentro da própria narrativa, demonstrando como é comum a idealização do amor no início, e como isso logo será rompido, trazendo sofrimento. Pode-se afirmar, portanto, que *Eternal Sunshine* é um filme especialmente consciente sobre as problemáticas da idealização na relação amorosa e que busca, de alguma maneira, criticar e refletir sobre este fenômeno romântico. Até mesmo o final ‘feliz’, onde o casal decide ficar junto apesar de saber que a relação irá correr mal pode ser interpretado de duas maneiras: a partir da idealização do amor como força mais poderosa do que a razão, ou ainda como uma crítica à tal idealização romântica irracional, onde a esperança de um desenvolvimento diferente mantém dois indivíduos presos em um padrão tóxico de uma felicidade efêmera, seguida pelo sofrimento.

Sofrimento

Por fim, o sofrimento em *Titanic* (1997) extrapola toda e qualquer moldura comum aos filmes românticos. O sofrer aqui não é meramente emocional, mas sim imagético em níveis catastróficos. Todo o universo no qual o fio narrativo é traçado existe dentro da tragédia, do desastre e do sofrimento. É precisamente no contraste desse sofrimento que o retrato romântico se intensifica. Há momentos em que o casal, apesar de rodeado de morte e dor, encontra algo

que os isola do sofrimento, quase que encapsulados pelo poder de seu amor. Momentos antes do navio afundar, por exemplo, em meio ao pânico e aos gritos, Rose percebe que os dois estão no lugar onde se conheceram, ela diz isso a Jack, ele sorri e lhe dá um beijo na testa. Toda a dor que os rodeia, neste momento, não existe, ou não é tão importante quanto o vínculo romântico. Quando ambos estão na água, durante seu último diálogo, Jack diz que ganhar o bilhete para o Titanic foi a melhor coisa que já aconteceu a ele, porque permitiu que ele conhecesse Rose. Todo o sofrimento sofrido *vale a pena* por causa do amor. O amor justifica, ou ainda, traz uma significação ao sofrimento. As associações melodramáticas entre Amor e Sofrimento, ou ainda Amor e Morte estão de acordo com o processo de romantização do sofrer (Illouz, 2012). Porém, em Titanic (1997), o motivo do sofrer não está conectado, como estudado por Illouz, com as discordâncias e desequilíbrios que surgem internamente entre o casal, mas sim vinculado a situação que eles se encontram, utilizando o sofrimento como campo de batalha para colocar o amor à prova e permitir que o sacrifício e a dor sejam operacionalizados como evidências românticas.

Em Eternal Sunshine o sofrimento também se faz presente. Ambos os protagonistas são vistos demonstrando um sofrer emocional expressivo, chorando, gritando e apresentando sinais claros de depressão, melancolia e confusão emocional. O sofrimento é especialmente interiorizado, embora também seja esteticamente representado nas cenas dentro da mente de Joel. A utilização da luz, da trilha sonora e de efeitos especiais de distorção facial transmitem um sofrimento materializado, que assume um formato que se aproxima a filmes de terror psicológico. O sofrimento é, afinal, o impulso que motiva o apagamento da memória. Ao confrontar o doutor sobre o procedimento, este responde a Joel que “Clementine não estava feliz e queria seguir em frente. Nós providenciamos esta possibilidade”. O sofrimento romântico é, portanto, algo colocado como inevitável, e algo do qual as pessoas procuram fugir. Apesar de se enquadrar na crença do Sofrimento, causado pela quebra da idealização e desequilíbrio relacional (Illouz, 2012), o filme também propõe que o Sofrimento Romântico não seja colocado como provação amorosa como é feito em Titanic, mas sim como um conflito a ser superado, ou neste caso, simplesmente esquecido e, eventualmente, repetido.

CAPÍTULO 5

Conclusão

A análise comparativa dos filmes *Titanic* (Cameron, 1997) e *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004) se mostrou profundamente interessante para refletir sobre a construção cinematográfica de dinâmicas românticas normativas na contemporaneidade. Não se pode negar que, ao observar o histórico dos filmes hollywoodianos, especialmente durante o século XX, os filmes analisados nesta dissertação têm, até certo ponto, consciência acerca das dinâmicas de gênero e padronização narrativa que se faz presente na indústria cinematográfica e trabalham para apresentar algo de inovador. Entretanto, ambos os filmes permanecem intrinsecamente entrelaçados com a Ideologia Romântica. O objetivo de Cameron com seu filme era o de relatar a tragédia de *Titanic* como que vista ‘de dentro’, preocupando-se com o peso emocional do acontecimento.

Eu achei que não era artisticamente interessante apenas seguir um monte de personagens históricos sem envolver-se realmente com o evento em um nível emocional. Constatei que a melhor maneira para atingir a emoção do evento seria pegar um grupo de personagens e contar a história como uma história de amor - porque somente contando-a como uma história de amor que você pode apreciar a perda da separação e a perda causada pela morte. (...) o maior dos amores só pode ser medido contra a maior das adversidades e o maior dos sacrifícios por ela definidos. (Cameron, 1998, p.606)

A escolha do diretor, como ser atrelado à subjetividade de seu tempo, demonstra uma centralização do Amor Romântico como narrativa essencial da experiência humana. Cameron escolhe uma narrativa romântica clássica - uma mulher de classe alta que se apaixona por um homem de classe baixa - especificamente por acreditar que esta seria a maneira mais eficaz de engajar emocionalmente o público, o que demonstra claramente como, apesar de aparentemente ultrapassadas, narrativas românticas clássicas ainda detém grande poder ideológico no mundo moderno. O discurso do diretor sustenta a ideia de que o Amor Romântico é a única - ou a melhor - abordagem capaz de transmitir aos espectadores a totalidade dos sentimentos de perda e luto associados ao naufrágio. Ao apropriar-se de narrativas clássicas, buscando, de alguma maneira, modernizá-las, *Hollywood* consegue manter-se atrelado a certos padrões narrativos, reforçar um romantismo clássico e ainda assim aparentar uma modernização em suas histórias.

Acerca dos papéis de gênero pode-se afirmar que em *Titanic* existe uma tentativa de agenciamento da perspectiva feminina, ao escolher Rose como Agente Narradora. Todavia, as personagens ainda se encaixam em performances de gênero estereotipadas, tanto em sua construção, quanto na elaboração narrativa. Por outro lado, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* se configura, à primeira vista, como uma história de amor moderna e refrescante, por não utilizar um padrão romântico clássico como foi feito em *Titanic*. Gondry propõe reflexões interessantes sobre o amor moderno, especialmente no que diz respeito aos perigos da idealização, admitindo que as pessoas são imperfeitas e que as relações interpessoais, portanto, também o serão. Existe uma expansão das possibilidades de performance de gênero, com personagens masculinos e femininos adquirindo características não estereotipadas e multidimensionais. Entretanto, a dinâmica romântica heterossexual e monogâmica se mostra incapaz, tanto em *Eternal Sunshine* quanto em *Titanic*, de existir alheia à oposição de gênero, desenvolvendo interações baseadas em estruturas de dominação masculina, especialmente claras nas análises acerca do voyeurismo e fetichização (Mulvey, 1991). A possibilidade de superação de certos estereótipos de gênero se faz presente em ambos os filmes, todavia, quando inseridos em dinâmicas amorosas, os personagens tendem a se mostrar intrinsecamente vinculados ao gênero, demonstrando que a Ideologia Romântica, como colocada nos filmes em questão, depende de uma segmentação em estereótipos de gênero para se desenvolver dramaticamente. Ambos os filmes, embora divergentes em estrutura narrativa, perpetuam padrões vinculados à Ideologia Romântica normativa, servindo como moldes românticos referenciais que compactuam com ideais potencialmente nocivos como o sacrifício amoroso, o sofrimento como prova de amor e a impossibilidade de uma vida feliz alheia à narrativa romântica.

A construção imagética de um amor como o de Jack e Rose compactua com normas socioculturais que valorizam a busca pelo amor perfeito e, conseqüentemente, idealizado, que servirá como motivação para a vida feminina. Já Joel e Clementine demonstram que, mesmo que imperfeita, a sua Alma Gêmea se fará presente, por estar vinculada ao conceito de destino. Ambos os filmes compactuam com crenças listadas pela RBS (Sprecher & Metts, 1989), que podem criar expectativas ilusórias acerca de pretendentes românticos e da realidade da relação à dois. Estas normas afetam principalmente as mulheres, de modo a estruturar um sistema que as hierarquiza, colocando no topo aquelas que, assim como Rose e Clementine, vivem uma história de amor heteronormativo, e menosprezam qualquer outra possibilidade de jornada feminina. Neste sistema de dominação masculina, a única possibilidade de afetividade e felicidade para a mulher está no Amor Romântico.

A possibilidade de uma superação, ou ainda, diversificação da narrativa romântica normativa, que marginaliza possibilidades amorosas alheias à dinâmica heterossexual, monogâmica e romântica, se dará somente pela abertura de *Hollywood* para, não somente narrativas, mas realizadores que fujam a estas normas. Enquanto a posição do artista for uma posição masculina, como são os exemplos de Jack e Joel, as personagens femininas cinematográficas dificilmente irão transcender os papéis normativos de gênero aqui analisados. Com a crescente presença não somente de mulheres, mas também de criadores que não sejam brancos, norte-americanos, héteros, cisgêneros e monogâmicos, na construção de personagens e realização de filmes dentro de *Hollywood*, surgem novas possibilidades narrativas. Exemplos disto já têm se feito presentes, especialmente a partir de 2015, exemplificados por filmes que se propõe a criticar, satirizar e refletir sobre a Ideologia Romântica, como *The Lobster* (Lanthimos, 2015) e *Isn't It Romantic* (Strauss-Schulson, 2019), filmes realizados por mulheres, voltados ao público feminino e que buscam ativamente fugir da heteronormatividade e do *Male Gaze*, como *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019), da mono-normatividade, como *Professor Marston and the Wonder Women* (Robinson, 2017) ou ainda, escapar por completo das narrativas femininas intrinsecamente românticas, como *Barbie* (Gerwig, 2023). Por tanto tempo, os filmes hollywoodianos voltados ao público feminino se limitaram ao gênero do romance, perpetuando a ideia de que a feminilidade está naturalmente vinculada ao desenvolvimento amoroso e à construção familiar. Com a pluralização do cinema feminino e feminista que pouco a pouco tem tomado forma em *Hollywood*, filmes românticos e não-românticos podem coexistir como possibilidades variadas de jornadas femininas, sem limitar as novas gerações de mulheres e meninas ao Amor Romântico, levando a uma possível superação da narrativa romântica como pilar central da vida moderna, e permitindo assim um artesanato afetivo (Núñez, 2022) das escolhas relacionais, não restringindo o cinema - ou a sociedade - a narrativas monogâmicas, heterossexuais e romanticamente normativas.

Referências Bibliográficas

- Anchietà, W. (2019) The limits of aesthetic experience: colors and narrative cinema. *Significação*, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 190-208.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1985). *Dialectic of Enlightenment*. Stanford Un. Press.
- Ardolino, E. (Diretor). (1987). *Dirty Dancing*. Great American Films Limited Partnership.
- BAFTA Guru (2016) *Kate Winslet: A Life In Pictures*. em www.youtube.com.
- Bauman, Z. (2003). *Liquid love: On the frailty of human bonds*. Polity Press.
- Beall, A. E., & Sternberg, R. J. (1995). The Social Construction of Love. *Journal of Social and Personal Relationships*, 12(3), 417–438.
- Beauvoir, S. (1949/2015). *O segundo Sexo – Volume 2*. Quetzal, 2.^a Edição.
- Ben-Ze'ev, A., & Goussinsky, R. (2008). *In the Name of Love: Romantic Ideology and Its Victims*. Oxford University Press.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Penguin.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *Sociology in Question*. SAGE.
- Bourdieu, P. (2002) *A dominação masculina*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Box Office Mojo. (n.d.). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. Recuperado de https://www.boxofficemojo.com/title/tt0338013/?ref=bo_se_r_1.
- Box Office Mojo. (n.d.). *Titanic*. Recuperado de https://www.boxofficemojo.com/title/tt0120338/?ref=bo_se_r_1.
- Butler, J. (2017) *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Orfeu Negro.
- Bryman, A. (2004). *The Disneyization of society*. Sage Publishers.
- Cameron, J. (Diretor). (1997). *Titanic* [Filme]. Paramount Pictures.
- Cameron, J. Apud Kramer, P. (1998) Women First: *Titanic* (1997), action-adventure films and Hollywood's female audience. *Historical journal of Film, Radio and Television*. 18:4.
- Campbell, J. (1949). *A Hero with a Thousand Faces*. New World Library.
- Capuzzo, H. (1999) *Lágrimas de Luz - O drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: UFMG.
- Cassavetes, N. (Diretor). (2004). *The Notebook*. [Filme]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press.
- Chodorow, N. (1989). *Feminism and psychoanalytic theory*. Yale University Press.
- Chodorow, N. (1991). *Gender, relation, and difference in psychoanalytic perspective*. Harvard University Press.
- Clements, R., & Musker, J. (Diretores). (1992). *Aladdin*. Walt Disney Pictures.
- Comolli (1980) *Machines of the Visible* in Teresa De Lauretis, & Heath, S. *The Cinematic Apparatus*. London Palgrave Macmillan Uk.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. University of California Press.
- Coontz, S. (2006). *Marriage, a History*. Penguin.
- Crowe, C. (Diretor). (2005). *Elizabethtown*. [Filme]. Paramount Pictures.
- Davis, C. H. (2000). Hollywood as a Social Institution. *The Sociological Quarterly*, 41(4), 675-696.
- Devereaux, M. (1998). Beauty and evil: the case of Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will*. *Aesthetics and Ethics*, 227–256.
- Dione, E. (2017) *20 Years Later, Rose Is Still "Titanic's" Feminist Hero*. Bitch Media.
- Field, S. (1979). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Delta.
- Fischer, P. (2016). *A Kim Jong-Il production: Kidnap, torture, murder... making movies North Korean-style*. Penguin Books.

- Giddens, A. (1993). *A transformação da intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Unesp.
- Giddens, A. (1995). *Politics, sociology and social theory: Encounters with classical and contemporary social thought*. Cambridge Polity Press.
- Gerbner, G. (1998). Cultivation Analysis: An Overview. *Mass Communication and Society*, 1(3-4), 175–194.
- Gerwig, G. (Diretora). (2023). *Barbie*. [Filme] Warner Bros Studios.
- Goethe, J. W. (1774/2021). *Os sofrimentos do jovem Werther*. Estação Liberdade.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Harper & Row.
- Gondry, M. (Diretor). (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* [Filme]. Focus Features.
- Griffith, D. W. (1915). *O Nascimento de uma Nação* [Filme]. Estados Unidos: Epoch Producing Corporation.
- Grilli, S. (2006). *Heroic Feminism in James Cameron's Titanic*. ESSAI: Vol. 4, Article 21.
- Gross L. (1944). *A belief pattern scale for measuring attitudes toward romanticism*. *American Sociological Review*, 9, 463–472.
- Guerrilla Girls. (2020). *GUERRILLA GIRLS: the art of behaving badly*. Chronicle.
- Hamilton, M. B. 1987. The Elements of the Concept of Ideology. *Political Studies* 35:18-38.
- Harré, R. (1988). *The social construction of emotions*. Oxford Blackwell.
- Hatfield, E., Bensman, L., Rapson, R. L. (2011). A Brief History Of Social Scientists' Attempts To Measure Passionate Love. *Journal of Social and Personal Relationships*, 2(29), 143-164.
- hooks, b. (2000). *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*. Atria.
- Illouz, E. (1997). *Consuming the Romantic Utopia*. University of California Press.
- Illouz, E. (2007). *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge Polity.
- Illouz, E. (2012). *Why love hurts: A sociological explanation*. Polity.
- Jackson, S. (1993). *Even sociologists fall in love: An exploration in the sociology of emotions*. SAGE Publications Ltd.
- Jackson, W., Geromini, C., & Luske, H. (Diretores). (1955). *Lady and the Tramp*. [Filme] Walt Disney Productions.
- Jenson, V., & Adamson, A. (Diretores). (2001). *Shrek*. [Filme] DreamWorks Animation SKG.
- Jong-Il, K. (1973/2001). *On the Art of the Cinema*. April 11, 1973. University Press of the Pacific.
- Kaufman, C. (Roteirista). (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. [Roteiro]. Focus Features.
- Kenez, P. (2001). *Cinema and Soviet society: From the revolution to the death of Stalin*. I.B.Tauris.
- Kimmel, M.S. (2017). *Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men*. Harper Collins.
- Kleiser, R. (Diretor). (1978). *Grease*. [Filme] Paramount Pictures.
- Lanthimos, Y. (Diretor). (2015). *The Lobster* [Filme]. Element Pictures.
- Lantz, H. R., Schmitt, R., Britton, M., & Snyder, E. C. (1968). Pre-Industrial Patterns in the Colonial Family in America: A Content Analysis of Colonial Magazines. *American Sociological Review*, 33(3), 413.
- Lawton, A. (2003). *The Red Screen*. Routledge.
- Lipsitz, G. (1998). *The possessive investment in whiteness: How white people profit from identity politics*. Temple University Press.
- Lucas, G. (Diretor). (1977). *Star Wars*. Lucasfilm Ltd.
- Luhmann, N. (1991). *O amor como paixão: Para a codificação da intimidade*. Lisboa: Difel.
- Metz, C. (1977). *A significação no Cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva. Segunda edição.
- Michell, R. (Diretor). (1999). *Notting Hill*. Working Title Films.

- Mohanty, C. T. (2003). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *The Post-Colonial Studies Reader* (2nd ed., pp. 191-200). Routledge.
- Morin, E. (1980). *O cinema ou o homem imaginário*. Moraes Editores, segunda edição.
- Moore, F. (2019). *What "Titanic" Tells Us About Feminism (Yes, Really)*. The Story Club.
- MovieZine (2016) Kate Winslet Picks Her 5 Favorite Movie Roles. em www.youtube.com
- Mulvey, L. (1991). *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press.
- Nast, C. (2019). *Mind Games and Broken Hearts: Jim Carrey and Michel Gondry on Making Eternal Sunshine*. Vanity Fair.
- Nietzsche, F. (1901/1924). The will to power. London, Allen.
- Nietzsche, F. (1886/1917). Beyond good and evil. New York : Modern Library publishers.
- Núñez, G. (2022). O sistema de monoculturas da sexualidade, da fé e dos afetos: reflorestando imaginários em *As Subversões do erótico* p. 87-97. Cult Editora. Org. Pedro Ambra. São Paulo. 1ª ed.
- Pop Culture Detective (2022) *The Ethics of Looking And The "Harmless" Peeping Tom*. Em www.youtube.com.
- Rabin, N. (2007). "The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown. A.V. Club.
- Rabin, N. (2014). "I'm sorry for coining the phrase 'Manic Pixie Dream Girl'." Salon.
- Robinson, A. (Diretora). (2017). Professor Marston and the Wonder Women [Filme]. Annapurna Pictures.
- Russell, C. (Diretor). (1994). The Mask [Filme]. New Line Cinema.
- Sandler, K. & Studlar, G.(1999). *Titanic: anatomy of a blockbuster*. Rutgers University Press.
- Schmidtke, A., & Häfner, H. (1988). The Werther effect after television films: New evidence for an old hypothesis. *Psychological Medicine*, 18(3), 665-676.
- Sciamma, C. (Diretora). (2019). Portrait of a Lady on Fire [Filme]. Lilies Films.
- Scott, J. W. (1985). *Only paradoxes to offer: French feminists and the rights of man*. Harvard University Press.
- Scott, J. W. (1988). *Gender and the politics of history*. Columbia University Press.
- Screen Slam. (2015). Eternal Sunshine of the Spotless Mind: Kate Winslet Interview. Em www.youtube.com
- Seliger, M. 1976. Ideology and Politics. London: George Allen & Unwin. 1977. *The Marxist Conception of Ideology: A Critical Essay*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shadyac, T. (Diretor). (1994). *Ace Ventura: Pet Detective* [Filme] Warner Bros. Pictures.
- Shakespeare, W. (1597/2010). *Romeo and Juliet* Complete Text with Extras. Harper Collins.
- Smelik, A. (2007). Feminist film theory. *The Cinema Book* (pp. 491-504). Edition: 3rd, revised edition. London: British Film Institute.
- Sprecher S., Metts S. (1989). Development of the 'romantic beliefs scale' and examination of the effects of gender and gender-role orientation. *Journal of Social and Personal Relationships*, 6, 387-411.
- Sternberg, R. J. (1997). Construct validation of a Triangular Love Scale. *European Journal of Social Psychology*, 27, 313-335.
- Strauss-Schulson, T. (Diretor). (2019). Isn't It Romantic [Filme]. New Line Cinema.
- Swensen C. H. (1961). *Love: A self-report analysis with college students*. Journal of Individual Psychology, 17, 167-171.
- Trousdale, G., & Wise, K. (Diretores). (1991). *Beauty and the Beast* [Filme]. Walt Disney Pictures.
- Verbinski, G. (Diretor). (2003). *Pirates of the Caribbean*. Walt Disney Pictures e Jerry Bruckheimer Films.
- Wasserman, I. M. (1984). Imitation and Suicide: A Reexamination of the Werther Effect. *American Sociological Review*, 49(3), 427-436.

- Webster, R. (2012). *Soul Mates*. Llewellyn Worldwide.
- Wilson, G. M. (2011). *Seeing Fictions in Film: The Epistemology of Movies*. Oxford University Press.
- Zimmerman, D. H. & West, C. (1996) Sex roles, interruptions and silences in conversation.
- Žižek, S. (Director). (2012). *The Pervert 's Guide to Ideology* [Filme]. British Film Institute (BFI).
- Zsok, F., Haucke, M., de Wit, C., & Barelds, D. (2017). *What kind of love is love at first sight? An empirical investigation*. *Personal Relationships*, 24(4), 869-885.