



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**Maria Beatriz Pacheco de Menezes Rios**

**Cinema e representações: uma análise semiótica sobre a mulher  
jornalista na comédia romântica**

Salvador  
2022.2

**Maria Beatriz Pacheco de Menezes Rios**

**Cinema e representações: uma análise semiótica sobre a mulher  
jornalista na comédia romântica**

Monografia do Trabalho de Conclusão de Curso apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia

Orientador: Prof. Dr. Fábio Sadao Nakagawa

Salvador  
2022.2

## BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Fábio Sadao Nakagawa  
Orientador/ FACOM – UFBA

---

Profa. Dra. Lívia de Souza Vieira  
Docente/ FACOM – UFBA

---

Profa. Ms. Denise Firmo Rodrigues Marinho  
Doutoranda/ PósCom - UFC

Salvador, 25 de novembro de 2022

A todas as mulheres que uma vez sonharam com um Conto  
de Fadas Moderno

## AGRADECIMENTOS

Quem me conhece sabe que *Uma Linda Mulher* (1999, dirigido por Garry Marshall) é o meu filme favorito. Logo na reta final, a personagem Vivian Wards propaga a seguinte frase para o amado: “Eu quero o conto de fadas”. Colocar os pés no chão nunca foi algo que me agradou. Assim como Vivian, eu também quero o meu conto de fadas.

Porém, aos 22 anos e ao final da minha graduação, cheguei à conclusão de que o meu “final feliz” me parece muito diferente daquele que pertence às personagens de comédias românticas. Desejo seguir tocando as pessoas com aquilo que escrevo. E, ao longo do meu percurso, me encontrar com “fadas-madrinhas” que, assim como cada um presente nesta dedicatória, estão dispostos a crescerem juntos, vibrando a cada conquista.

E a finalização de mais um capítulo do meu conto de fadas não seria possível sem vocês.

Aos meus pais, Celita e Antônio Carlos, que não mediram esforços para me fazer feliz.

Aos meus irmãos, Carol, Catarina, Camila, Rodrigo e Patrícia, que sempre estiveram ao meu lado.

Aos ingressos de 2018.1 e a todos os amigos da FACOM, que me acolheram em Salvador e transformaram esta cidade em casa.

Ao meu orientador, Sadao, que confiou no meu trabalho e me ajudou intensamente no desenvolvimento da pesquisa.

Obrigada!

## RESUMO

Esse estudo tem como tema os modos de representação da mulher jornalista na comédia romântica. A partir de conceitos semióticos, elabora-se uma análise dos filmes *Como Perder Um Homem em Dez Dias* (2003), *Nunca fui Beijada* (1999), *Uma Manhã Gloriosa* (2010) e *A Verdade Nua e Crua* (2009). Os objetivos específicos da pesquisa são entender como essa profissional é representada no subgênero do cinema, levando em consideração a relação dessa representação com o contexto histórico das produções cinematográficas e as particularidades que envolvem cada personagem. A pesquisa permite concluir que existe um arquétipo da mulher jornalista na comédia romântica, moldado pelo viés de um olhar masculino, que reforça construções de um modelo de comportamento feminino dentro de uma lógica patriarcal e sexista.

**Palavras-chave:** mulher jornalista; Comédias Românticas; Análise fílmica; Semiótica; Cinema.

## ABSTRACT

This study is focused on comprehending female journalists representation in romantic comedies. Through semiotic studies, we'll analyze the following films: *How to Lose a Man in Ten Days* (2003), *Never Been Kissed* (1999), *Morning Glory* (2010) and *The Ugly Truth* (2009). This research aims to understand how this professional is represented in such subngere, contextualizing historical aspects of the movie industry. This essay allows us to conclude that there's an archetype of female journalist in this movie gente, shaped by the bias of a male gaze that is sustained by patriarchal and sexist social constructions.

**Keywords:** journalist woman; romantic comedies; movie's study; Semiotic; movies.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1-</b> Gráfico que mostra o faturamento das comédias românticas ao longo dos anos.....	15
<b>Figura 2-</b> O signo triádico de Peirce.....	35
<b>Figura 3-</b> Classificações triádicas do signo.....	37
<b>Figura 4-</b> Os sistemas desenvolvidos por Barthes.....	41
<b>Figura 5-</b> O paradoxo estrutural nas comédias românticas com jornalistas.....	51
<b>Figura 6-</b> Josie de frente ao espelho.....	59
<b>Figura 7-</b> Josie encena coreografia em palco de festa universitária.....	60
<b>Figura 8-</b> Âncora assedia repórter no filme Uma Manhã Gloriosa.....	61
<b>Figura 9-</b> O Teste de Bechdel.....	62
<b>Figura 10-</b> Abby pendurada em uma árvore.....	64
<b>Figura 11-</b> Abby de cabeça para baixo de frente ao médico.....	65
<b>Figura 12-</b> Abby passa por situação constrangedora.....	66
<b>Figura 13-</b> Abby tem seu comportamento influenciado por Mike.....	69
<b>Figura 14-</b> Josie se apresenta na escola.....	71
<b>Figura 15-</b> “Chapéu de burro” usado para castigar alunos no passado.....	72
<b>Figura 16-</b> Andie e Ben têm o primeiro encontro casual.....	73
<b>Figura 17-</b> Andie aparece em reunião de Ben com os amigos.....	74
<b>Figura 18-</b> Mike prepara omelete para Becky.....	76
<b>Figura 19-</b> Josie e Sam dançam juntos no baile de formatura.....	78
<b>Figura 20-</b> Becky em reunião de pauta.....	80
<b>Figura 21-</b> Josie e Sam se beijam.....	81
<b>Figura 22-</b> Ben entra em discussão para ajudar Andie.....	82
<b>Figura 23-</b> Abby é convencida por Mike a mudar de roupa.....	83
<b>Figura 24-</b> Becky em um encontro romântico.....	86
<b>Figura 25-</b> Abby e a assistente conversam no banheiro.....	87
<b>Figura 26-</b> Andie em reunião de pauta.....	88
<b>Figura 27-</b> Becky confronta o editor.....	93



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1. A MULHER JORNALISTA NA COMÉDIA ROMÂNTICA HOLLYWOODIANA</b> .....	6
1.1 A HISTÓRIA DA COMÉDIA ROMÂNTICA.....	6
1.2 OS NEWSPAPER MOVIES.....	17
1.3 NEWSPAPER MOVIES E COMÉDIAS ROMÂNTICAS.....	24
<b>2. APORTE TEÓRICO: AS TEORIAS SEMIÓTICAS E SUA APLICABILIDADE NA ANÁLISE DAS COMÉDIAS ROMÂNTICAS</b> .....	32
2.1 CONCEITOS SEMIÓTICOS INICIAIS: A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DA MULHER JORNALISTA NO CINEMA.....	32
2.2 A FALA ROUBADA DE BARTHES E O MITO DA MULHER JORNALISTA NO CINEMA.....	40
2.3 SEMIÓTICA DA CULTURA: A PERSONAGEM ENQUANTO TEXTO CULTURAL.....	47
<b>3. ANÁLISE FÍLMICA: A MULHER JORNALISTA NA COMÉDIA ROMÂNTICA</b> ....	56
3.1 QUANTO VALE UMA NOTÍCIA? A EROTIZAÇÃO DAS PERSONAGENS.....	56
3.2 AS INDEFESAS? A INFANTILIZAÇÃO DA MULHER JORNALISTA NA COMÉDIA ROMÂNTICA.....	68
3.3 UM CONTO DE FADAS MODERNO: A CONSTRUÇÃO DA PRINCESA.....	77
3.4 EXISTE AMOR NAS REDAÇÕES: A PROTAGONISTA NA IMPRENSA.....	84
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	95
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	99

## INTRODUÇÃO

Lembro como se fosse ontem das tardes que se tornavam mais doces quando a Sessão da Tarde<sup>1</sup> exibia *De Repente 30* (2004), dirigido por Gary Winick, *Dez Coisas que Eu Odeio em Você* (1999), dirigido por Gil Junger, ou qualquer outra comédia romântica que me fizesse acreditar que o meu príncipe encantado iria aparecer quando eu menos esperasse.

Assim como meus familiares, esses filmes me ensinaram sobre amor. Porém, será mesmo que a forma de amar propagada pelas telas de cinema é realmente a que eu mereço receber? Qual o preço que se paga para que nós, mulheres, sejamos amadas ou ao menos desejadas pelos homens?

Desde a infância, assistimos a filmes que inspiram, ensinam e constroem nossa visão do mundo. Como ‘Contos de Fadas Modernos’<sup>2</sup>, as comédias românticas nos ensinam a sermos ‘princesas de um novo século’, que utilizam salto alto e calça jeans, trabalham e lutam para conquistar seus sonhos, mas que estão dispostas a renunciar de todos os planos e sonhos para viver o tão sonhado ‘final feliz’ ao lado de um príncipe “de terno e gravata”.

A representação da paixão e das relações amorosas nas artes antecede ao surgimento do cinema. No caso da Comédia Romântica, ela surge a partir da junção de elementos do gênero comédia e do gênero romance e pode ser encontrada na literatura antes mesmo do surgimento e popularização do cinema. Pesquisadores como Melo (2014) classificam *Sonhos de Uma Noite de Verão* (1594), de William Shakespeare, como pertencente ao subgênero Comédia Romântica. No cinema, o subgênero está presente desde a década de 1920, sendo *It Happened One Night* (1934), dirigido por Frank Capra, o primeiro do subgênero a ser pesquisado.

A Comédia Romântica é um subgênero cinematográfico de bastante lucratividade e já foi contemplado em premiações pela academia. Em 2001, de acordo com dados do Box Office Mojo<sup>3</sup>, os lucros das comédias românticas em bilheterias batiam a casa de mais de US\$ 1 bilhão. Cinco produções cinematográficas do

---

<sup>1</sup> Programa de TV da TV Globo responsável por exibir filmes nas tardes de segunda-feira a sexta-feira.

<sup>2</sup> As aspas simples são utilizadas ao longo dessa monografia para explicitar expressões e metáforas. Já as aspas duplas serão usadas para citações.

<sup>3</sup> <https://www.boxofficemojo.com/>

subgênero conquistaram o óscar de melhor filme. *São elas: Uma Noite Aconteceu*, dirigido por Frank Capra, em 1934, *Não o Levarás Contigo* (Frank Capra/ 1938), *Se Meu Apartamento Falasse* (Billy Wilder/ 1960), *Tom Jones, Romântico e Aventureiro*, (Tony Richardson/ 1963) e *Annie Hall* (Woody Allen/ 1977).

A atriz Julia Roberts se consagrou como um dos principais nomes do subgênero na pele de Vivian Ward, protagonista de *Uma Linda Mulher*, dirigido por Gary Marshall, em 1990, um dos maiores sucessos de bilheteria da história das CR, tendo arrecadado um total de U\$463.400,000 em cinemas de todo o mundo. A artista protagonizou outras produções cinematográficas de sucesso na área como *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (P. J. Hogan/ 1997) e *Um Lugar Chamado Notting Hill* (Roger Michell/ 1999).

As décadas de 1990 e 2000 foram marcadas por um verdadeiro "boom" das comédias românticas. Enquanto um subgênero voltado para o público feminino, os filmes apresentam como protagonistas mulheres. O cotidiano profissional dessas personagens também esteve presente em boa parte das narrativas. Dentre as profissões mais recorrentes, estão aquelas ligadas ao ramo da comunicação e entretenimento: jornalistas, editoras de revistas e de livros, fotógrafas, produtoras de televisão ou de cinema e apresentadoras de TV. Foi a partir dessa constatação que a ideia deste do TCC passou a ganhar corpo.

Tendo em vista que esse gênero cinematográfico é voltado para o público feminino, com a repetição de fórmulas de sucesso, é importante observar os significados que são dados ao relacionamento amoroso para a figura feminina. Ainda que se trate de produções cinematográficas que já alcançaram o auge e fizeram sucesso há cerca de 20 anos, elas ainda são consumidas pelo público feminino e se transformaram em clássicos. Sendo assim, os valores e comportamentos seguem sendo visualizados e reproduzidos ao longo dos anos.

Enquanto estudante de comunicação, tive a percepção de que uma visão romantizada da atividade jornalística foi construída em meu imaginário em função dessas comédias românticas antes de ingressar na Universidade. O papel de herói, comumente associado à profissão nos demais gêneros cinematográficos, no caso das CR, é colocado em segundo plano para a concretização do "final feliz das personagens", que só parece possível para a mulher ao lado do parceiro romântico. A profissão é apresentada como um meio pelo qual a "princesa" encontra o "príncipe".

Portanto, a pergunta desta monografia é: “Como são representadas as mulheres jornalistas nas comédias românticas americanas?”. Para responder a esse questionamento, serão analisados dentro dos objetos de estudo não somente o modo de caracterização predominante das personagens, no caso das jornalistas, mas também as particularidades envolvendo cada personagem e sua respectiva rotina profissional, seja exercendo sua função em jornais impressos, revistas e atrações televisivas, a fim de confirmar ou refutar as hipóteses que serão apresentadas adiante.

As hipóteses deste TCC não são necessariamente opostas ou excludentes, e estão estritamente relacionadas à existência de arquétipos na representação da mulher jornalista na comédia romântica. A primeira delas aborda que, nas comédias românticas voltadas para o público feminino, existem padrões de comportamentos entre as protagonistas jornalistas que se repetem e contribuem para a construção de arquétipos. Esses arquétipos são moldados sob um olhar masculino, que sexualiza as mulheres e invalida os anseios profissionais delas em prol da felicidade no âmbito amoroso.

Já a segunda diz respeito à possibilidade da maneira como a mulher jornalista é retratada nas comédias românticas não estar 100% alheia aos debates sobre gênero e transformações socioculturais. Nota-se, com o passar dos anos, que características que aproximam a mulher jornalista do status de herói atribuído aos jornalistas homens aparecem paulatinamente. No entanto, é fato que o olhar masculino ainda prevalece na construção desses filmes.

Para responder a dúvida sobre como são representadas as mulheres jornalistas nas comédias românticas americanas, quatro produções cinematográficas foram selecionadas para análise. São elas: *Nunca Fui Beijada*, dirigido por Raja Gosnell, em 1999, *Como Perder Um Homem em Dez Dias* (Donald Petrie/ 2003), *A Verdade Nua e Crua* (Robert Luketic/ 2009) e *Uma Manhã Gloriosa* (Roger Michell/ 2010).

A diferença de 11 anos de lançamento entre o primeiro para o quarto filme é proposital para compreender se houve transformações na maneira como a mulher jornalista é representada neste subgênero cinematográfico, e o mesmo se aplica para os ambientes jornalísticos os quais as personagens estão inseridas: jornal impresso, revista voltada para o público feminino e televisão. São analisadas as semelhanças e diferenças entre as narrativas escolhidas para análise, que foram lançadas entre os anos de 1999 e 2010, período que marca o auge das CR protagonizadas por esses profissionais.

Serão observadas não somente o modo de caracterização predominante das personagens jornalistas, mas também as particularidades envolvendo cada personagem. Através dessas análises, busco compreender como esses filmes são usados para reforçar construções de um modelo do comportamento feminino idealizado e ocorrências que rompem com esses modelos. É válido também reforçar que esta pesquisa analisa a representação das personagens presentes nesses filmes e seus retratos, mas não tem como foco a forma como as espectadoras reagem a essas mensagens.

Para refutar ou confirmar as hipóteses apresentadas, a monografia está separada em cinco capítulos. O primeiro será dividido em três seções: a história da comédia romântica no cinema, os *newspapers movies*<sup>4</sup> e a representação do jornalista nas comédias românticas e nos cinemas.

Já a segunda parte da monografia aborda questões conceituais e analíticas dentro da representação de signos. Na primeira seção, são apresentados alguns conceitos elaborados pelo semioticista americano Charles Sanders Peirce. Na segunda, discute-se os arquétipos da mulher jornalista na comédia romântica e, por fim, na terceira, a partir de estudos desenvolvidos pela semiótica da cultura, é compreendida a noção da personagem como texto cultural.

No terceiro capítulo, serão feitas as análises das personagens jornalistas e dos filmes. Ela será dividida em quatro seções a partir dos aspectos predominantes nas análises. São eles: a erotização, infantilização, a construção da princesa, e a mulher jornalista na imprensa.

Já o último capítulo apresenta as últimas considerações do Trabalho de Conclusão de Curso com um exercício reflexivo sobre as principais conclusões a que a presente pesquisa, aliada ao aporte teórico utilizado, me permitiram chegar.

A escolha do tema para o TCC se dá por uma antiga paixão por Cinema e Comédias Românticas, sendo o consumo desse subgênero cinematográfico uma das minhas favoritas formas de entretenimento desde a infância. Já na faculdade, tive a percepção que a profissão que escolhi estava bastante presente nesses filmes, e passei a me questionar sobre o quanto eles podem ter influenciado a minha escolha profissional, bem como a maneira como essas produções cinematográficas reproduzem padrões de comportamentos femininos presentes em nosso imaginário.

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: filmes de jornalistas

Ao entrar na UFBA, em 2018, e ao longo das aulas, essas minhas reflexões foram adaptadas e se transformaram no meu Trabalho de Conclusão de Curso. Ao estudar semiótica, tive a certeza de que gostaria de me aprofundar nas noções de signo e de que maneira a semiótica cultural estava presente em meu cotidiano. Já na matéria de Elaboração de Projeto (COM 116), consegui definir com exatidão o tema da minha pesquisa e os objetos de estudo.

## **1. A MULHER JORNALISTA NA COMÉDIA ROMÂNTICA HOLLYWOODIANA**

### **1.1. A HISTÓRIA DA COMÉDIA ROMÂNTICA**

Uma mulher dentro dos padrões de beleza ocidentais, loira branca e magra, insatisfeita com o trabalho, talvez comprometida, mas sempre infeliz, vê a vida ser transformada após o destino dela se entrecruzar com o de um príncipe moderno. Os dois podem até se estranhar em um primeiro momento, mas se apaixonam, brigam, se separam, e, próximo ao desfecho da trama, estão juntos novamente e vivem o tão sonhado final feliz.

O enredo em evidência não resume um único filme específico, mas, salvo algumas mudanças, constitui uma fórmula das comédias românticas. Mas, o que de fato caracteriza uma produção cinematográfica como uma Comédia Romântica?

Antes de realizar essa conceitualização, é preciso retomar os conceitos de gêneros e subgêneros cinematográficos de Nogueira (2010). O autor conceitua o gênero cinematográfico como “uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas” (NOGUEIRA, 2010, p. 3).

Para ele, a semelhança ou afinidade são os princípios de reconhecimento e distribuição dos filmes em gêneros. Essa identificação perpassa necessariamente pela percepção de esquemas genéticos a partir de aspectos pertencentes à obra, como personagens, temas recorrentes, elementos cenográficos e público destinado.

No entanto, a delimitação dos filmes em gênero não pode ignorar mutações e hibridizações que dificultam o consenso na classificação de uma produção cinematográfica dentro de um gênero. Dentro desse contexto, Nogueira (2010) também traz a noção de subgênero.

O subgênero constitui-se a partir da comunhão de um conjunto reduzido de características pertencentes a dois ou mais gêneros cinematográficos. Eles “surgem por fatores e cumplicidades ao nível narrativo, temático, iconográfico ou estilístico, de

duração, de condições de produção ou de modos de difusão” (NOGUEIRA, 2010, p. 43).

De tal modo, a comédia romântica é um subgênero que se dá pela combinação de elementos do romance e da comédia. Os (as) personagens são movidos pela busca pelo amor e renúncia para encontrar no parceiro romântico, o tão esperado desfecho feliz. A comicidade se dá sobretudo no *meet cute*, no momento de encontro entre os protagonistas, que geralmente acontece de maneira inesperada e, no instante do desentendimento entre os dois, motivado sobretudo pelo equívoco ou dissonância na interpretação de fatos.

Esta relação entre romance e comédia possibilita McDonald, no livro *Romantic Comedy - Boy Meets girl meets* (2007), perceber a comédia romântica como “um filme que tem como motor narrativo central uma busca pelo amor, que retrata essa busca de uma forma leve e quase sempre para uma conclusão bem-sucedida” (MCDONALD, 2007, p. 9).<sup>5</sup>

Os momentos cômicos trazem leveza aos filmes desse subgênero, mas isso não significa que são necessariamente engraçados. Embora geralmente provoquem risadas dos telespectadores ao longo da narrativa, o choro e a melancolia também se fazem presentes e são essenciais para reforçar a importância do final feliz ao lado do parceiro, sobretudo quando um amante é separado do outro.

E como surgiu esse subgênero? A representação da paixão e das relações amorosas nas artes antecede ao surgimento do cinema e tem suas origens na literatura. A Comédia Romântica surge a partir da junção de elementos do gênero comédia e do gênero romance. Autores como Melo (2014) colocam *Sonhos de Uma Noite de Verão* (1594), de William Shakespeare, como pertencente ao subgênero Comédia Romântica.

Ainda no livro *Romantic Comedy - Boy Meets girl Meets* (2007), McDonald descreve a comédia romântica como dividida em quatro ciclos fundamentais: *Screwball Comedy*<sup>6</sup>, *Sex Comedy*<sup>7</sup>, *The Radical Romantic Comedy*<sup>8</sup>, e *The Neo Traditional Romantic Comedy*.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Texto original: a romantic comedy is a film which has as its central narrative motor a quest for love, which portrays this quest in a light-hearted way and almost always to a successful conclusion (MCDONALD, 2007, p. 9).

<sup>6</sup> Tradução nossa: comédia romântica maluca

<sup>7</sup> Tradução nossa: comédia romântica sexual

<sup>8</sup> Tradução nossa: comédia romântica radical

<sup>9</sup> Tradução nossa: comédia romântica neotradicionais



As primeiras do subgênero, também chamadas de "Comédias Românticas Malucas", são datadas de 1934. São elas: *It Happened One Night*<sup>10</sup>, dirigida Frank Capra, e *20th Century*<sup>11</sup> dirigida por Howard Hawks (SIKOV, 1989, p. 22).

É preciso ter em mente o contexto histórico para compreender essa primeira fase das CR<sup>12</sup>. Em um momento pós primeira guerra e marcado pela grande depressão, o cinema não declinou, apesar da crise, e era visto como uma espécie de válvula de escape. Ainda assim, as desigualdades sociais e o desemprego, marcos do período, não eram completamente descartadas nessas produções.

Embora diferente da fórmula que temos atualmente sobre CR, a ser vista e discutida ao longo do texto, as comédias malucas também seguiam padrões nas narrativas: elas envolviam o relacionamento entre duas pessoas de classes sociais distintas. Porém, essa diferença financeira não parece importante para que as personagens sejam felizes. Além disso,

Os personagens agem de maneiras imprevisíveis e não convencionais, como se estivessem loucos ou bêbados. Sua linguagem é veloz, suas ações físicas também, com perseguições de um evento comum para a representação simbólica desta forma violenta de amor, pois, muitas vezes, a mulher escolhe e persegue seu homem e ele foge dela. (MCDONALD, 2007, p. 23)<sup>13</sup>

A particularidade da *Screwball Comedy* se dá na ênfase em insultos rápidos e violência, o que a diferencia das demais fases do subgênero. Há uma certa aversão ao amor idealizado. A provocação é a maneira como as protagonistas encontram de demonstrar o sentimento. O conflito era estimulado pela atração e simultânea repulsão entre as personagens.

Em 1934, surge o Código de Produção, que estabeleceu censuras no cinema, sobretudo em cenas eróticas (KOPPE; BLACK, 1990, p. 98). É diante dessa transformação que o teórico Britton (1986, p. 56) argumenta que as características da Comédia Maluca, tais como as inversões de valores, relações entre diferentes classes sociais e o conflito entre protagonista, poderiam passar a impressão de que a Grande

---

<sup>10</sup> Tradução nossa: Aconteceu em uma noite

<sup>11</sup> Tradução nossa: século 21

<sup>12</sup> Abreviação para "Comédia Romântica"

<sup>13</sup> Texto Original: *the characters act in unpredictable and unconventional ways, as if crazy or drunk; their language is pacy, their physical actions no less swift, with chases a common event for the symbolic representation of this violent form of love, as, frequently, the woman chooses and pursues her man and he flees from her* (MCDONALD, 2007, p. 23)

Depressão havia removido certezas dos espectadores estadunidenses, que podem ser representadas pela organização, estabilidade financeira e prosperidade. Esses conflitos e clima de 'bagunça' despertados por esses filmes eram compreendidos como reprodutores do período de instabilidade pelo qual os EUA estavam passando. Por conta disso, surgiram reflexões acerca do poder que as produções cinematográficas teriam para ajudar a retomar a esperança e, também, trazer toda a coragem perdida pelo povo em meio às dificuldades impostas pelo desemprego e crise econômica. As perseguições frenéticas entre as personagens, as falas sem nexo e trapalhadas não dialogavam com a seriedade exigida em uma nação que se preparava para entrar em confrontos bélicos.

Na década de 40, acontece o primeiro declínio das comédias românticas, que coincide com a popularização da TV nos EUA e consequente competição com o cinema. Além disso, a própria indústria cinematográfica direcionava os olhares à produção de filmes bélicos. De acordo com Bertolli (2016, p. 5), Hollywood produziu mais de 500 filmes bélicos até 1945, quando encerrou a Segunda Guerra Mundial.

Como reforça Frank Krutnik (2002, p. 57–72), na iminência de uma nova guerra, observava-se em Hollywood uma priorização de "assuntos mais graves" se comparado ao amor. Em meio aos confrontos armados, a concretização de um romance pode soar como impossível, o que de certa forma contradiz com a esperança que as produções hollywoodianas pretendiam passar.

McDonald (2010, p. 70) reforça três acontecimentos em 1953 como cruciais para o desenvolvimento das Comédias Sexuais. O primeiro deles é o relatório do biólogo estadunidense Alfred Kinsey sobre o Comportamento Sexual da Mulher Humana. Na pesquisa, foi divulgado que mais da metade das mulheres solteiras com mais de 30 anos entrevistadas por ele não eram virgens, revelação que foi recebida com indignação pelos leitores, já que era esperado que as mulheres aguardassem até o casamento para ter relações sexuais.

O lançamento da Revista Playboy em 1953 também merece destaque, na medida em que colocava o sexo como um ato de prazer e não meramente reprodutivo. Ela também foi responsável por introduzir no universo masculino um novo estilo de vida, marcado pelo gosto pela solteirice, consumo de bebidas alcoólicas e cigarros.

Um outro fator apontado pelo autor que contribui para o fortalecimento das comédias sexuais é o lançamento de *The Moon is Blue*<sup>14</sup>, 1953, dirigido por Otto Preminger. O filme conta a história de Patty O'Neill, uma mulher certa de que terá relações sexuais somente após o casamento e foge dos encantos de Donald Gresam e David Slater para proteger seus princípios. Esse longa-metragem foi o primeiro não pornográfico a fazer o uso da palavra "virgem" desde a criação do Código de Produção.

Esse tipo de comédia romântica também apresenta fórmulas prontas, podendo destacar a aversão do casal em um primeiro momento, prazer na solteirice, disfarce de uma das personagens e conflito ao se descobrir a identidade verdadeira, sendo essa última característica remanescente nas comédias românticas com protagonistas jornalistas, tema central desta monografia.

Esse disfarce citado geralmente é protagonizado pelo protagonista masculino e tem como próprio fim o sexo. Ele normalmente finge ser um homem cortês para praticar o ato com a mulher antes do casamento.

O confronto entre os sexos é o principal marco dessa fase da CR. As narrativas são concentradas em um casal que briga constantemente, mas que possuem uma forte atração. O sexo pode até ocorrer antes do casamento, mas jamais desprovido do envolvimento emocional.

Os filmes dessa fase trazem uma noção de 'falsa liberdade feminina', pois, ainda que as personagens tenham liberdade para escolher os parceiros e estejam inseridas no mercado de trabalho, o final feliz é ao lado do companheiro. Prova disso é um dos marcos do subgênero na época, *Bonequinha de Luxo* (1961), dirigido por Blake Edwards.

O filme conta a história da garota de programa Holly Golightly (Audrey Hepburn), que se envolve com Paul Varjak (George Peppard). Ele se apaixona pela jovem, mas ela descarta a possibilidade de um casamento porque pretende se casar com um homem rico, que "a levará embora para o Rio de Janeiro". Porém, na última cena, desiste da viagem para viver o romance com o rapaz.

O declínio da comédia sexual perpassa pela segunda onda feminista. O livro *A Mística Feminina*, escrito por Betty Friedan em 1963, que marcou o começo da segunda fase do movimento (CHOCANO, 2020, p. 13), fazia severas críticas à

---

<sup>14</sup> Tradução nossa: A Lua é Azul

maneira como a mulher era retratada no cinema. Para a autora, o cinema teve grande influência na reprodução de arquétipos da figura feminina como pertencente ao lar e ao âmbito doméstico, o que colaborou para o conformismo e aceitação das mulheres no que se refere ao papel de cuidadora do lar.

As comédias sexuais, na medida em que reforçam uma falsa liberdade feminina e tratam a virgindade como um traço a ser velado e preservado, passaram a ser vistas como ultrapassadas pelos críticos. Já não era cabível ignorar o avanço dos métodos contraceptivos e a busca das mulheres pela liberdade sexual. É a partir desse momento que surge, de acordo com Mc Donald (2007), uma nova fase das comédias românticas: as Comédias Românticas Radicais.

Essas produções cinematográficas estavam dispostas a romper regras anteriores, de modo a acompanhar o abandono geral do Código de Produção e o crescente número de divórcios. O prazer sexual passa a ser tratado como um desejo de ambos os gêneros e a temática é discutida abertamente entre as personagens.

No Livro *After Happily Ever After: Romantic Comedy in the Post-Romantic Age*, Maria San Filippo (2021, p. 13), reforça que essa aversão ao casamento não exclui a busca das personagens por relacionamentos amorosos. Porém, essa procura acontece de maneira mais cética.

Assim como na Comédia Sexual, o disfarce da figura masculina também se faz presente. A principal diferença é que, na revelação da identidade da personagem, o homem é quem mais sofre. Esse disfarce foi incorporado por outras gerações da Comédia Romântica, sobretudo dentro dos *Newspaper movies*. Nesta fase da CR, os filmes terminam de maneira mais interpretativa e menos direta, com um questionamento cuja decisão não é exibida.

Ganhador de quatro Óscars, incluindo o de melhor filme, *Annie Hall* (1978), dirigido por Woody Allen, pode ser considerado o principal filme da fase. Uma crítica<sup>15</sup> feita pela jornalista Maria Caú em 2020 sobre a produção cinematográfica a coloca como a grande responsável por "quebrar paradigmas da comédia romântica".

O filme conta a história do comediante Alvy Singer, interpretado pelo próprio Woody Allen, e o relacionamento dele com Annie Hall (Diane Keaton), uma cantora que mal começou a carreira. Os dois começam um relacionamento e pouco tempo depois decidem morar juntos. Porém, as diferenças comportamentais entre eles logo

---

<sup>15</sup> <https://criticos.com.br/?p=12092>

se tornam evidentes. O casal não alcança o esperado 'final feliz', no entanto, isso não impede que os (as) personagens vivenciem momentos cômicos ao longo da relação.

De acordo com a crítica, até o momento, os filmes norte-americanos colocavam o amor como originário de uma idealização inesperada. Ela pondera que, no filme, "o ponto não é se o mocinho e a mocinha ficarão juntos, mas as adversidades do amor romântico fora da era das idealizações, em que as expectativas do jogo são outras" (CAÚ, 2020, p. 1).

A autorreflexão das personagens contribui para aproximação com o realismo e tomada de decisões racionais em detrimento da vivência romântica. Há, ao longo das cenas, questões comportamentais e psicológicas das (os) personagens que evidenciam a impossibilidade do romance se tornar real. O principal obstáculo para a concretização do amor não está ligado a fatores externos, mas sim aos próprios conflitos mentais das personagens.

De tal modo, *Annie Hall* coloca em evidência o conflito da monogamia em contexto que coloca em jogo o embate entre romances de longo prazo versus romances temporários, e a importância da amizade profunda como uma alternativa às relações sexuais.

Com o sucesso de *Annie Hall*, percebe-se uma 'regressão' no subgênero cinematográfico. Os anos entre 1986 e começo dos anos 2000 foram marcados pela retomada das renúncias dos protagonistas em prol dos finais felizes e otimistas. Em resposta às Comédias Românticas Radicais, surge, neste contexto, as Comédias Românticas nomeadas como Neotradicionais por McDonald (2007). Há uma maior consciência com relação às fórmulas do subgênero e nenhum interesse de colocá-las de lado.

Essa fase foi marcada por um verdadeiro "boom" das comédias do subgênero. Clássicos como *Uma Linda Mulher*, dirigido por Gary Marshall, em 1990, *Dez Coisas Que Odeio em Você* (Gil Junger/ 1999) e *Simplesmente Amor* (Richard Curtis/ 2003), bem como as comédias românticas que serão analisadas adiante, são datadas dessa época.

Usando o ensaio de William Paul, *The impossibility of Romance: Hollywood Comedy 1978-1999* (2002), Gridon (2011) cita que nesta fase já há uma tendência nesses filmes em fazer referências a esse subgênero. O autor ainda argumenta que estes filmes trabalham com uma tendência de "impossibilidade", na qual são

desenvolvidos contextos que tornam "impossível que o casal se torne junto, mas que são eliminados diante da 'força do amor verdadeiro'" (GRIDON, 2011, p. 34).

Essa impossibilidade de o casal ficar junto aparece no maior sucesso de bilheteria do subgênero: *Uma Linda Mulher*. Nele, o casal protagonista é formado por Vivian Ward (Julia Roberts) e Edwards Lewis (Richard Gere). Ela é uma garota de programa da periferia de Los Angeles, já ele, um rico empresário. Como pode duas pessoas de classes sociais tão distintas ficarem juntas? A resposta parece óbvia para o subgênero: porque o amor é capaz de ultrapassar qualquer desafio.

Esse fator retoma e reforça a construção de obstáculos a serem superados pelo casal, que se faz presente nas fases anteriores do subgênero. A diferença, se comparada às comédias românticas radicais, está justamente na concretização do final feliz ao lado do parceiro.

Apesar dessa "impossibilidade", os filmes nesta fase são ainda mais previsíveis. O alcance do 'final feliz' está presente até mesmo na construção publicitária desses filmes. Elementos matrimoniais se fazem presentes no título como é o caso de *My Best Friend's Wedding*<sup>16</sup>, dirigido por P. J Hogan, em 1997, *The Wedding Singer*<sup>17</sup>(Frank Coraci/ 1998), e *Runaway Bride*<sup>18</sup>(Garry Marshall - 1999). De acordo com McDonald (2007),

A comédia romântica radical geralmente mantém a estrutura básica (menino conhece, perde, reconquista menina) da comédia romântica padrão, mas faz muito do seu próprio realismo em certas áreas – linguagem, franqueza sexual – estar preparado para descartar convenções mais antigas e frequentemente permitindo um final muito mais aberto. (MCDONALD, 2007, p. 72)<sup>19</sup>

Um ponto que merece destaque nesta fase do subgênero é a maneira como o ato sexual é abordado. Se por um lado a comédia maluca traz a tensão erótica entre os protagonistas como motivadora de conflitos e a comédia sexual e a radical trouxeram uma discussão mais aberta sobre o tema, a sexualidade é tirado do foco nas C.R neotradicionais.

---

<sup>16</sup> Tradução nossa: O Casamento do meu Melhor Amigo

<sup>17</sup> Recebeu o título de "Afinados no Amor" no Brasil

<sup>18</sup> Tradução nossa: Noiva em Fuga

<sup>19</sup> Texto original: *The radical romantic comedy generally retains the basic framework (boy meets, loses, regains girl) of the standard romantic comedy, but makes much of its own realism in certain areas – language, sexual frankness – being prepared to discard older conventions and frequently permitting a much more open ending*(MCDONALD, 2007, p. 72);.

As cenas não retratam o ato em si, mas o momento em que o casal vai para a cama. Ele não deve ser praticado sem que os dois estejam envolvidos emocionalmente. A partir dos anos 2000, nota-se uma mudança nesse fator em alguns roteiros, nos quais o sexo casual é justamente o primeiro encontro do casal, como é o que acontece em *What Happens in Vegas*<sup>20</sup> (2008), dirigido por Tom Vaughan.

Além disso, em *Conforming Passions: Contemporary Romantic Comedy* (2002, p. 73), Krutnik escreve que este “novo jeito de escrever comédias românticas” retorna aos papéis femininos tradicionais.

A autora (2002, p. 55), argumenta que mesmo ciente da "artificialidade de suas convenções" a comédia romântica ainda as utiliza. Ou seja, apesar de ter reconhecido as dificuldades em encontrar o amor verdadeiro, esses filmes seguem trazendo uma visão idealizada sobre o amor.

Essa visão não é compartilhada por todos os críticos e pesquisadores. Rowe (1995, p. 13), por exemplo, argumenta que embora as comédias românticas abordem valores "tradicionais e ultrapassados", elas também trazem protagonistas independentes e progressistas. Por isso, na análise de filmes que correspondem à comédia romântica, faz-se necessário não tratar todos como meramente idênticos em sua estrutura.

Não se pode afirmar que todas essas fases citadas foram eliminadas por completo. Algumas das características delas foram absorvidas pelo próprio gênero. Por exemplo, o confronto entre os dois sexos que resulta no ato sexual, marco das comédias românticas da década de 40, foram recolocados. Também ainda há finais em que a protagonista não termina com o homem que desejava, à exemplo de *A Agenda Secreta do Meu Namorado* (2004), dirigido por Nick Hurran.

Um novo ciclo dentro do subgênero também pode ser destacado. A Comédia Romântica sofreu uma queda nas bilheterias e perdeu o lugar de um dos maiores faturamentos da indústria cinematográfica, conforme ilustra o gráfico do G1 (FIG.1).

---

<sup>20</sup> Recebeu o nome de “Jogo de Amor em Las Vegas” no Brasil

**Figura 1** – Gráfico que mostra o faturamento das comédias românticas ao longo dos anos.



Fonte: figura disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/por-que-hollywood-deixou-de-amar-as-comedias-romanticas-e-elas-sumiram-dos-cinemas.ghtml>

Na matéria *7 Reasons Hollywood doesn't make romantic comedies anymore*<sup>21</sup>, publicada pela revista VOX, em 2018, a jornalista Emily VanderWerff explica que esse subgênero foi "abandonado" por Hollywood porque a indústria deixou de lado filmes de médio orçamento e passou a priorizar produções de maior custo, porém com um lucro gigantesco.

Um outro fator indicado pela pesquisadora foi que as CR deixaram de refletir a realidade dos norte-americanos. Dados do *Pew Research*<sup>23</sup> mostram que, em 1960, 72% dos estadunidenses estavam casados, e, em 2016, esse número despencou para 50%.

O subgênero, todavia, mostra ter sido apropriado por plataformas de streaming. Dados da própria Netflix<sup>24</sup> (2018) mostram que, em 2017, pelo menos 80 milhões de assinantes assistiram a um filme do subgênero na plataforma. Mas, o que explica a popularização das CR produzidas pelo próprio streaming?

Foi entendido que a Comédia Romântica não precisava abandonar por completo as fórmulas de sucesso, mas sim, se readaptar a um novo contexto histórico

<sup>21</sup> <https://www.vox.com/culture/2017/2/14/14604300/romantic-comedy-dead-netflix-crazy-rich-asians>

<sup>22</sup> Tradução nossa: "Sete motivos pelos quais Hollywood não produz mais comédias românticas"

<sup>23</sup> <https://www.pewresearch.org/topic/family-relationships/marriage-divorce/>

<sup>24</sup> <https://hsm.com.br/tecnologia-inovacao/o-uso-da-tecnologia-como-aliado-na-producao-de-sucesos-da-netflix/>



e social. Se antes se tratava de um gênero predominantemente heterossexual, casais homoafetivos ganharam destaque, como é o caso de *Um Crush para o Natal* (2021), dirigido por Michael Mayer.

Ainda que o padrão de beleza ocidental prevaleça nas produções da Netflix, a plataforma também tem casos que fogem à essa tendência, podendo destacar a trilogia *Para Todos os Garotos que Já Amei* (2018), dirigido por Sarah Johnson, em que a protagonista, Lara Jean Song Covey, é asiática e, também, *Amor Garantido* (2020), dirigido por Mark Steven Johnson, que apresenta um relacionamento interracial entre os protagonistas.

Nos filmes citados, essas questões atreladas à diversidade não são apontadas como o centro das narrativas, mas sim, introduzidos de maneira orgânica, afinal, eles estão presentes e sendo discutidos no cotidiano dos espectadores.

Em um artigo escrito para o *The New York Times*<sup>25</sup>, a autora que escreveu o livro que deu origem ao filme *Para Todos Os garotos que já Amei*, Jenny Hann, falou sobre a escolha de uma protagonista asiática: "Ela representa as garotas que nunca tiveram a oportunidade de se verem como as donas da história, não como a melhor amiga da protagonista, nem como interesse amoroso de alguém ou qualquer coisa menos que isso" (HANN, 2018 p. 1).

Embora não exista de fato um consenso na classificação de uma produção cinematográfica como uma comédia romântica, é fato que características específicas se repetem. De acordo com Fortes (2019, p. 45), são elas:

1. A presença de par romântico;
2. A existência de um obstáculo;
3. O encontro casual entre os protagonistas, chamado de “*meet cute*”;
4. A ideia de que o amor “supera todas as dificuldades”: renúncia;
5. O final feliz: geralmente envolve o casamento entre os protagonistas.

Como bem resume Bill Johnson (1996), três elementos também são recorrentes nas obras do subgênero: a certeza do amor verdadeiro, a certeza de que o par está te esperando em algum lugar, e a convicção de que o amor é maior do que qualquer obstáculo.

---

<sup>25</sup> <https://www.nytimes.com/2018/08/17/opinion/sunday/crazy-rich-asians-movie-idol.html>

As CR também possuem como característica preponderante a apresentação da história sob a perspectiva da personagem principal feminina, com o objetivo de trazer em detalhes os sentimentos dela, privilegiando assim no filme a percepção desta personagem como instrumento de atração e identificação do público para quem é voltado: às mulheres.

As protagonistas estão dentro do padrão de beleza estabelecido no ocidente: são brancas magras e predominantemente loiras, sendo esta última característica comumente associada à ingenuidade. Mas só isso não basta para que essas mulheres sejam consideradas dignas de amor. Elas precisam apresentar qualidades que as tornem dignas do amor romântico e que provem que estão dispostas a realizar renúncias para vivê-lo.

No entanto, há um ponto entre esses dois tipos de protagonistas: por mais que sejam bem resolvidas profissionalmente, elas são incompletas e se descobrem infelizes enquanto não encontrarem o amor verdadeiro.

Desde o surgimento do cinema, os filmes passaram por transformações em função de contextos sociais e históricos de cada época. E o subgênero da CR não foge disso. Embora conforme foi visto, esses filmes passaram por readaptações sobretudo nos streamings, muitos dos estereótipos desenvolvidos no século passado continuam a serem reproduzidos, e clássicos dessas épocas seguem sendo consumidos pelo público, o que reforça a importância de se compreender essas fórmulas do subgênero e suas influências no cotidiano dos espectadores.

## **1.2. OS NEWSPAPER MOVIES**

Os personagens do cinema, independentemente do gênero do filme em questão, comumente possuem uma ocupação profissional. Esse trabalho está no geral associado à personalidade e caracterização deles, não só como eles também contribuem para a construção da narrativa.

No caso das Comédias Românticas, elas também podem ser misturadas com outros gêneros, como ação, animação e, não menos importante, os *Newspapers Movies*, que, em tradução livre, significam filmes de jornalistas. O termo foi usado pela primeira vez por Stella Senra no livro *O Último Jornalista* (1997).

A profissão de jornalista é frequentemente abordada em produções cinematográficas. De acordo com Senra (1997, p. 37), o jornalismo e o cinema

possuem uma afinidade histórica. Afinal, há uma correlação temática entre os dois, seja através do contexto afetivo que reúne o ator ao texto jornalístico, seja por meio de "afinidades técnicas que aproximam registro e a narração cinematográfica e jornalística" (SENRA, 1997, p.37).

A autora argumenta (1997, p. 41) que ambos os lados se apropriaram de narrativas romanescas, seja para a construção de roteiros em Hollywood, seja pelo modelo estadunidense de apresentação da notícia. O modelo de roteiro mais comum no cinema é centrado em personagens individualizados, desenvolvidos em ações norteadas pela casualidade, que definem a organização temporal e espacial do enredo. Apesar do texto jornalístico trazer fatos apurados e ter o compromisso de relatar a realidade, a própria notícia está articulada dentro da violação de um estado natural, que foge à casualidade natural das ações no cotidiano.

Senra também afirma (1997, p. 17) que, no mundo contemporâneo, o jornalista de imprensa escrita também se transforma em personagem para assim estabelecer com o público trocas afetivas e, também, um padrão de relacionamento que se assemelha com o que está presente nas narrativas ficcionais.

A personagem emerge no cinema com toda a sua força nos anos 20, quando nas telas os temas populares estão em voga mas também no mesmo momento em que a vida dos jornais se encontrava intimamente associada à vida da sua comunidade e que o jornalista partilhava não só a mesma condição social dos seus leitores, mas um idêntico universo cultural e simbólico. (SENRA, 1997, p. 44)

O primeiro filme lançado que é protagonizado por um jornalista pesquisado é *The Power Of Press*<sup>26</sup> (1909), dirigido por Van Dyke Brooke. A produção conta a história fictícia do prefeito de uma cidade norte-americana, Bill Mawson, que é denunciado pelo jornalista John Marsden, que acusa o político de chantagem e ameaças, desencadeando conspirações e perseguições.

De acordo com Berger (2002, p. 12), estes filmes possuem como plano de fundo as salas de redações, com cenas que demonstram o trabalho e os conflitos nos quais o profissional de comunicação se ambienta para levar a informação aos leitores. De tal modo, essas obras atuam como reprodutoras dos bastidores dos jornais. E quais são as principais características dos jornalistas nos *Newspaper movies*?

---

<sup>26</sup> Tradução nossa: o poder da imprensa

Para Travancas (2001, p. 3), os jornalistas são representados ora como antagonistas, ora como protagonistas. O vilão é aquele profissional ambicioso que está disposto a tudo para conseguir dar o "furo de reportagem". Já o herói geralmente faz uso de um disfarce para defender a verdade e a democracia. Ele se identifica com os valores do povo e está disposto a defendê-los em prol do interesse comum.

A figura do jornalista enquanto herói predomina sobretudo quando se fala sobre filmes reconhecidos pela academia e premiados. Um exemplo que retrata bem esse papel é *Todos Os Homens do Presidente* (1976), dirigido por Alan J. Pakula. A narrativa, baseada em um acontecimento histórico real que foi a queda do presidente Nixon nos EUA, em 1972, após escândalos de corrupção, gira em torno de dois repórteres do *The Washington Post*: Bob Woodward (Robert Redford) e Carl Bernstein (Dustin Hoffman).

Ganhador de quatro óscares, ele mostra o esforço dos profissionais ao desvendar a verdade por trás da invasão do edifício Watergate, que resultou na descoberta de um caso amplo de espionagem política e que teve como consequência a renúncia do presidente. Esse fator mostra justamente uma das habilidades deste profissional: ir além do furo e buscar incansavelmente novas informações por mero faro e vocação. Essas ações contribuem para uma visão heroica e ao mesmo tempo idealizada atribuída a estes profissionais de comunicação.

Pode-se afirmar também que esse filme traz uma visão de proximidade e confiança com relação ao exercício da atividade jornalística e seus espectadores. Ela traz o cotidiano da redação desde as reuniões de pauta, as conversas e confrontos entre repórteres e editores, até a maneira como o jornalista interage com as fontes e as consequências desse excesso de trabalho na vida pessoal dele, conforme será discutido adiante.

Um artigo publicado pelo jornalista Adriano Messias de Oliveira coloca o filme *Todos os Homens do Presidente* como uma verdadeira "aula de jornalismo contemporâneo" (OLIVEIRA, 2001, p. 1). Ele analisa que a maneira como os dois repórteres saem em busca das informações, a cautela na apuração e a busca incansável pela verdade, todas deveriam ser pontos absorvidos pelas redações atuais, que muitas vezes modelam as informações recebidas e reescrevem releases sem contestar esses dados.

A busca pela verdade e imparcialidade é uma característica nata do repórter no cinema. Essa ideia do jornalista como aquele que retrata fielmente a realidade está

presente na Teoria do espelho, no livro *Jornalismo: questões, teorias e estórias*, de Nelson Traquina (1993). De acordo com essa teoria, tendo a imparcialidade como “força-motriz” do ofício, o jornalista não defende qualquer interesse e deve contar a verdade independentemente de fatores externos. Essa visão em muito está relacionada com a visão heroica atribuída à profissão, mas que ao longo dos anos, e até mesmo das narrativas cinematográficas, é desmistificada.

O filme *O Quarto Poder* (1998), dirigido por Costa-Gravas, é um exemplo de filme que foge a essa tendência de mostrar esses profissionais de maneira heroica. Ele conta a história de um jornalista que cobre uma matéria de pouca noticiabilidade sobre um museu. Até que em um determinado momento, ocorre o inesperado furo: um ex-funcionário retorna ao espaço para pedir o emprego de volta e acaba atirando em um antigo colega de trabalho. Sem saída, ele faz a dona do museu e as crianças que o visitavam como reféns. Outros jornais se deslocam até o local e um espetáculo é formado em torno do ambiente. A história acaba de forma trágica, com o ex-funcionário cometendo suicídio.

Essa produção cinematográfica afasta-se dessa visão romantizada do profissional. Ela coloca a imprensa como irresponsável e causadora de danos na vida dos indivíduos em prol da audiência. A parcialidade também é retratada na medida em que o repórter constrói uma imagem negativa sobre o ex-funcionário, o colocando como um vilão movido pela vingança.

Os jornalistas são representados, na maioria das vezes, como figuras urbanas. A metrópole, diferentemente do campo, remete ao anonimato e à velocidade. É um cenário deveras diverso e liberto, em que o tempo acelerado se interliga a própria notícia, que é, por natureza, fundada pelo novo, pela novidade. O furo jornalístico seria o responsável por trazer prestígio e destaque a esses profissionais. No entanto, é válido reforçar que este não é o principal objetivo deles enquanto heróis, mas sim alcançar o bem comum da sociedade.

O vício também é uma característica marcante dos jornalistas no cinema. Os profissionais são viciados em trabalho e chegam a renunciar ao próprio lazer para executá-lo. Uma cena que exemplifica essa característica está presente no filme *No Silêncio de uma Cidade* (1956), dirigido por Fritz Lang, em que o personagem que trabalha como editor, Edward Mobley, cita: "Um Dia de folga me mata".

O vício no trabalho não é o único que acomete os personagens jornalistas no cinema. Stella Senra (2017) também aponta que esses profissionais consomem

bebidas alcoólicas e fumam com frequência. O álcool seria uma consequência do contexto boêmio em que esses profissionais estavam inseridos. Esses hábitos se configuram como um momento de lazer e descanso em meio ao esforço dado ao trabalho e de certa forma também fortalecem o ambiente como eminentemente masculino.

O cinismo e o disfarce também são características marcantes dos personagens. Essas características estão associadas à busca pela fonte e com a própria consciência que o jornalista possui sobre o poder da imprensa no meio social.

Uma outra característica marcante da representação desse profissional é a relação conflituosa que ele mantém consigo e com os outros. Há um severo embate entre ele e o editor-chefe. O confronto entre os dois comumente acontece por parte do interesse do editor-chefe em colocar a pauta como encerrada, enquanto o jornalista acredita que ainda há mais para ser dito e apurado.

Essa rivalidade de certo modo reforça a aproximação e interesse do repórter em satisfazer os interesses do povo. Ainda que em menores proporções, retoma o conflito clássico entre os indivíduos e as instituições que abusam do poder e não priorizam os desejos da maioria.

O confronto também acontece entre a vida pessoal e profissional do jornalista, quando ele deixa de conviver com os familiares e de ter momentos de lazer para fazer as apurações. Esse conflito também é um marco nos *Newspaper Movies* dentro da comédia romântica, na qual o profissional acaba se apaixonando pela fonte, e o clímax acontece quando a revelação da identidade dele ocorre, conforme será analisado em breve.

A vontade de mudar a sociedade através da informação e o confronto entre a vida social e profissional, em alguns casos, são colocadas em jogo em prol da organização empresarial a qual o personagem está inserido, o que o coloca como à mercê de interesses profissionais. É o que ocorre na comédia romântica *Vestida Para Casar* (2008), dirigido por Anne Fletcher. Na trama, o jornalista Kevin Doyle (James Marsden) se envolve com uma mulher que já foi madrinha de casamento 27 vezes, Jane Nichols (Katherine Heigl), e se propõe a escrever uma matéria sobre a história dela. No entanto, os dois acabam se apaixonando, e ele cogita desistir de publicar. Mas, é advertido pelo editor-chefe e a matéria é divulgada contra a vontade dele.

Para Schudson (1978 p. 51), o jornalista também pode ser representado enquanto um mercenário: "só trabalha por dinheiro, sem instrução". Senra (1997, p.

56) pondera que essa ignorância é justificada por ser uma profissão de má remuneração e falta de necessidade do diploma. Porém, a autora também analisa que esses baixos salários também contribuíram para a construção da imagem de um profissional idealista que, mesmo mal remunerado, não deixa esse benefício financeiro estar acima das suas obrigações.

Ainda que essa visão heroica atribuída ao jornalista possa, de acordo com Oliveira (2001, p. 1), não estar de acordo com a realidade do jornalismo contemporâneo, essas produções cinematográficas seguem sendo referenciadas e assistidas. Logo, não se pode dizer que essa imagem foi eliminada. Ela segue sendo reproduzida ao longo de gerações.

Assim como as demais produções hollywoodianas, os filmes de jornalistas também possuem um modelo narrativo predominante, conforme anuncia Senra:

A forma dominante do filme de jornalista consistirá, de um modo geral, no acompanhamento da ação do repórter no desvendamento da notícia; as configurações espaciais do filme mostrarão principalmente a redação e o local do acontecimento; quanto à sua temporalidade, como a ação específica do repórter, consiste em desvendar o fato, o desfecho do filme de jornalista coincidirá geralmente com a revelação da verdade do jornalista. (SENRA, 1997, p. 41)

A representação dos jornalistas no cinema não está alheia às transformações sofridas na sociedade e nos próprios meios de comunicação. Os jornalistas boêmios representados na década de 50 deram espaço a figuras mais sérias com o avanço da televisão e, posteriormente, cada vez mais humanizados, em consequência da sua popularização em comédias românticas, foco da pesquisa.

No artigo *Stop The Presses! Movies Blast Media Views Cheers*<sup>27</sup>, publicado no The New York Times em 1993, Gleen Garelick aponta que há transformações na maneira como o jornalista é representado no cinema a partir da década de 1970, com a popularização da TV e consequente concorrência com o cinema. Há um certo distanciamento desse profissional com relação aos telespectadores e ele se torna cada vez mais urbano e capacitado para exercer a atividade profissional, sobretudo graças à expansão dos cursos de jornalismo nas faculdades dos Estados Unidos. Os vícios na bebida e no cigarro também são deixados de lado.

---

<sup>27</sup> <https://www.nytimes.com/1993/01/31/movies/film-stop-the-presses-movies-blast-media-viewers-cheer.html>

É válido reforçar que essas mudanças na maneira como o jornalista é representado não eliminaram por completo a imagem heroica atribuída a ele. Prova disso é que super-heróis famosos nos quadrinhos e nos cinemas trabalham como repórteres, como é o caso de Clark Kent, de *Superman* (1978), dirigido por Richard Donner, e o repórter fotográfico Tobey Maguire, na primeira versão de 'Homem-Aranha' (2002), dirigido por Sam Raimi.

Todos os jornalistas de filmes citados até o momento são homens. No entanto, a participação da mulher enquanto construtora da notícia não é algo recente. Ao contrário: antecede a segunda guerra mundial. A imprensa já era utilizada pelo movimento feminista para criticar as políticas vigentes. De acordo com Viana (2020 p. 14), O primeiro jornal feminista da história estadunidense foi *The Revolution*, lançado em 1868 por Amelia Bloomer e Elizabeth Staton.

A presença de personagens mulheres que são jornalistas nestas produções cinematográficas ocorre a partir da inserção dessas profissionais nas redações de jornais estadunidenses, que até antes da segunda guerra eram espaços substancialmente masculinos. Porém, diferenças na maneira como repórteres do sexo masculino e feminino são retratados no cinema são notórias.

Senra (1997, p. 62) pontua que o mundo no qual o jornalista está inserido se opõe ao amor e o afeto presentes no universo masculino. Dos 27 personagens jornalistas em *Newspaper Movies* analisados pela pesquisadora, apenas oito são mulheres, que ocupam um papel secundário na apuração durante a narrativa. Por outro lado, Senra (1997) pontua que a presença dessas mulheres repórteres traz para as redações a jornalistas a compaixão e solidariedade que fazem parte do universo feminino, assegurando a possibilidade de uma relação positiva com o outro e opõe ao insensível e desumano mundo dos jornalistas.

Uma personagem que apresenta essa secundariedade feminina é a repórter Sacha Pfeiffer (Rachel McAdams) de *Spotlight: segredos revelados* (2015), dirigido por Tom McCarthy. A trama conta a história de um grupo de jornalistas que descobriu uma série de crimes sexuais envolvendo religiosos da igreja católica. Sacha assume na apuração um papel de assistente de Michael Rezendes (Mark Ruffalo) e Matty Carroll (Brian d'Arcy James), outros repórteres envolvidos no caso.

As mulheres também são minoria por trás das telas. Um estudo sobre imagens de gênero no cinema internacional publicado pelo *Geena Davis Institute on Gender in*



*Media* em 2014<sup>28</sup> mostrou que o olhar masculino ainda prevalece na produção cinematográfica. De um total de 1.452 cineastas de gênero identificável, 20,5% são mulheres e 79,5% são homens. As mulheres compõem 7% dos diretores, 19,7% dos autores e 22,7% dos produtores da amostra analisada.

Conforme será visto adiante, dos quatro filmes escolhidos para a análise, nenhum deles é dirigido por uma mulher. De tal modo, como esperar que as mulheres jornalistas sejam representadas de uma maneira distante do olhar masculino, se há uma notória diferença no número de homens e mulheres na indústria cinematográfica?

Ao longo da história, o cinema tem trazido representações referentes aos mais diversos números de profissões. Essas construções não eliminam por completo os traços originais da atividade profissional que é referenciada, mas também reelaboram figuras emblemáticas desse exercício.

É possível afirmar que o cinema colaborou com a construção de uma imagem, ou melhor, de algumas imagens do jornalista; representações que certamente influenciaram na escolha profissional de futuros repórteres. Quantas carreiras jornalísticas não devem ter nascido no 'escurinho' de uma sala de cinema? (TRAVANCAS, 2001, p.01- 02)

Os *Newspaper Movies* não são uma tendência hollywoodiana que já ultrapassou seu período de sucesso. Eles não deixaram de ser feitos. A maneira como essa profissão é apresentada no cinema influencia a forma como essa profissão é reconhecida pelos telespectadores e o fascínio com relação ao jornalismo prossegue no cinema e se expande para além das telonas.

Não menos importante, esses filmes também são responsáveis por reproduzir arquétipos relacionados às mulheres jornalistas, que contribuem para a construção de um olhar masculino sobre essas profissionais.

### **1.3. NEWSPAPER MOVIES E COMÉDIAS ROMÂNTICAS**

A presença de protagonistas jornalistas é recorrente nas comédias românticas e ganhou força sobretudo entre os anos 90 e 2000, período que abrange as comédias românticas neotradicionais. Nesses filmes, é possível também compreender a existência de fórmulas básicas de sucesso, que reformulam características

---

<sup>28</sup> <https://www.onumulheres.org.br/noticias/industria-cinematografica-global-perpetua-a-discriminacao-das-mulheres-aponta-estudo-da-onu-mulheres-geena-davis-institute-e-fundacao-rockefeller>

comumente atribuídas a esses profissionais no cinema, inseridas dentro do contexto do subgênero, e ao mesmo tempo seguem reforçando papéis comumente atribuídos a cada sexo.

Enquanto os personagens aparecem apaixonados pela profissão e absolutamente focados com a execução das matérias, essa característica sofre alterações quando se fala no subgênero comédia romântica. Eles são desmotivados com o trabalho e estão alocados em editorias que não condizem com suas ambições profissionais. Comumente, estão alocados em editorias secundárias ou voltadas para o público feminino, como por exemplo Andrea Sachs (Anne Hathaway) de *O Diabo Veste Prada* (2006), dirigido por David Frankel, que sempre sonhou em trabalhar com política e economia, mas acaba alocada em uma revista de moda, ou Becky Bloom (Isla Fisher) de *Os Delírios de Consumo de Becky Bloom* (P. J. Hogan, 2009), que aspira a trabalhar com moda, mas, de começo, trabalha em uma revista de jardinagem, e logo depois muda para uma de finanças.

Se ao mesmo tempo que esses personagens aparecem frustrados com a profissão, o jornalismo aparece como intermediário para a fonte de felicidade das (os) personagens, representado pelo 'amor verdadeiro'. Em filmes como *Como Perder um Homem em 10 Dias* (2003), dirigido por Donald Petrie, *O Príncipe de Natal* (Alex Zamm/ 2017) e *Os Delírios de Consumo de Becky Bloom* (P. J. Hogan/ 2009), o primeiro encontro entre os protagonistas é motivado por questões profissionais. Normalmente, a jornalista utiliza de um disfarce para produzir uma pauta, e o personagem a ser utilizado na construção da matéria é o futuro par romântico.

Para Amaral (2018, p. 110), a comédia romântica trabalha com uma "temporalidade do quase". A autora argumenta que o subgênero "usa a suspensão contínua da ação erótica/romântica através do um controle temporal desses desejos". As expectativas do público quanto ao casal estão sempre prestes a serem realizadas, quando um novo obstáculo aparece. A demora no casal em ficar junto é o que dá prazer e prende o público.

De maneira análoga, essa "temporalidade do quase" em muito se relaciona com o cotidiano dos repórteres, exibidos nos demais gêneros cinematográficos. O jornalista é um profissional 'escravo do tempo', que trabalha com o *deadline*<sup>29</sup>. Ele possui um período estabelecido pelo editor-chefe para entregar a matéria pronta.

---

<sup>29</sup> Tradução nossa: prazo final

Porém, ao longo da apuração, surgem imprevistos que comprometem essa entrega, como dificuldade em encontrar fontes, novas informações, ameaças de autoridades e, no caso das comédias românticas, o envolvimento do jornalista com a fonte ou personagem da história a ser contada.

O confronto ocorre quando há a revelação da identidade profissional do personagem. A esse ponto da narrativa, o repórter já se encontra arrependido de ter enganado a fonte e está envolvido emocionalmente com ela, mas, seja por meio da atitude do antagonista, “redenção” do profissional ou qualquer outro fator externo, a verdade é exposta.

Porém, é importante reforçar que, quando a narrativa se passa distante das metrópoles, esse ‘disfarce’ acaba sendo invalidado. É o que acontece em *Noiva em Fuga* (1999), dirigido por Garry Marshall. A produção cinematográfica, que traz de volta o casal de atores que protagonizou o clássico do subgênero, *Uma Linda Mulher*, Richard Gere e Julia Roberts, conta a história do repórter Ike Graham, que publica no jornal a história de Maggie Carpenter em uma coluna, afirmando que a mulher já fugiu três vezes do altar. Porém, ele é demitido por não apresentar provas, e decide ir até a cidade da jovem para comprovar o fato.

Em se tratando de uma cidade do interior, o jornalista não apresenta qualquer disfarce. Ele se dirige até a personagem afirmando de maneira direta quem ele é e qual é o objetivo dele na localidade. Embora de certa forma exista um compromisso com a verdade por parte dele, no sentido de realmente confirmar a história contada, o que o motiva a viajar até a cidade interiorana é o interesse em recuperar o emprego.

O primeiro encontro dos personagens aparece como o instante em que tudo muda, que acontece a ‘virada de chave’ na vida da protagonista, que, no caso das jornalistas, aparece como alguém viciado em trabalho e descrente do amor. Nesse exato momento, o próprio espectador desse subgênero é convidado a crer que os dois terminarão juntos. Já é esperado que a revelação da identidade do personagem seja feita, e que a reconciliação ocorra. A atenção do público é resgatada justamente pela expectativa da concretização do ‘final feliz’, que se dá desde o primeiro beijo até a resolução dos obstáculos que se colocam à frente dos mocinhos.

Apesar de toda atenção que recebe o final feliz como talvez a principal convenção do gênero, Comédias românticas não são sobre finais felizes, mas sobre como se chegar até lá. Elas querem falar sobre a dinâmica entre obstáculos e desejos e não sobre a satisfação; prevalecem as

alegrias da demora, a construção de clímax e não o clímax em si. (AMARAL, 2018, p. 112)

A diferença entre os personagens do sexo feminino e do sexo masculino é notada durante a resolução do conflito. As mulheres jornalistas normalmente renunciam ao próprio emprego ou de alguma oportunidade profissional para viver o romance, ao passo que, para o homem, uma mera declaração surpreendente e apaixonante é capaz de resolver o problema.

Esses pontos mostram que a disfunção entre a vida pessoal e profissional do jornalista é recorrente nas CR. Ou seja, quando uma está estável, a outra está em crise. De tal modo, o amor aparece como a 'salvação', ou melhor, 'caminho para a felicidade' dos jornalistas.

No livro *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*, Abbot e Jermyn (2009, p. 41) reforçam que, ainda que sejam evidentemente direcionadas a telespectadoras, as comédias românticas refletem um olhar masculinizado sobre os relacionamentos. As protagonistas que dedicam boa parte do tempo ao trabalho e ocupam cargos de liderança, como Abby Richter (Katherine Heigl) em *A Verdade Nua e Crua*, (2009), dirigido por Robert Luketic, não são queridas no ambiente de trabalho e vistas como infelizes. Esse ponto demonstra que a felicidade feminina nestes filmes está eternamente condicionada ao homem.

A relação desses profissionais com o (a) editor(a)-chefe é muitas vezes ambígua e reflete essa diferença de gênero. No caso dos filmes em que há uma mulher ocupando esse cargo de liderança e outra como repórter, é comum a discordância entre as duas com relação ao que é pautado. Existe uma velada rivalidade entre elas que somente é sanada quando uma delas opta por deixar o emprego. Como já citado anteriormente, essas editoras-chefes são destituídas das atribuições conferidas aos heróis jornalistas do sexo masculino. São, no geral, desprovidas de empatia, ranzinzas e solitárias.

A abordagem é diferente quando se trata de um homem como editor-chefe. Há, por parte das repórteres, o desenvolvimento de uma paixão por ele, que futuramente é considerada falsa, já que os dois não costumam terminar juntos. Como exemplo, pode-se citar Bridget Jones (Renée Zellweger) de *O Diário de Bridget Jones* (2001), dirigido por (Sharon Maguire).

A personagem é apaixonada pelo chefe e faz de tudo para conquistá-lo. Com mais de 30 anos e solteira, a jornalista se sente bastante pressionada para encontrar um namorado e, além disso, encara graves problemas relacionados à autoestima e confiança. Apesar de loira e branca, ela vive em conflito com a balança: está sempre de dieta e em academias, e busca refúgio para essas questões no álcool e no cigarro.

A rivalidade também é percebida na relação da protagonista com as colegas de trabalho em algumas narrativas, como é o caso de *O Diabo Veste Prada* e *De Repente 30* (2004), dirigido por Gary Winick, ambas ambientadas em revistas de moda. Nos casos citados, essa competição parte da personagem secundária, que ou sente ciúmes do sucesso da colega, ou almeja alcançar um cargo superior ao dela. Esse fator vai de encontro às práticas de compreensão e união das mulheres defendido pelo movimento feminista, e as coloca como seres de baixa confiança.

É válido reforçar que essas jornalistas estão comumente inseridas dentro dos padrões de beleza ocidentais: são brancas, magras e loiras. Esses atributos físicos são utilizados por essas mulheres para conquistar as fontes, como se, para conseguir apurar e construir a matéria, elas precisassem necessariamente seduzi-las. No caso de Bridget Jones, que tem conflitos com o próprio peso, e outras personagens que em algum aspecto fogem do padrão, esse desvio é alvo de piadas por parte de outros personagens e promove situações cômicas nesses filmes.

No livro *O Mito da Beleza*, Naomi Wolf (1992) analisa que a beleza é colocada como uma qualidade indispensável às mulheres, exercendo pressões para que se encaixem dentro desses padrões, o que colabora com o domínio do patriarcado. Em um capítulo que recebe o nome de "Trabalho", a autora disserta como essa estrutura de exploração é perpetuado no ambiente de trabalho. Ela argumenta que fatores como a cor do cabelo, o peso, o rosto e o estilo se tornaram elementos para a qualificação de uma mulher para o emprego e são essenciais para que ela conquiste respeito.

Em se tratando das jornalistas, esse fator da aparência ganha peso pelo fato dessa profissional ser também uma figura pública, característica que foi potencializada pelo desenvolvimento do âncora do telejornal. Em uma crítica ao filme *O Quarto Poder*<sup>30</sup>, publicada na revista Folha em 1999, Stella Senra atribui também à televisão como responsável pelo aparecimento de um novo "acordo entre o jornalista e o

---

<sup>30</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs14029904.htm>

público", mediado pela "autoimagem" deste profissional, que basta a se ver e a ser visto pelos outros.

A aparência considerada atraente aparece como 'facilitadora' no que se refere à atividade profissional dos jornalistas nas comédias românticas. Tanto os personagens do sexo masculino quanto do sexo feminino utilizam da sedução para conquistar os objetivos profissionais, porém, são percebidos de maneira diferente. Nesse ponto, os jornalistas do sexo masculino podem ser interpretados paradoxalmente como anti-heróis ou heróis. Os traços de heroísmo aparecem por ele se arrepender do disfarce construído para seduzir a mocinha e pelo "resgate" dela, que é infeliz até conhecer e se entregar ao amor verdadeiro depositado nele.

No entanto, para as jornalistas, a aparência aparece como essencial para a apuração da notícia que elas consigam as respostas necessárias para a publicação da matéria, como se todas as suas habilidades profissionais não valessem de nada se elas não fossem também sedutoras.

Os personagens do sexo masculino são extremamente ambiciosos e sedutores por natureza. Para eles, não parece uma missão contestável precisar mentir para conquistar o que querem. Existe também uma forte ligação com o esporte. Festeiro e averso ao compromisso, a mocinha aparece como a 'salvação' para esta vida boêmia do protagonista, como é o caso do filme *Como Perder Um Homem em Dez Dias* (2003), dirigido por Donald Petrie, uma das produções cinematográficas que funcionará como objeto de estudo desta monografia.

Uma hipótese que pode ser desenvolvida a partir das constatações das características particulares dos jornalistas nas comédias românticas é que o papel de herói comumente atribuído a esse profissional se reduz ao de herói da própria vida ou da vida de somente um outro. Isso significa que não existe dentro da realidade profissional desses personagens um papel de gerar profundas transformações na sociedade através da informação. Eles alcançam a própria 'salvação' através do encontro do par romântico, que também vê a vida ser transformada de forma positiva.

No *Texto da Heroína* (1980), Nancy Miller analisa os romances franceses e ingleses escritos no século 18. Para a pesquisadora, a história da heroína acontece quando uma garota se transforma em esposa. Não é esperado para as mulheres que ocorra alguma mudança significativa na vida delas depois do casamento. A mulher cujo final feliz não está associado à conquista de um esposo é vista como anti-heroína e malsucedida. Embora seja uma análise voltada para romance de séculos passados,

ela em muito se relaciona com a análise proposta por este TCC, já que os filmes encerram logo após a reconciliação do casal.

O conceito de “Mística Feminina” desenvolvido por Friedan (1963) em muito se relaciona com a pesquisa desenvolvida por Miller e pode ser aplicado às produções hollywoodianas do subgênero. Segundo a autora, existe um sistema de mensagens complexo e generalizado que mostra às mulheres apenas um caminho para a felicidade: o casamento com filhos. Essa estrutura faz com que as mulheres renunciem à própria essência para adotar uma identidade que é a socialmente aceita.

Essa renúncia acontece quando as mulheres deixam de lado os anseios profissionais para viver ao lado do homem por quem se apaixonou. Não menos importante, é comum no subgênero que as personagens vão aos shopping centers e salões de beleza para se arrumarem para saírem com esses homens, cientes de que estar com uma aparência considerada “sensual” ou “provocante” as ajudará a encantar o parceiro.

De tal modo, o final das comédias românticas com protagonistas jornalistas não foge ao tradicional modelo dos demais filmes do subgênero. Após o conflito, o casal se reconcilia e vive ‘feliz para sempre’. No caso das mulheres, a resolução desse conflito comumente se dá pela renúncia à atividade profissional para viver a felicidade ao lado do amado. Essa renúncia pode acontecer pelo pedido de demissão, desistência de novo cargo ou desistência da pauta que havia sido atribuída pelo editor-chefe.

Por que a grande virada de chave na vida da personagem é o encontro com o futuro príncipe encantado e não a apuração de uma pauta inesperada e gratificante? Ela não pode ser casada e reconhecida no trabalho ao mesmo tempo? Duas colegas não podem trabalhar de maneira cooperativa ou estão sempre destinadas a serem rivais? A atividade profissional enquanto jornalista faz parte da construção da personagem, mas não enquanto finalidade: o principal objetivo é encontrar o parceiro amoroso.

Tal realidade contribui para a reprodução da imagem da mulher enquanto um indivíduo predestinado ao casamento, que dificilmente conseguirá a autonomia e independência porque precisa estar ao lado de um homem para estar completa. Esses filmes podem até terem deixado as telinhas do cinema, mas seguem sendo reproduzidos e lembrados pelos telespectadores, o que contribui para a

predominância e para a reminiscência da reprodução deste olhar masculino e patriarcal das produções cinematográficas.

Essas imagens são reproduzidas e internalizadas no imaginário dos telespectadores, e contribuem para uma visão idealizada sobre o amor e a felicidade. Ao mesmo tempo que o número de divórcios cresce nos Estados Unidos<sup>31</sup>, uma pesquisa publicada por Julia R. Lippman<sup>32</sup>, em 2014, sobre a influência da mídia nas crenças românticas dos estadunidenses mostrou que exemplos de amor romântico eram procurados na TV e nos filmes por 94% dos entrevistados.

É fato que as comédias românticas sofreram transformações e, para se adaptarem a um novo público e à nova realidade daqueles que as assistem, passaram por transformações, bem como os *newspaper movies*. No entanto, filmes produzidos em décadas e meses passados seguem sendo assistidos e a maneira de enxergar o amor e a mulher seguem sendo reproduzidas.

É preciso, portanto, entender os fatores que influenciam nessa representação e os arquétipos que foram construídos acerca da mulher jornalista, bem como sua relação com o contexto histórico-social e realidade dessas profissionais quando essas produções cinematográficas foram lançadas.

---

<sup>31</sup> <https://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL107391-5602,00-MAIORIA+DOS+CASAMENTOS+NOS+ESTADOS+UNIDOS+DURA+MENOS+DE+ANOS.html>

<sup>32</sup> <https://psycnet.apa.org/record/2014-24374-001>



## 2. APORTE TEÓRICO: AS TEORIAS SEMIÓTICAS E SUA APLICABILIDADE NA ANÁLISE DAS COMÉDIAS ROMÂNTICAS

### 2.1. CONCEITOS SEMIÓTICOS INICIAIS: A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DA MULHER JORNALISTA NO CINEMA

Entendendo as produções cinematográficas enquanto um fenômeno cultural, capaz de gerar sentidos e provocar diferentes percepções nos telespectadores, o estudo e a compreensão de conceitos semióticos tornam-se fundamentais para realizar a análise fílmica das comédias românticas propostas.

A semiótica é a ciência que estuda as linguagens e as configurações sígnicas. Embora outras ciências, como a antropologia, também tenham proposto pesquisas e conceituações relacionadas ao signo, é justamente a semiótica que se propõe a tê-lo como principal objeto de estudo (NAKAGAWA, 2022). No livro *O Que é Semiótica?* (1994), Santaella define semiótica como “a ciência que tem como objeto de investigação todas as linguagens” (SANTAELLA, 1994, p. 15).

A própria palavra “semiótica” incorpora em sua construção o objeto que se propõe a investigar. Tal característica é destacada por Noth: “a terminologia do termo nos remete ao grego *semeion*, que significa 'signo' e sêma, que pode ser traduzido por ‘sinal’” (NOTH, 1995, p. 23).

De tal modo, embora diferentes autores tragam diferentes definições para o signo, a ideia de representação está indissociada ao signo. Ou seja, para ele existir, é necessário que represente algo.

Dentro dos estudos iniciais sobre a semiótica, o pesquisador genebrino Ferdinand de Saussure é considerado uma das principais referências dentro dos primeiros estudos sobre o signo. Considerado o pai da linguística moderna, ele define a semiologia como uma ciência que estuda os diferentes signos e suas leis, da qual a linguística faz parte e se dedica sobretudo ao estudo do signo verbal (NAKAGAWA, 2022).

Saussure defende que “a língua é, simultaneamente, o objeto e o material da investigação” (CRYSTAL, 1977, p. 101), pois só pode ser analisada através da própria prática, reforçando também o seu caráter social. De acordo com François, para Saussure, a língua é um sistema que, assim como qualquer outro, é composto por unidades que se relacionam submetidas a uma série de regras (FRANÇOIS, 1980, p.

68). Porém, sem excluir o caráter individual, as particularidades de cada um que a utiliza.

Para Saussure, o signo é uma entidade dupla, que une um significante a um significado (DMP; CAO, 2020, p. 8). O significante corresponde à "imagem acústica". Já o significado equivale à ideia convencional daquilo que o signo visa representar. Para que realize a associação entre o significado e o significante, o receptor deve ter o significado em seu próprio repertório. Caso o contrário, não realizará a interpretação do signo de forma convencionalmente estabelecida.

Uma outra questão envolvendo o signo trabalhado por Saussure é princípios da arbitrariedade e da linearidade (SAUSSURE, 1995, apud DMP; CAO, 2020, p.4). Conforme o autor define, o signo verbal é linear porque é composto por uma sucessão de fonemas. Ao mesmo tempo, por outro lado, o signo é arbitrário, pois seu segmento fônico não possui qualquer relação com o significado daquilo que deseja representar.

Os conceitos trabalhados por Saussure trouxeram significativas contribuições para o estudo da semiótica e são aplicáveis sobretudo no estudo do código verbal. Enquanto isso, a Semiótica Peirceana pode ser considerada mais abrangente, não se restringindo somente à linguagem verbal. Peirce acreditava que toda e qualquer produção, realização e expressão humana é uma questão semiótica (SANTAELLA, 2009, p. 5).

Idealizador da semiótica estadunidense, Charles Sanders Peirce desenvolveu dentro do campo lógico uma linha de pesquisa que recebeu o nome de Teoria Geral dos Signos. A semioticista Lucia Santaella é uma das principais divulgadoras das teorias de Peirce no Brasil.

A fenomenologia representa a base fundamental de toda a filosofia peirceana. Ela observa os fenômenos e, com isso, desenvolve as leis universais que caracterizam esses fenômenos. É a partir dela que se desenvolvem as demais ciências, seguindo a ordem: Estética, Ética e Semiótica ou Lógica. De tal modo, para o pesquisador, a semiótica tem como principal função "classificar e descrever todos os tipos de signos logicamente possíveis" (PEIRCE, 1931-1958, apud SANTAELLA, 2009, p. 6).

Peirce também chegou à conclusão de que "tudo o que aparece à consciência assim o faz numa gradação de três propriedades" (PEIRCE, 1931-1958, apud SANTAELLA, 1980, p. 7). Essas categorias do pensamento foram nomeadas de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

Como o próprio nome bem diz, a Primeiridade está ligada à primeira apreensão das coisas, à qualidade de sentimento. Ela é uma qualidade de consciência imediata, de modo a estar em estado-quase (SANTAELLA, 2009, p. 9).

De maneira irremediável, esse estado de quase pensamento se transforma e a categoria passa para a Secundidade. Ela corresponde ao campo da existência cotidiana e está presente na "corporificação material" daquilo que nos é percebido. (SANTAELLA, 2009, p. 10).

Santaella (2009, p. 10) também reforça que as primeiras impressões que temos do mundo, bem como as reações aos fenômenos, já se configuram enquanto como respostas sígnicas.

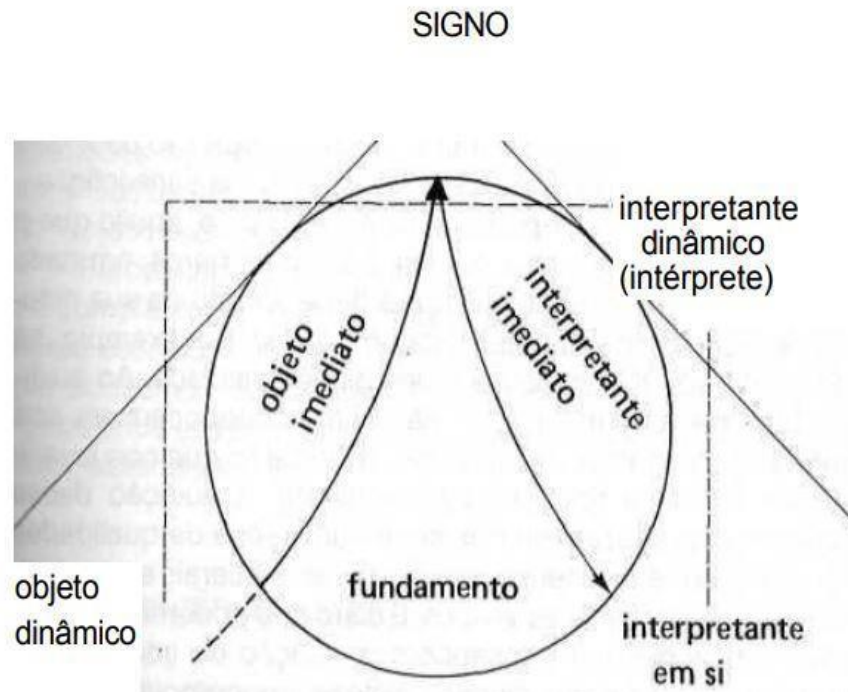
Por fim, a terceiridade corresponde ao campo da inteligibilidade, à própria representação e interpretação do mundo por meio de signos. O processo de produção de signos é o recurso usado pela consciência humana para a compreensão, para a construção de representações. Trata-se de um procedimento contínuo e infinito. Estamos a todo momento traduzindo um signo em outro. Mas, o que de fato é um signo?

Diferentemente de Saussure, que compreende o signo como um arranjo dicotômico, Peirce pensa o signo pela configuração triádica. Por isso, para o semioticista americano, a relação de representação é necessariamente uma relação triádica (SANTAELLA, 1995, p. 29).

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante. (PEIRCE, 1909, apud SANTAELLA, 1995, p. 12)

Dessa forma, tudo aquilo que é produzido na consciência humana tem caráter de signo. Apesar de facilitar a compreensão, o conceito de signo de Peirce não deve ser meramente limitado à frase: "o signo é alguma coisa que representa algo para alguém", pois ela implica que esse alguém seria imprescindivelmente um ser humano, existente e palpável (SANTAELLA, 1995, p. 12). Do mesmo modo, "coisa" não pode ser compreendida como uma entidade precisamente física ou real.

**Figura 2** – O signo triádico de Peirce



Fonte: Figura Disponível no Livro "O Que é Semiótica", SANTAELLA (2009, P. 12)

Conforme já dito, a noção de signo e de representação são indissociáveis. Sendo assim, uma coisa, para funcionar como signo, deve carregar a função de representar algo que não seja ele: o objeto. O objeto é aquilo que de certa forma determina o signo e é representado por ele, mas que não pode se restringir a algo singular e concreto (SANTAELLA, 1995, p. 26).

Existem dois tipos de objetos: o objeto dinâmico e o objeto imediato (SANTAELLA, 1995, p. 55). Dentro do próprio signo, o objeto imediato corresponde a uma alusão que indica o objeto dinâmico. É ele quem é responsável por provocar o signo, correspondendo à primeira representação mental, à representação imediata.

O objeto dinâmico é o próprio fenômeno que o signo busca representar e, com isso, o signo permite que o conheçamos por meio de sua mediação. Ele é mediado pelo objeto imediato, que por sua vez: "produz triadicamente o efeito pretendido do signo através de outro signo mental" (SANTAELLA, 1995, p. 55).

Ainda que seja mediado pelo objeto imediato, o objeto dinâmico também exerce influência sobre o signo. O signo somente atua como signo porque é determinado pelo objeto dinâmico.

No contexto de semioses singulares, estamos sempre no nível do objeto imediato que se constitui na parcela daquilo que o signo pode tornar conhecível de seu objeto dinâmico, num determinado momento do tempo. Por exemplo: que objeto dinâmico a palavra 'luz' indicava há dois séculos e que objeto dinâmico ela indica hoje, no contexto das teorias físicas contemporâneas? (SANTAELLA, 1995, p. 59)

Ainda sobre os conceitos de objeto e o processo de semiose, o interpretante é determinado pelo signo e pelo objeto por meio do processo relacional desenvolvido na mente do intérprete, o qual, na definição mais simplória de signo, representa o "alguém" para quem o signo representa algo. O interpretante corresponde ao sentido do signo e, para interpretar um signo, precisa gerar um outro signo (SANTAELLA, 1995, p. 88).

Existem três tipos de interpretantes. O interpretante imediato, o interpretante dinâmico e o interpretante final. O interpretante imediato equivale à potencialidade de um signo de gerar sentidos em uma mente interpretadora. Não equivale ao efeito exato produzido, mas sim, às possibilidades de efeito. Já o interpretante dinâmico corresponde ao efeito que foi efetivamente produzido pelo signo em cada mente.

Por fim, o interpretante final corresponde à tendência de um signo em representar o objeto em sua total equivalência, representa o objetivo final do processo da semiose. No entanto, esse objetivo é considerado inatingível na prática, quando levado em conta a autogeração e o crescimento infinito do signo. "'Final' aparece como um limite ideal, aproximável na infinidade da continuidade, mas inatingível para qual os interpretantes dinâmicos tendem" (SANTAELLA, 1995, p. 74).

É válido reforçar que o interpretante não se limita a uma mera atitude interpretativa. É um termo essencialmente técnico da semiótica, que depende do signo e não somente de uma mera interpretação dentro da subjetividade. Em outras palavras, o signo deve atingir uma mente de modo a criar algo nela. Esse algo corresponde ao interpretante (SANTAELLA, 1995, p. 86).

De acordo com Santaella, "Nenhum signo fala por si mesmo, mas exclusivamente por outro signo. Assim sendo, não há nenhum modo de se entender o signo a não ser pelo seu interpretante" (SANTAELLA, 1995, p. 88). Desta frase, pode-se compreender que o interpretante também é um signo. Ele (o interpretante) está estritamente atrelado à ideia de continuidade, da infinitude do processo de semiose. Dessa forma para que signifique um signo, deve-se gerar outro a partir do interpretante.

Peirce também dividiu os interpretantes com relação aos efeitos que podem provocar nos intérpretes. Com base nesse fator, o semioticista dividiu os signos entre emocional, energético e lógico (SANTAELLA, 1995, p. 105). Para esta monografia, bem como para a análise dos filmes selecionados, nos interessa o conceito de interpretante lógico.

O interpretante lógico se apresenta à nível de terceiridade. Ele está ligado a uma regra geral, a um hábito ou à transformação desse hábito. Nas palavras de Santaella: "o pensamento ou entendimento geral produzido pelo signo" (SANTAELLA, 1995, p.105).

Os interpretantes dizem respeito aos efeitos que o signo de fato produz em uma mente interpretadora. O interpretante lógico possui uma implicação acordada com o comportamento habitual em determinada sociedade. Conforme enuncia Savan (1976, p. 43-4), o hábito: "é um padrão de ações que, sob certas condições apropriadas, será repetido indefinidamente no futuro".

O hábito pode ser entendido como uma força que conduz as ações humanas. Sem, no entanto, uniformizá-las. Há uma certa flexibilidade que, em alguns casos, pode gerar mudanças em hábitos que transformam a aplicabilidade geral de um signo. É essa flexibilidade nos efeitos sígnicos das comédias românticas

Baseado nessa divisão lógica das partes- representamen, objeto e interpretante- que interagem na constituição do signo, Peirce desenvolveu uma série de classificações triádicas dos signos. Dessas divisões, destacam-se a que leva em conta a relação do signo com ele próprio, do signo com o objeto dinâmico e do signo com o interpretante (SANTAELLA, 2003, p. 13).

**Figura 3** – Classificações triádicas do signo

signo 1° em si mesmo	signo 2° com seu objeto	signo 3° com seu interpretante
1.º quali-signo	ícone	rema
2.º sin-signo	índice	dicente
3.º legi-signo	símbolo	argumento

Fonte: Figura Disponível no Livro "O Que é Semiótica", SANTAELLA (2009, P. 13)

Para esta monografia, bem como as análises fílmicas a serem realizadas, nos limitaremos a analisar a relação do signo com seu objeto dinâmico, que se manifesta através do ícone, do índice e do símbolo.

Quando o signo está na primeiridade, ele aparece como mera qualidade e pode ser compreendido como um quase-signo de efeito contemplativo. Nesse contexto, ele com relação ao seu objeto, é um ícone puro e o apresenta através de uma relação qualificadora.

No entanto, Santaella (2009) também pontua que as qualidades não possuem função representativa, mas sim apresentam alguma coisa, é a primeira impressão, presente no campo sensorial. Sendo assim, não funcionam como signo, mas sim potenciais signos. Conforme enuncia Santaella:

O objeto do ícone, portanto, é sempre uma simples possibilidade, isto é, possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nosso sentido. Daí que, quanto mais alguma coisa a nós se apresenta na proeminência de seu caráter qualitativo, mais ela tenderá a esgarçar e roçar nossos sentidos. (SANTAELLA, 2009, p. 14)

A nível de secundidade, conforme ilustra a Figura 3, com relação ao seu objeto dinâmico, o signo é um índice. De acordo com Santaella (2009), pressupõe-se que todo existente atue enquanto índice. Ele indica uma coisa a qual está ligado demonstrando a sua existência.

Porém, a definição de índice não deve ser vista de maneira simplória. Santaella (2009) reforça que também existem circunstâncias para que o índice funcione como signo.

Enfim, o índice como real, concreto, singular é sempre um ponto que irradia para múltiplas direções. Mas só funciona como signo quando uma mente interpretadora estabelece a conexão em uma dessas direções. Nessa medida, o índice é sempre dual: ligação de uma coisa com outra (SANTAELLA, 2009, p. 14)

De acordo com Santaella (2009, p. 14), a nível de terceiridade, o símbolo pode ser entendido como uma representação convencional. Ele pode ser entendido como uma lei geral armazenada em nossos cérebros. O símbolo se diferencia do ícone e do índice porque é portador de uma lei, que através de pactos estabelecidos em sociedade, determina o objeto. Ele não possui a necessidade de ser físico e nem de possuir uma relação lógica com o que representa. (SANTAELLA, 2009, p. 14).

Também é válido reforçar que os símbolos trazem "embutidos em si, caracteres icônicos e indicais" (SANTAELLA, 2009, p. 15). Estes, são responsáveis por referenciar o símbolo, para que assim seja aceito socialmente.

O símbolo é um "tipo geral" (SANTAELLA, 2009, p. 14). Ele se relaciona com o objeto através do interpretante imediato. Entendendo que o símbolo pode ser abstrato e não há, entre o símbolo e o objeto, uma relação de mediação, fazendo com que o símbolo seja interpretado como referendo ao objeto.

Para funcionar como lei geral, o símbolo precisa ser replicado por meio de ocorrências individuais. Enquanto potencial interpretativo do signo, o interpretante imediato reforça o múltiplo poder interpretativo que pode caber às mentes interpretativas com relação ao signo. Ou seja, embora em muitos casos funcionam como leis arquitetadas como convenções sociais, é importante reforçar que a interpretação do símbolo não foge à própria subjetividade do intérprete, que também acrescenta seus próprios valores culturais no processo de compreensão.

Do mesmo modo, é importante destacar que os símbolos também podem ser apropriados e transformados de acordo com as percepções do intérprete e de interesses próprios de quem reproduz o signo.

Entendendo a semiose como um processo infinito, já é esperado que o símbolo sofra transformações e não seja igualmente compreendido por todos os intérpretes. Diante disso, compreender as construções e reconstruções de sentidos, bem como seus impactos no que se refere à representação da mulher jornalista no cinema, torna-se fundamental para esta monografia.

A compreensão do efeito de sentido da imagem da mulher jornalista na comédia romântica intrinsecamente perpassa por essas noções. As próprias produções cinematográficas são um conjunto de signos, cujo roteiro é pensado para produzir um sentido específico na mente do espectador.

Conforme será analisado posteriormente, nas comédias românticas cujas protagonistas são jornalistas, é possível identificar padrões de configuração dessas personagens. Elas são brancas, magras, insatisfeitas com o trabalho e "incompletas", cuja felicidade somente se concretizará por meio do parceiro amoroso.

Esses perfis que se repetem nas CR atuam como símbolos, são representações convencionais acerca dessas profissionais. No entanto, é fundamental reforçar que essa imagem romantizada construída não condiz com a realidade da mulher jornalista fora das telas de cinema.



No caso das comédias românticas, pode-se afirmar que o gênero cinematográfico se utiliza de fórmulas de sucesso próprias dele para provocar um efeito de sentido nos telespectadores. A própria frase “toda comédia romântica é igual”, e o final feliz ao lado do companheiro amoroso implicam que existe uma lei por trás desses filmes, que tem relação direta com a maneira como a profissional de comunicação é vista pelos espectadores.

Por outro lado, as comédias românticas vêm passando por transformações ao longo dos anos. Essas mudanças estão ligadas não somente a alterações nos hábitos e costumes de uma sociedade, constituída como um conjunto de intérpretes, mas também a uma transformação na aplicabilidade geral de um signo.

## **2.2. A FALA ROUBADA DE BARTHES E O MITO DA MULHER JORNALISTA NO CINEMA**

Os conceitos desenvolvidos por Roland Barthes também serão utilizados nesta monografia na análise da representação da mulher jornalista no cinema. No livro *Mitologias* (1957), o autor afirma que a história é responsável por transformar o que é real à nossa existência em discurso, sendo a responsável por comandar a linguagem mítica.

Barthes (2001, p. 132) define o mito como um sistema de significação, que está sujeito a condições de funcionamento, em um primeiro momento, determinadas pelo mitólogo. O mito opera em um sistema dual e, assim como o signo de Saussure, postula uma relação entre o significado e o significante.

No entanto, Barthes (2001, p. 133) complexifica o sistema sógnico de Saussure, atribuindo dois sistemas semiológicos ao mito. O primeiro deles corresponde à base utilizada pelo mito para construir o próprio sistema. Ele recebe o nome de linguagem-objeto e é articulado por uma dada representação, formada pelo significante (imagem acústica de ordem psíquica) e o significado (conceito).

O segundo sistema é o próprio mito, e pode ser entendido como uma cadeia da metalinguagem. Ele é formado por meio do significante e do significado anteriores, que são utilizados na composição do próprio mito.

Nesse segundo sistema, ocorrem transformações no signo e, sobretudo, no significado, ambos do primeiro sistema. O significado de um primeiro signo recua e gera, no segundo signo, um espaço vazio que será preenchido pelo sentido do

segundo signo. O primeiro signo se transforma em forma do segundo signo, e o significante esvazia-se. Nesse sistema segundo, o significado passa a ser chamado pelo pesquisador de conceito e o significante recebe o nome de forma. O signo de um primeiro ocupa o lugar do significante deste segundo signo, conforme resume Barthes:

No mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema linguístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são comparados), que chamarei de linguagem-objeto, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, que chamarei de metalinguagem, porque é uma segunda língua, na qual se fala a primeira. (BARTHES, 2001, p. 206)

Dessa forma, o mito pode ser compreendido como um sistema semiológico segundo. Ele corresponde a um sistema particular, que é elaborado a partir de um sistema semiológico já existente antes dele. Porém, com diferenças. A Figura 4 traz a síntese desses dois sistemas desenvolvidos por Barthes:

**Figura 4** – Os sistemas desenvolvidos por Barthes



Fonte: Figura Disponível no Livro "Mitologias", Barthes (2001, P. 137)

De acordo com Barthes (2001, p. 139), o sentido não é esvaziado em um primeiro sistema. Pelo contrário. Ele é dotado de um contexto histórico e moral. Ainda que esse sentido não tenha desaparecido completamente no segundo sistema, ele segue vivo, mas surge com uma segunda função: alimentar o mito. Essa mudança é responsável por contar uma nova história, que limita e empobrece a forma do primeiro sistema.

É possível apreender que o conceito de "mito" para Barthes se desloca da raiz etimológica grega, "um relato simbólico da condição humana". Ele é usado como uma

farsa, uma distorção de significados utilizado para beneficiar outros sistemas construídos pelos humanos.

O mito tem como principal característica a de “ser apropriado” (Barthes, 2001, p. 149). Ele se serve da história, do sentido de um sistema primeiro, como uma espécie de reserva, uma fonte de informação a ser consultada somente para potencializar e beneficiar ele próprio. O mito deforma e manipula memórias construídas, manipulando onde e como elas deverão ser utilizadas.

No mito, o significante possui duas faces: uma plena, que é o sentido, e uma fase vazia, compreendida enquanto forma. O conceito, o significado do mito, deformará o sentido, esvaziando sua história. Por isso, Barthes afirma que:

[...] o mito é uma fala roubada e restituída. Simplesmente, a fala que se restitui não é a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato. É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transitório da fala mítica. (BARTHES, 2001, p. 147).

Enquanto o signo é predominantemente arbitrário, o mito sempre possui uma causa motivada. A língua apresenta baixa resistência ao processo de mitificação já que é, naturalmente, dotada de predisposições míticas. A simples fala sobre as mais diferentes temáticas, por exemplo, implica em tomar como sua comentários tecidos por terceiros.

O mito pode rapidamente crescer dentro de um sentido (Barthes, 2001, p. 153). Ele tem como principal função transformar uma intenção em natureza. O mito sabota e elimina a qualidade histórica das coisas e a transforma em mera lembrança, reduzindo seu valor social a uma mera constatação.

É válido ressaltar que esse processo de naturalização dos mitos e manipulação da história também perpassa por relações de poder, sendo fundamental reforçar o espaço ocupado e papel empenhado pelos meios de comunicação de massa, sobretudo o cinema hollywoodiano.

No caso da mulher jornalista na Comédia Romântica, são notórios alguns sistemas sógnicos que foram transformados pelo mito. A começar com a maneira como o amor é representado pelos filmes do subgênero. A face plena do mito é representada pelo próprio sentimento e seus reais efeitos e benefícios provocados nos indivíduos, enquanto a forma (face vazia) corresponde às frases românticas, aos gestos, à idealização desse sentimento. O conceito deforma justamente a face "plena do amor".

E o mesmo ocorre com a mulher jornalista nessas comédias românticas. A história de luta feminina para ingressar no mercado de trabalho, para ocupar cadeiras nas principais redações dos Estados Unidos e do mundo é silenciada para dar espaço a uma representação distorcida desta profissional. Por outro lado, elementos como a caracterização das personagens, temáticas jornalísticas, como a apuração de pauta e o *deadline*, permanecem, afinal de contas, o conceito precisa deles para ser mantido.

Contudo, conforme já foi visto anteriormente, a maneira como esses elementos são colocados nas narrativas analisadas trazem como consequência uma distorção relacionada à maneira como a mulher jornalista realmente é e como ela é representada nesses filmes. Os diretores, roteiristas, produtores e toda equipe técnica dos filmes desenvolvem o mito de modo a atender a indústria hollywoodiana, visando acima de tudo lucro em cima da representação dessas profissionais.

Barthes (2001, p. 156) afirma que o mito tem a capacidade de distorcer até mesmo quem se opõe a ele, de atribuir novos significados a essa resistência a ele. É o caso de algumas comédias românticas com protagonistas jornalistas que, por mais que tentem e possuam elementos que as distanciam da representação convencional da profissional no subgênero, não escapam a essa tendência de generalização nesses filmes e também são contextualizadas dentro dessa “deturpação” da imagem da mulher jornalista.

É o caso do filme *Uma Manhã Gloriosa* (2010), dirigido por Roger Michell, que será detalhadamente analisado no próximo capítulo. Becky Fuller (Rachel McAdams) não aparece como uma jornalista insatisfeita com o trabalho e infeliz, mas sim como uma profissional focada e disposta a encarar o mau-humor do novo chefe para alcançar seus objetivos.

Porém, apesar da protagonista escapar de algumas características normalmente atribuídas a essas profissionais no subgênero cinematográfico, o filme também se encerra de maneira clichê, ela também tem o "final feliz" ao lado de um parceiro amoroso. Ela não consegue escapar do mito da mulher jornalista no cinema.

O mito não está escondido, essa não é sequer a intenção dele. Ele pode ser decifrado. Ainda segundo Barthes (2001, p. 159), o mito pode ser lido de diferentes formas a depender da ênfase dada no significante vazio, no significante pleno e no significante do mito.

Caso o foco seja dado no significante vazio, se está diante do sistema simples, constituído pelo significante e significado. É o enfoque dado pelos produtores de mito, que, nesta monografia, corresponde sobretudo à indústria de comédias românticas e aos produtores desses filmes.

O mitólogo é aquele responsável por decifrar o mito. Ele consegue realizar a distinção entre o sentido e a forma, pontuar as deformações. De tal modo, o foco é dado no significante pleno. É a leitura do mito realizada pelos pesquisadores no âmbito acadêmico, é a leitura que está sendo realizada nesta monografia.

Por fim, o terceiro tipo de análise é feito pelos espectadores desse subgênero cinematográfico. Eles reagem conforme é esperado pelos produtores do mito, consumindo-o de acordo com a estrutura que foi montada, de acordo com as “fórmulas de sucesso”. Em se tratando das comédias românticas, essa passividade dos espectadores é ainda mais reforçada, tendo em vista que os espectadores já conhecem o típico roteiro dessas produções e como elas são encerradas.

As comédias românticas estão presentes no cinema desde os anos 30. O mito da mulher jornalista neste subgênero se retroalimenta. Embora sofra algumas modificações, o mito segue ali, o arquétipo da mulher jornalista no subgênero se repete e foi naturalmente aceito por causa da repetição, sem qualquer intenção de provocar reflexões nos espectadores. Conforme enuncia (Barthes 2001, p. 151), "o mito é uma fala excessivamente justificada".

No sistema segundo (mítico), a causalidade é artificial, falsa, mas consegue de certo modo imiscuir-se no domínio da Natureza. É por isso que o mito é vivido como uma fala inocente, não que as suas intenções estejam escondidas: se o estivessem não poderiam ser eficazes; mas porque elas são naturalizadas. (Barthes, 2001, p. 152)

Essa afirmação de Barthes nos permite fazer considerações acerca do mito da mulher jornalista na comédia romântica. A ‘inocentação’ desse subgênero, tratado como “inferior” e “banal” pelos críticos acaba por mascarar seu poder de gerar, nos indivíduos, hábitos perceptivos e pensamentos sexistas acerca dessas profissionais, vistas como felizes e realizadas somente quando encontram o parceiro romântico.

Da mesma forma, é notório que não há interesse dos produtores do mito em realizar profundas transformações na maneira como esses filmes são construídos: a jornalista está insatisfeita com o trabalho, é alocada para uma pauta e acaba encontrando o amor da sua vida. Os dois se apaixonam, se desentendem, mas

acabam juntos porque o amor é capaz de vencer toda e qualquer tristeza. E que fim teve a vida profissional da personagem? Pouco importa. Porque o que interessa é que ela termine ao lado do príncipe encantado.

Essa representação da jornalista foi naturalizada pelo público. Quando assistem a esses filmes, não há expectativa de que o roteiro seja alterado. É um clichê que conforta, voltado essencialmente para o público feminino. Caso a narrativa seja alterada profundamente, existe a possibilidade de que deixe de agradar, de que se diminuam os lucros. E não é isso que os produtores do mito desejam.

A consciência do homem de massa, dos espectadores desse subgênero, é um mosaico cujos valores e significações apropriados pelos meios de comunicação de massa se sobressaem. O poder exercido pela mídia, mais precisamente pelos diretores desses filmes, dá nomes e define a maneira como as mulheres jornalistas serão representadas.

Ainda segundo Barthes (2001, p. 162), o mito é uma fala despolitizada. Não há por parte dos homens um interesse de manter uma relação de verdade com o mito, ele é despolitizado com a finalidade interligada com anseios e vontades de quem o produz. O seu alcance pode ser determinado de acordo com o sistema geral que o entorna. Em se tratando da maneira como a mulher é representada nas comédias românticas como um todo, não se é esperado algo diferente em se tratando dos *newspaper movies* no subgênero.

Os "isoglosses" de um mito correspondem à zona social da qual ele detém influência. Esses "isoglosses" contextualizam a história da qual o mito irá se apropriar. No caso das Comédias Românticas, a definição dos "isoglosses" é paradoxalmente genérica e complexa.

Apesar de conseguirem atingir um público das mais diferentes idades e classes sociais, um público bastante diverso, as comédias românticas são voltadas essencialmente para o público feminino. Nesse contexto, o mito se constitui como um modelo de conduta e molda valores sociais, oferecendo para as mulheres uma espécie de "guia" de como elas devem pensar e se portar para que atinjam a plena felicidade.

Tal fato reforça o poder do mito em neutralizar a história. Os arquétipos da mulher jornalista nesses filmes revelam-se oportunos para a disseminação de valores machistas e reforçam na sociedade o papel secundário da mulher, de estar sempre disposta a renunciar da própria independência para viver um relacionamento amoroso.

Barthes (2001, p.170) ainda estabeleceu que existem caminhos para estabelecer as formas de analisar as formas retóricas do mito. No que se refere a noção de retórica, Barthes a define como "formas fixas onde serão encaixadas as formas variadas do significante mítico" (2001, p.170) e são adaptáveis a representações históricas. Estas formas fixas também podem ser percebidas no caso das comédias românticas com protagonistas do sexo feminino que são jornalistas.

Barthes (2001, p.170) cita sete figuras retóricas: "A Vacina", "A omissão da história", "A identificação", "A Tautologia", "O Ninismo", "A quantificação da qualidade" e "A Constatação". Para esta monografia, serão mais bem exploradas aquelas que se relacionam com a representação da mulher jornalista no cinema.

A "vacina" corresponde ao reconhecimento de uma problemática para camuflar outra ainda maior. Ou seja, há o reconhecimento e compensação de uma das problemáticas, mas nenhum interesse em readaptar o mito por completo, já que ele apresenta uma finalidade. Ela pode ser percebida quando a protagonista feminina ocupa um cargo de chefia, mas é colocada como vilã ou impossibilitada de demonstrar sentimentos como amor e compaixão.

Outra figura citada que também pode ser percebida no subgênero é "A omissão da história" (BARTHES, 2001, p.171). Ela acontece quando o produtor de mitos se apropria da história a silencia para usá-la em seu benefício. Do mesmo modo, o cinema, ao criar arquétipos sobre a mulher jornalista, acaba por silenciar toda história de luta feminina pela ocupação e reconhecimento do mercado de trabalho.

A quantificação de qualidade é uma figura bastante abrangente e que perpassa pelas demais citadas. Como o próprio nome bem diz, ela reduz e limita toda a qualidade a uma quantidade. Da mesma maneira, as comédias românticas realizam uma "economia de inteligência" (BARTHES, 2001, p.173) ao reduzir a mulher jornalista a meros arquétipos voltados para o lucro dessa indústria.

Essas figuras citadas reforçam a finalidade do mito: a de imobilizar o mundo camuflando suas problemáticas. Ele constrói representações voltadas para o consumo, e assim contribuem fielmente para a permanência de ideologias. Qualquer transformação profunda na maneira como a mulher jornalista é representada nesse subgênero pode trazer mudanças que não são interessantes para a lucratividade dos filmes. É como se os telespectadores somente fossem autorizados a pensar ou fazer considerações sobre a mulher jornalista no cinema até certo limite. Conforme enuncia o autor:

Os mitos não são nada mais do que essa solicitação incessante, infatigável, essa exigência insidiosa e inflexível que obriga os homens a se reconhecerem nessa imagem de si próprios eterna e, no entanto, datada, que um dia se constrói como se fora para todo o sempre. (BARTHES, 2001, p. 175)

O fato do mito conseguir deformar até mesmo aquilo que se opõe a ele não impede o surgimento de movimentos que se opõem a ele. Esses movimentos se constituem como falas que “permanecem políticas” e que são propriamente revolucionárias (Barthes, 2001, p. 166).

Nesse contexto, os filmes hollywoodianos são alvo de críticas dentro da teoria feminista do cinema porque os roteiros são construídos a partir de personagens focados em desejo e erotização, o que contribui para o fortalecimento do "papel" de objeto sexual atribuído à mulher no cinema. Esse ponto será desenvolvido durante as análises fílmicas.

### **2.3. SEMIÓTICA DA CULTURA: A PERSONAGEM ENQUANTO TEXTO CULTURAL**

A semiótica da cultura também auxilia na compreensão da representação da mulher jornalista no cinema e dentro da cultura que a cerca. Mas, o que de fato é cultura? Sua definição perpassa necessariamente pelas noções de coletividade e memória, conforme define Irene Machado, uma das maiores precursoras dos trabalhos da semiótica da cultura no Brasil:

Cultura é memória ou gravação na memória do patrimônio vivencial da coletividade; enquanto tal, reporta-se ao passado. Contudo, a cultura como memória coletiva é igualmente um sistema modelizante que age sobre o comportamento. Nesse caso, é um programa que visa o futuro, uma vez que as regras semióticas de organização da experiência da vida visam o comportamento. (MACHADO, 2003, p.163)

De tal modo, a cultura pode ser compreendida sobretudo por duas propriedades. Como já dito anteriormente, ela está intimamente ligada à memória e à história, sendo capaz de acumular informações que são posteriormente traduzidas em textos e códigos. Mas isso não significa que ela é estática. Ela não pode organizar a esfera social sem a presença dos signos.



A cultura não é natural ao ser humano, mas sim produzida por ele. Ele produz os artefatos ou mecanismos que farão parte dela. Embora individualidades de cada sujeito exerçam influência na maneira como esses artefatos serão percebidos e dispostos na cultura, faz-se necessário que ele esteja presente na coletividade.

O principal objeto de estudo da semiótica deixa de ser não somente a linguagem e o signo, mas abarca a própria cultura. Porém, as próprias representações a serem analisadas dentro da semiótica da cultura não excluem os estudos desenvolvidos pelos semiotistas e semiólogos anteriores, afinal, elas também dependem do signo. A própria cultura é elaborada e se transforma a partir de diferentes sistemas de signos.

A linguagem se desenvolve a partir da relação entre diferentes individualidades. Ela pode ser entendida como um sistema de signos utilizados na comunicação entre indivíduos. Os seres humanos não somente se comunicam através de signos, como também exercem controle e são controlados por ele, o que não está alheio às relações de poder construídas em nossa sociedade.

Conforme será explicado, esse contato entre individualidades durante o processo de comunicação é o que é responsável pela produção de novos signos, por mudanças e, paradoxalmente, manutenção dos hábitos culturais.

Lotman (1996) criou o conceito de semiosfera para designar o espaço cultural em que o signo habita e se desenvolve. Corresponde ao espaço em que o signo está inserido dentro de uma coletividade, no qual há troca de informações e que, sem ele, o processo de semiose não aconteceria.

O autor (1996, p. 13) coloca o conceito de semiosfera como relacionado à homogeneidade e individualidade da semiótica. Ao mesmo tempo, o espaço semiótico também é heterogêneo, isto é, composto por estruturas e estruturalidades sógnicas conflitantes (LOTMAN, 2000, p. 257).

A cultura também é interpretada pela semiótica da cultura como um conjunto de textos que está em constante mudança. Para que novos signos que fazem parte dela sejam formados, é necessário que ocorra a relação de tradução entre diferentes sistemas. O contato com o diferente é o que impulsiona a transformação de um determinado sistema.

Conforme enuncia Machado (2003, p. 157): a "cultura é um conjunto de informações não-hereditárias". A compreensão da construção da cultura nas

sociedades ocorre pela análise da troca de informações que ocorre no interior de um determinado sistema e no seu contato com diferentes sistemas.

Para realizar a análise da linguagem, é preciso antes compreender a noção de modelização. É um processo que corresponde à leitura dos signos a partir de uma estrutura já estabelecida e regrada. É um mecanismo que tem como foco a auto-organização e decodificação dos sistemas para reunir as informações que os integram. É a própria “gramatização” da linguagem, de modo que ela seja reconhecida e referenciada pelas informações contidas (NAKAGAWA, 2022).

Existem dois principais sistemas modelizantes: os sistemas modelizantes de primeiro grau e os sistemas modelizantes de segundo grau. Eles correspondem a sistemas relacionais que são formados por regras que definem ou a estrutura ou modelo a ser seguido. Os sistemas modelizantes de primeiro grau são dotados de estrutura. Ou seja, tal qual um manual de instruções ou um dicionário, eles possuem regras que determinam o seu uso correto. Essas leis são consagradas a partir de convenções sociais.

A partir dessa estrutura, é possível compreender os sistemas modelizantes de segundo grau, que abrangem muitos outros sistemas da cultura. A partir da apropriação e reorganização da linguagem verbal, os seres humanos produzem novos sistemas. Dessa forma, os sistemas modelizantes secundários fazem uso da linguagem (sistema modelizante primário) como base para produzir seus próprios sistemas.

Os sistemas modelizantes são constituídos por meio das mais variadas combinações de signos presentes na linguagem, e assim estabelecem diferentes modelos culturais a serem seguidos na sociedade. É o caso do cinema, considerado sistema modelizante secundário.

Porém, apesar do cinema ser considerado um sistema modelizante secundário, acaba por se aproximar da lógica dos sistemas modelizantes primários. Isso acontece porque a linguagem cinematográfica busca trazer recortes do real e estabelecer relações com o código verbal em suas narrativas, abordando em suas histórias temas como o esporte, a religião e, não menos importante, as relações amorosas.

O cinema hollywoodiano, no qual boa parte das comédias românticas foi produzida, deixa de ser percebido como um sistema modelizante autônomo, quando é percebido como parte de um sistema mais amplo: o cinema. Além disso, cinema

hollywoodiano apresenta um modelo narrativo específico, marcado pelo início, meio e final feliz.

No Livro *O Primeiro Cinema* (2005), Flávia Cesarino Costa traz o conceito de "domesticação" do cinema, a complementar a caracterização da sétima arte como sistema modelizante. De acordo com a autora, esse processo de "domesticação" corresponde à "integração do cinema a uma cultura dominante e a sua transformação em espetáculo" (COSTA, 2005, p. 68).

De tal modo, no cinema hollywoodiano, sobretudo no que se refere ao subgênero da comédia romântica, predomina um modelo narrativo que foi consagrado pelo mercado, uma fórmula de sucesso.

Segundo a autora, a domesticação: "se estabelece como um processo de homogeneização na representação do espaço e do tempo, como um processo de enquadramento de forças divergentes, de fabricação de personagens sem ambiguidade, de finais felizes necessários" (COSTA, 2005, p. 69).

Não menos importante, as comédias românticas analisadas se utilizam da estrutura narrativa desenvolvido pelo sistema modelizante hollywoodiano para construir a sua própria fórmula de sucesso. O início corresponde ao período melancólico do filme, em que a jornalista se vê sozinha e infeliz com sua vida profissional, o meio é representado pelo momento em que ela conhece o parceiro romântico e os dois se apaixonam, e o final se constitui pelo desentendimento entre o casal, seguido pela reconciliação e casamento.

Em se tratando de dois sistemas distintos, Lotman (1996) traz o conceito de "paradoxo estrutural" para analisar a maneira como eles se relacionam. Essa relação entre linguagens tem como principal objetivo a tradução de linguagens.

Esses sistemas devem ser essencialmente diferentes e estabelecem uma relação de dominância ou poder entre si, conforme enuncia o autor: "a tendência para uma autonomia crescente de elementos e suas transformações em unidades independentes e a tendência da também crescente integração e transformação em partes de um todo exclui e inclui mutuamente, produzindo um paradoxo estrutural" (LOTMAN, 1996, p.46).<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Texto original: la tendencia a una creciente autonomía de los elementos, a la conversión de éstos en unidades que se bastan por sí mismas, y la tendencia a una integración igualmente creciente de los mismos y a su conversión en partes de cierto todo, se excluyen y a la vez se suponen mutuamente, formando una paradoja estructural (LOTMAN, 1996, p.46)

Paradoxalmente, trata-se de duas forças contrárias e ao mesmo tempo complementares: a homogeneidade e a heterogeneidade. São pendores interdependentes e que refletem na função de produção ou manutenção de sentidos na sociedade.

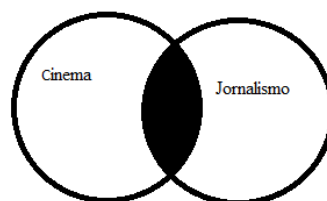
No pendor à heterogeneidade, um sistema de signos utiliza daquele que lhe é distinto como fonte de informação, controlando a absorção de elementos do outro para utilizá-lo da maneira que lhe for útil, de maneira até certo ponto controlada.

No pendor à homogeneidade, um determinado sistema volta-se para ele próprio, preservando aquilo que o constitui. Esse último processo é essencial para a continuidade do processo de troca ou tradução entre sistemas, pois também reflete a necessidade de cada cultura em definir sua essência e limite para que seja potencialmente identificada por aqueles que fazem perto dela.

Quando um sistema entra em contato com outro, uma tensão entre as esferas é iniciada. Elementos da cultura alheia são incluídos à dele. Já outros elementos permanecem inalterados. Um novo texto da cultura é construído e tem a função predominante de produzir novos signos e sentidos. Se trata de um processo contínuo e até certo ponto infinito, graças à preservação de determinadas características, especialmente aquelas que são essenciais para a identificação do sistema.

No que se refere às comédias românticas com protagonistas jornalistas, esse paradoxo também pode ser percebido, conforme melhor ilustra a imagem abaixo (FIG. 5):

**Figura 5** - o paradoxo estrutural nas comédias românticas com jornalistas



Fonte: figura elaborada pela autora da monografia

É possível perceber dois sistemas culturais na figura 5, que estão representados por meio de círculos: o cinema e o jornalismo. Esse ponto de

intersecção em negrito representa o pendor à heterogeneidade, em que pode ser realizadas duas análises distintas.

A primeira análise diz respeito à própria inclusão da realidade jornalística no universo do cinema. Como já citado nesta monografia, o cotidiano dos jornais e o próprio jornalista enquanto personagem são constantemente focos de narrativas cinematográficas. Características e funções como a apuração de fatos, empatia e busca pela verdade são recorrentes nestes personagens.

Uma outra análise que pode ser feita diz respeito à maneira como a mulher jornalista é representada na comédia romântica. O subgênero em questão se apropria e transforma elementos e é ambientado dentro do jornalismo, que corresponde ao meio como a protagonista conhece o parceiro amoroso. Esse procedimento acontece na tendência à heterogeneidade, com a troca de informação entre os dois sistemas citados.

Além disso, elementos que correspondem à própria atividade profissional também podem ser percebidos nas narrativas analisadas, como os “Critérios de Noticiabilidade” (Traquina, 2004) que se adequam às pautas em que as personagens são alocadas, e às Teorias do Jornalismo (Traquina, 2004).

Esses elementos são readaptados para o contexto das Comédias Românticas, cujo final feliz é representado não pela “conquista da audiência” ou “sucesso” da matéria da personagem. Longe disso. O final feliz acontece na maioria dos casos pela libertação da personagem do trabalho, que tem sua felicidade atrelada à conquista do parceiro amoroso.

Essa superfície limiar de contato entre os dois sistemas é denominada de “Fronteira Cultural” por Lotman (1996). Ela também reflete a necessidade de cada cultura em definir sua essência e limite para que seja potencialmente identificada pelo coletivo. Além disso, ela possibilita também a tradução entre sistemas sendo um mecanismo da linguagem em que as mensagens externas são ressignificadas para o interior de outro sistema e vice-versa.

Esse processo de recepção de novas informações de um sistema a partir da fronteira é comparado por Lotman (1996) aos receptores sensoriais do corpo humano, que realizam a tradução de sinais externos para o sistema nervoso. Essa nova informação é então traduzida em novos códigos e readaptada para esta nova semiosfera, como é o caso do jornalismo no cinema. Assim sendo, a fronteira cultural do cinema filtra, seleciona e adapta os elementos do jornalismo para ele próprio.

Também se pode fazer uma análise entre o cinema como um todo e a particularidade das comédias românticas com protagonistas que são jornalistas. Ainda que se tratem em filmes ambientados dentro da profissão, características desse profissional são readaptadas para o subgênero cinematográfico. Características como a bondade, humildade e carisma são mantidas. Porém, não há o interesse da personagem em mudar o mundo, transformar a sociedade através do próprio trabalho, mas sim de alcançar a própria felicidade.

A partir dessa tensão entre sistemas e entendendo a cultura como um conjunto de textos, Lotman desenvolve também o conceito de texto da cultura ou texto cultural. Ele tem como função a produção de novos sentidos que são produzidos justamente a partir da troca de informações entre sistemas que ocorre na fronteira cultural.

Lotman (2000) compreende o texto cultural como aquele codificado por diferentes linguagens. Eles são textos que possuem como finalidade comunicar uma mensagem. Para isso, são espelhados em regras e responsáveis por manifestar conteúdos inseridos dentro de determinadas culturas.

Diante disso, é válido reforçar que a linguagem cinematográfica, quando em contato com o contexto histórico e outras linguagens, produz novos textos da cultura. Na medida em que a linguagem cinematográfica realiza a tradução de elementos de outros sistemas modelizantes, se transforma e possui como principal resultado a produção de novos modos de codificação, sentidos e representações aos espectadores.

Enquanto um elemento dentro do cinema capaz de promover a geração de novos sentidos, a mulher jornalista na comédia romântica também pode ser entendida enquanto texto cultural, justamente porque é fruto desse intercâmbio entre elementos da semiosfera do cinema e do jornalismo.

Lotman (2000, p. 65) afirma que cada informação contida no texto cultural decodificada faz parte de um saber mútuo construído a partir das trocas entre o emissor e o recodificador. No caso da mulher jornalista no cinema, a partir dos arquétipos presentes nas análises fílmicas, se pode compreender que um dos elementos que fazem parte da caracterização dessas personagens é justamente colocá-las como viciadas em trabalho, como pessoas que dedicam boa parte do seu dia à prática da atividade jornalística.

De acordo com Américo (2012, p. 252), o texto pode atingir um estágio de complexidade estrutural em que não somente transmite uma informação, em um

processo de aquisição de memória, como também elabora novas mensagens e as modifica. Nesse contexto, o texto pode adquirir a função sócio-comunicativa de memória cultural coletiva. Conforme enuncia o ator: “como tal, ele, por um lado, revela sua capacidade de enriquecimento contínuo e, por outro, sua capacidade de atualizar alguns aspectos da informação nele contida e de esquecer, temporária ou completamente, as outras questões” (AMÉRICO, 2012 p. 252).

Ao falar sobre memória cultural, Lotman (1996) pondera que a grande produção cultural não permite que a memória seja conservada em sua totalidade, por isso, é selecionado o que deve ser mantido transformado ou esquecido.

Lotman (1996) também pondera que o texto apresenta um acordo com o contexto cultural. Assim sendo, as protagonistas dos filmes selecionados não podem ser analisadas sem levar em conta o contexto histórico e cultural dos quais estão inseridas, da totalidade de sua semiosfera.

Não menos importante, a diferença de 11 anos entre o filme mais antigo, *Nunca Fui Beijada* (1999), dirigido por Raja Gosnell, e *Uma Manhã Gloriosa* (2010) dirigido por Roger Michell, também ajudam a compreender as mudanças sociais entre o período e de que maneira afetaram a representação da mulher jornalista no cinema.

Após o intercâmbio entre sistemas, viabilizado pela fronteira, se pressupõe um processo de estabilização e ordem após a troca. Porém, sem necessariamente uma causa específica, uma nova ordenação textual pode ocorrer após esse sistema entrar em contato com outro. Essa nova ordenação textual pode ser percebida ao longo das transformações que as comédias românticas têm sofrido desde que caíram no gosto do público.

Diante do que foi exposto, é importante reforçar que o texto tem o poder de preservar a memória dos contextos anteriores. Ou seja, por mais que tenham sofrido transformações ao longo dos anos, as comédias românticas ainda preservam elementos que permitem identificar esses filmes enquanto parte do subgênero. Também há a recriação de cenas em roteiros de fórmula já conhecida, de modo a fazer com que os espectadores relacionem um filme a outro.

Esses elementos do passado são então reorganizados de acordo com os novos arranjos sócio-culturais e com os contextos atuais, de modo a provocar o crescimento semiótico da personagem mulher jornalista no cinema.

A análise se faz necessária para entender de que maneira a semiosfera que corresponde à mulher jornalista da vida real é produzida pelo cinema, mais

especificamente por meio da comédia romântica, como esses arquétipos são construídos e remodelados para satisfazer aos interesses da indústria cinematográfica, e qual a influência do papel comumente atribuído ao gênero nesse processo.



### 3. ANÁLISE FÍLMICA: A MULHER JORNALISTA NA COMÉDIA ROMÂNTICA

#### 3.1 QUANTO VALE UMA NOTÍCIA? A EROTIZAÇÃO DAS PERSONAGENS

Muito além do que forma de entretenimento, o cinema funciona como um propagador de costumes, tendências e realidades. De acordo com Damascena (2015, p. 11), as maneiras como os filmes constroem o jornalista são "efeito da influência dos arquétipos de representação de determinado tipo" e contribuem para a criação de mitos e estereótipos relacionados a esses profissionais.

Ainda de acordo com o autor, a partir da intenção do filme, são feitos recortes que atendam às expectativas do público e construam "personagem como produto do meio e respondendo a determinado contexto" (DAMASCENA, 2015, p. 12). Conforme foi visto nos capítulos anteriores, é atribuído ao jornalista um papel heroico nas produções cinematográficas. Porém, no caso das comédias românticas, essas características são modificadas para atender ao público do subgênero, sobretudo quando se trata de protagonistas mulheres que são jornalistas.

Ao longo da contemplação das comédias românticas, foi percebido que determinados padrões de comportamentos das personagens se repetem e contribuem para a construção de arquétipos relacionados à mulher jornalista no cinema, que estão inseridos em um contexto patriarcal.

Nesse contexto, é fundamental reforçar que a análise das imagens de um filme é um processo interdisciplinar. Para realizar essa compreensão dentro da monografia, destaca-se a semiótica. Afinal, conforme enuncia Turner:

O cinema é revelado não tanto quanto disciplina separada, mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria. As abordagens atuais vêm de um amplo espectro de disciplinas - linguística, psicologia, antropologia crítica literária e história- e servem a uma série de posições políticas – marxismo, feminismo e nacionalismo. Mas ficou claro que a razão pela qual queremos estudar o cinema é porque se trata de uma fonte de prazer e significado para muita gente em nossa cultura (...) os teóricos de estudos culturais, recorrendo particularmente à semiótica, argumentam que a linguagem é o principal mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz os significados sociais. (TURNER, 1997, p.49)

Os filmes selecionados para a análise foram produzidos e são assistidos dentro de um contexto social e cultural. Por meio da análise dos signos fílmicos, é possível

ter uma compreensão acerca dos signos produzidos e veiculados dentro de uma determinada cultura.

Diante disso, compreende-se que o arquétipo da mulher jornalista na Comédia Jornalista se trata de um tipo de símbolo dentro da semiótica peirceana. Os elementos que nos ajudam a identificar esse arquétipo funcionam como índices com relação a este tipo de símbolo. Neste primeiro momento, nos atentemos para a análise do processo de erotização das personagens selecionadas.

Alguns elementos, por serem inatos à profissão, são indispensáveis a qualquer *newspaper movie* do subgênero, à exemplo da notícia, que corresponde ao principal produto do jornalismo. Para Henn (1996, p. 42), sua estrutura pode ser pensada enquanto signo, pois ela é algo que não ela própria, mas sim, a representação de um fato. Nas palavras do autor, a notícia apresenta-se como "um emaranhado de signos que age no sentido de relatar algo" (HENN, 1996 p. 42).

No caso dos filmes analisados, a notícia não é o foco do filme, mas sim a o desenvolvimento de um relacionamento amoroso a partir da apuração da pauta. Em todas as produções cinematográficas escolhidas, a mulher encontra seu 'par perfeito' a partir do trabalho.

No livro *Mulheres Imperfeitas: Como Hollywood e a Cultura Pop construíram falsos padrões femininos no mundo moderno* (2020, p. 23), Carina Chocano argumenta que o cinema e a cultura pop contribuem para reduzir as mulheres a ideias, até serem substituídas por versões fantasiadas delas próprias.

De forma literal, duas das personagens escolhidas, Josie Geller (Drew Barrymore), de *Nunca Fui Beijada*, e Andie Anderson (Kate Hudson), de *Como Perder um Homem em Dez Dias* recebem dos chefes a ordem de se disfarçarem para realizarem as pautas que foram alocadas. No entanto, a sedução é o atributo para que elas consigam realizar a devida apuração.

As duas personagens precisam entregar uma determinada notícia para que alcancem os seus objetivos profissionais. Josie almeja deixar o cargo de editora de textos para se tornar uma repórter investigativa. Já Andie deseja escrever sobre temas que a interessam, como relações internacionais e religiões. No entanto, para que essa mudança na vida profissional ocorra, elas precisam necessariamente seduzir e se envolver com um homem. Tal fator reforça a ideia de que a felicidade de uma mulher depende do sexo masculino.

Embora Andie e Josie vejam na pauta em que foram alocadas a possibilidade de conquistarem seus anseios profissionais, não escapam da sexualização recorrente dessas personagens no subgênero. Tal fator coloca de lado a história de luta dessas profissionais, bem como as características que são natas a esses profissionais nos demais *newspaper movies*, como a sagacidade, limitando as jornalistas a meros objetos de desejo masculino.

No caso de *Nunca Fui Beijada*, Josie precisa se fantasiar de uma adolescente norte americana para produzir uma matéria sobre o ensino médio. A editora do jornal impresso *Chicago Sun-Times*<sup>34</sup>, que sempre sonhou em ser repórter investigativa, se mostra bastante contente ao receber a pauta do chefe. No entanto, a jovem tem uma quebra de expectativa após lembrar que sofria bullying dos colegas da escola por conta da aparência durante uma conversa com o irmão, Rob Geller (David Arquette), conforme mostra o diálogo que ocorre entre os minutos 11'50" e 12'35" do filme.

**JOSIE** — Você está olhando para a mais recente repórter investigativa do *Chicago Sun-Times*. Sou Josie Geller, terceiranista do colegial, classe de 1999

**ROB** — Está brincando, não está? Se lembra do colegial?

**JOSIE** — Foi há muito tempo.

**ROB** — Lembra como a chamavam no colegial?

**JOSIE** — Jossie, a nojenta

Conforme já dito, o cinema é um sistema modelizante que pode traduzir modos de configurações oriundos de outros sistemas, tais como o verbal. A construção dos diálogos tem como finalidade provocar um efeito de sentido no espectador. No caso da conversa entre os dois personagens, percebe-se que há uma quebra da expectativa por parte de Josie e também do espectador, que é situado dentro das situações de bullying a qual a jornalista era vítima na época do colegial.

Ao dizer “Lembra como a chamavam no colegial?”, o irmão da jornalista tem a intencionalidade de afirmar que reprova a decisão da irmã, tendo em vista que ela revisitará traumas antigos, que a desqualificavam como mulher por conta de sua aparência.

---

<sup>34</sup> Jornal impresso fictício que faz parte do filme: filme *Nunca Fui Beijada*

Em seguida, a personagem segue para o banheiro, onde relembra alguns momentos da época em que sofria bullying na escola. Após vomitar, a personagem se olha no espelho e não enxerga a si mesma, mas sim, a imagem refletida como se fosse a Josie do passado. Conforme ilustrado na figura 6.

**Figura 6** – Josie de frente ao espelho



Fonte: Captura de tela feita do minuto 13'59" do filme *Nunca Fui Beijada* a partir da plataforma Stremio

Sob os aspectos semióticos, é possível afirmar que aquilo que o espelho representa difere-se da Josie atual. Ele reflete a Josie do colegial, vítima de brincadeiras por causa da aparência. De tal modo, é possível afirmar que o objeto imediato do signo não reflete a atual Josie mas sim que corresponde à a "Jossie, a nojenta" do passado. A intenção por trás da imagem é que a jornalista se mostra arrependida de ter aceitado a pauta, pois terá de reviver antigos traumas da época do colegial. Prova disso é que ela repete a frase: "Essa é uma péssima ideia" após se olhar no espelho.

Tal arrependimento pode ser compreendido a partir da ideia de que aceitar a pauta funcionou como um gatilho para a jornalista, que terá de reviver situações traumáticas do passado. Tal fator evidencia que Josie ainda convive com "Jossie, a nojenta", ainda está dentro da personalidade dela.

Já dentro da faculdade e caracterizada, a personagem vê, através do disfarce, a possibilidade de recomeçar e construir uma nova memória acerca da vivência no ensino médio. Porém, no caso dessa personagem, a erotização ocorre predominante através da exposição ao ridículo, do cômico, e não por meio da sedução.

A exemplo disso, em uma das cenas, a repórter recebe do chefe a ordem de ir até uma festa universitária com o intuito de apurar o que ocorre nesses eventos. Após

falhas tentativas de se enturmar com os jovens, Josie se senta ao lado de um grupo que a oferece um “bolo especial”. O comportamento da jovem após comer a sobremesa é dotado de índices que levam o espectador a interpretar que a sobremesa possuía substâncias alucinógenas, como as frases desconexas proferidas por ela, danças inusitadas em frente ao papo e amnésia no dia seguinte.

Em cima do palco, entre os minutos 43'41" a 44'40', a personagem, sob o efeito da substância presente no bolo, tem um lapso de libertação dos traumas e da insegurança. Em uma tentativa de sensualizar, ela dança e dá tapas nas próprias nádegas, acreditando ser aceita pelas pessoas presentes no evento. Todavia, no lugar de elogios, é alvo de risos e piadas.

**Figura 7** - Josie encena coreografia em palco de festa universitária



Fonte: Captura de tela feita do minuto 43'40" do filme *Nunca Fui Beijada* a partir da plataforma Stremio

Porém, é importante reforçar que Josie é loira e branca assim como as demais personagens e se encaixa de certo modo dentro dos padrões de beleza. Porém, tem como diferença o fato de não apresentar o corpo magro. De tal modo, é a única delas que é vítima de piadas relacionadas à forma física.

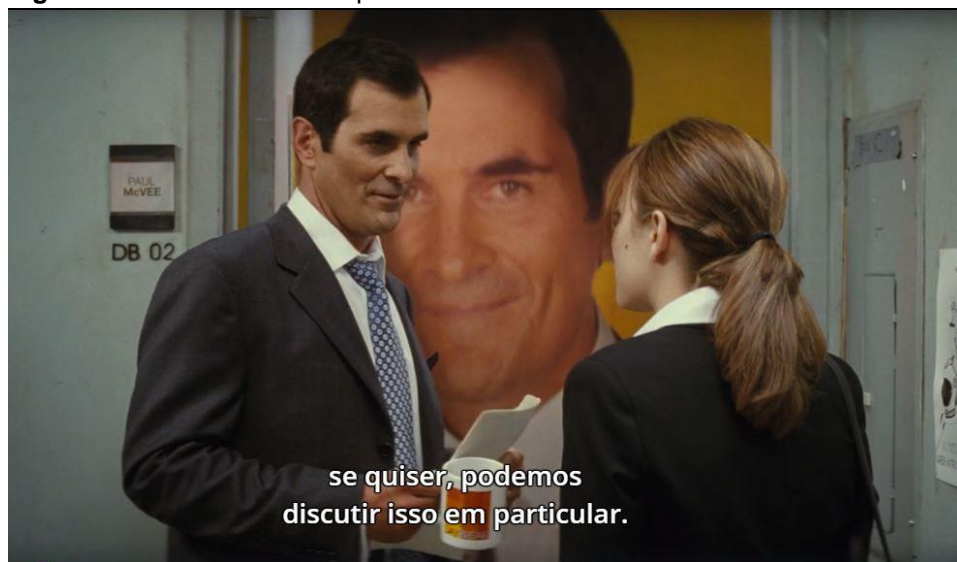
Um outro ponto que evidencia a erotização das jornalistas nas comédias românticas em questão é o próprio assédio sofrido pelas personagens por homens que possuem ligação com o trabalho delas.

Em *Nunca Fui Beijada*, sem desconfiar que se tratava de uma repórter infiltrada no colegial, o professor de literatura Sam Coulson (Michael Vartan) se apaixona por Josie e o chefe da repórter incentiva que ela escreva uma reportagem sobre assédio dos professores no ensino médio.

Já no filme *Uma Manhã Gloriosa*, a produtora de TV recém-contratada Becky Fuller (Rachel McAdams) é assediada pelo âncora do noticiário da manhã. Após chegar na emissora, nas cenas entre os minutos 18'32" e 19"19', a jornalista cumprimenta o âncora e realiza algumas sugestões para o programa.

O repórter recusa as sugestões da profissional, mas sugere que eles tenham uma conversa particular. Ele também traça elogios aos pés de Becky, e a convida para realizar um ensaio fotográfico sensual da parte do corpo em questão. Ela mostra desaprovação ao comentário do colega de trabalho, e recusa o convite.

**Figura 8** – Âncora assedia repórter no filme *Uma Manhã Gloriosa*



Fonte: Captura de tela do minuto 18'56" do Filme *Uma Manhã Gloriosa* a partir da plataforma Stremio

Do ponto de vista semiótico, o plano ao qual a cena da figura 8 é enquadrado apresenta o caráter de signo, conforme explica Santos (2008), o plano:

(...), é algo que tem por função estar em lugar do objeto, é determinado pelo objeto quando filmado, mas não o substitui, é apenas um fragmento do objeto, uma face deste, sendo que aquilo que se observa na película, o que foi registrado, dada a complexidade do mundo visual, é, na verdade, apenas o objeto imediato. (SANTOS, 2008, p. 54)

Da frase acima, é possível compreender que o plano escolhido é um índice. A maneira como os elementos são distribuídos na cena são carregados de significados que buscam provocar um efeito na mente do intérprete, que é o caso dos espectadores.

O plano americano pertencente à figura 8, responsável por capturar as personagens do Joelho para cima, bem como a personagem jornalista de costas, indicam um enfoque no âncora. Tal ponto, acrescentado à imagem dele próprio no escritório que ambienta a cena, reforçam a construção desse personagem enquanto narcisista.

Diante do assédio durante o trabalho, as duas repórteres agem de maneira diferente. Enquanto Josie parece corresponder aos sentimentos do professor, Becky repreende os comentários do âncora e o demite durante uma reunião de pauta. Ao receber a notícia, o âncora prossegue com o assédio e elogia a produtora mais uma vez: “Você é adorável”.

Um outro fator que merece destaque no que se refere à erotização das protagonistas diz respeito às relações que elas mantêm com outras mulheres. Todas as jornalistas escolhidas possuem uma ‘amiga confidente’, a quem costuma recorrer para desabafar ou acompanhar durante o trabalho. No entanto, os diálogos entre elas muitas vezes se limitam a comentários sobre personagens do sexo masculino.

Esse companheirismo e sororidade forjados, que se limita a diálogos sobre homens, reforça uma construção machista acerca da representação das mulheres jornalistas no cinema. Nesse contexto, a cartunista Alison Bechdel produziu em 1985 a tirinha 'A Regra' (FIG.9), que ficou popularmente conhecida como o Teste de Bechdel, que ilustra bem a falta de representatividade feminina nas produções audiovisuais. No quadrinho, uma mulher declarou que só assistia a um filme caso ele tivesse ao menos duas mulheres no filme, que conversassem uma com a outra e sobre uma temática que não fosse o sexo masculino.

Figura 9 – O Teste de Bechdel



Fonte: Figura Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/noticias-da-casper/o-teste-de-bechdel/>



Dos quatro filmes selecionados, somente *Uma Manhã Gloriosa* seria aprovado no Teste de Bechdel. Ainda que, nos demais filmes, alguns diálogos comecem com outras temáticas, eles sempre retornam ao tema dos relacionamentos amorosos, conforme o diálogo abaixo, que acontece entre os minutos 1'29" e 2'23", do filme *Como Perder um Homem em Dez Dias*, envolvendo a protagonista Andie Anderson e a colega de trabalho Judy Green (Shalow Harlow).

**JUDY** — Esse seu texto está excelente. Muito comvente. Mas jamais sairá na Revista Composure.

**ANDIE** — Eu me matei de estudar na escola para ser Andie Anderson, a garota do "Como Fazer". Escrevo artigos do tipo "Como dar Uma cantada", "Loiras realmente se divertem mais?". Quero escrever sobre coisas importantes. Como política e meio ambiente. Coisas que me interessam.

**JUDY** - Paciência. Você irá chegar. Tenho algo para alegrá-la. O editor da Sports illustrated que você vive paquerando entregou isso para você.

Do diálogo presente, compreende-se que para Judy, Andie terá a insatisfação por não escrever sobre temas que gosta compensada a partir da novidade que trouxe sobre um possível affair dela. Pode-se interferir do ponto de vista semiótico que a interação entre as duas personagens é um signo, que produz determinadas sensações nos espectadores. Ele funciona como mediador entre a felicidade de Andie e o interpretante, o efeito produzido na mente do espectador.

A construção do diálogo induz o espectador a acreditar que Andie terá a insatisfação com o trabalho será sanada através da notícia positiva acerca do pretendente dela, o editor do *Sport Illustrated*<sup>35</sup>. A frase "Tenho algo para alegrá-la" é um índice que aponta para a concepção machista de que a felicidade da mulher jornalista na comédia romântica está atrelada ao parceiro amoroso.

Um outro ponto a ser levado em conta no que se refere às personagens jornalistas nesses filmes se refere às cenas de sexo entre os personagens. Ao longo de toda a trama, as personagens somente mantêm relações sexuais com o parceiro associado ao seu final feliz. É o caso de Abby Ritcher (Katherine Heigl), que a se envolver com um outro personagem que acredita ser o seu parceiro ideal, mas ela

---

<sup>35</sup> Nome fictício de um veículo jornalístico do filme *Como Perder Um Homem em Dez Dias*



somente tem relações sexuais com Mike Chadway (Gerard Butler), com quem alcança o seu 'final feliz'.

Apesar de, nos filmes do subgênero, a relação sexual e a própria sexualidade feminina serem veladas, as referências e alusões a essas temáticas estão presentes nessas produções cinematográficas. Além disso, a predestinação de ficar ao lado de Mike não impede que a personagem seja erotizada ao longo das cenas, sobretudo a partir da maneira como a personagem é enquadrada, fator que em muito se associa à construção da linguagem visual dessa produção cinematográfica. A exemplo do que acontece entre os minutos 23'04" e 24'46" do filme.

Na cena citada, Abby está sozinha em casa de noite até que a gata de estimação dela sobe em uma árvore. Para resgatar o animal, a jornalista escala a árvore. No entanto, é surpreendida ao olhar para o lado e enxergar o vizinho dela, o médico Colin (Eric Winter), de toalha. Ela se sente atraída pelo médico, acaba se desequilibrando e tropeçando da árvore, de cabeça para baixo. Como estava de calcinha, suas peças íntimas foram expostas, conforme ilustra a figura 10.

**Figura 10**– Abby pendurada em uma árvore



Fonte: Captura de tela realizada no minuto 24'22" do filme *A Verdade Nua e Crua*

Em sequência, vestindo somente uma toalha, Colin então desce do seu apartamento e ajuda a vizinha. Na hora do resgate, a personagem acidentalmente puxa a toalha do médico, e ele fica nu diante dela. Conforme exibe a figura 11:

**Figura 11**– Abby de cabeça para baixo de frente ao médico



Fonte: Captura de tela realizada no minuto '24'35' do filme *A Verdade Nua e Crua* através da plataforma Stremio.

Do ponto de vista semiótico, o vestido e a toalha são ícones que, quando associados à construção da cena, nos ajudam a identificar o efeito simbólico por trás dessa cena.

Tanto a figura 10 como a 11 estão enquadradas em um único plano, e os olhos da personagem em direção às partes íntimas do médico induzem o espectador a referenciar o próprio sexo oral. A posição de Abby, que usa um vestido e está de cabeça para baixo, demonstram um despir involuntário e reforçam a vulnerabilidade da personagem. Quando ao efeito de sentido, à intencionalidade da cena, pode afirmar que possui um efeito humorístico em uma situação vergonhosa para a produtora de TV.

A descoberta de aspectos sexuais para as mulheres também se faz presente nos filmes. Porém, eles não são abordados de maneira educativa com relação aos espectadores, mas sim com o intuito de provocar o humor. No caso de *A Verdade Nua e Crua*, a personagem é apresentada a uma calcinha vibradora e passa por uma situação de vexame.

Mike, o futuro par romântico de Abby que inicialmente é apresentada como um amigo e “conselheiro amoroso”, tem a missão de ajudar a jornalista a conquistar o médico Colin, quem ela acredita ser o seu príncipe encantado. Ela acredita que, quanto mais a amiga demorar de ter relações com o par, maiores são as chances dele se apaixonar por ela.

Após descobrir que a produtora não tem relações sexuais há onze meses, o apresentador de TV deixa de presente calcinha vibradora na casa de Abby com o

recado: "Esse presente não é para você. É para a sua vagina". O que ele não esperava era que a colega de trabalho usaria o presente em uma reunião de negócios, e deixaria o controle da peça íntima cair nas mãos de uma criança.

**Figura 12** – Abby passa por situação constrangedora no filme *A Verdade Nua e Crua*



Fonte: Captura de tela feita do minuto 53'27" do filme *A Verdade Nua e Crua* a partir da plataforma Stremio.

Sob os aspectos físicos da cena que ocorre entre os minutos 52'01" e 56'40" de *A Verdade Nua e Crua*, se observa que as pessoas estão vestidas de maneira elegante, o que sugere que se trata de um ambiente sofisticado. Do ponto de vista icônico, nota-se que Abby está mais uma vez vestida de branco, com um vestido justo ao corpo e batom. A captura de tela presente na figura possui somente um plano, enquadrando o menino com o controle da calcinha vibrado. No fundo, aparece Abby de costas, que não se dá conta de que a criança está com o objeto que ela perdeu, e os demais da mesa ficam centrados e atentos ao comportamento de Abby.

A expressão de desconfiança da criança, colocada em foco, demonstra desconhecimento diante daquilo que ela tem em mãos. O fato de a jornalista estar de costas também reforça seu descontrole ou falta de conhecimento diante dos orgasmos que vem apresentando por causa da calcinha vibradora.

Do ponto de vista simbólico, pode-se interferir que a construção da cena contribui e reforça a ideia de que o prazer feminino está condicionado e controlado pelo homem. A mulher, Abby, apenas responde aos estímulos feitos pelo menino, que detém o controle da calcinha.

Ao longo da narrativa de *A Verdade Nua e Crua*, é percebido que o relacionamento de Abby e Mike, parceiro com quem termina o filme, possui referências na segunda fase das comédias românticas, denominada de *Sexual Comedies*<sup>36</sup>. O primeiro encontro entre os dois se dá de maneira desagradável, quando Abby assiste ao programa apresentado pelo também jornalista. A dupla está em constante conflito, mas não consegue esconder a forte atração.

A produtora de TV não tem relações sexuais com quem acredita ser o seu par romântico, somente com Mike, o que reforça que o sexo somente é praticado com envolvimento amoroso. Diferentemente do que é seguido pela maioria dos filmes do subgênero, o final feliz não se encerra com a declaração e o beijo entre o casal, mas sim no próprio sexo, exibido nos minutos finais do filme.

Tal fator reforça o poder da comédia romântica, enquanto texto cultural, de reforçar e preservar elementos e a própria memória de filmes do subgênero construídos em fases anteriores, cujos elementos são reorganizados a fim de promover o crescimento semiótico dessa narrativa, que entra em acordo com o contexto histórico e cultural da época em que o filme foi produzido.

Ao longo dos quatro filmes escolhidos para análise, é notório que a erotização das personagens se faz presente. Suas qualidades profissionais no que se refere à apuração de pauta são reduzidas à sedução. Para que consigam chegar ao cargo que almejam, precisam se submeter a relacionamentos amorosos que, em um primeiro momento, são contra a vontade delas.

Tal fator, somado ao assédio que acomete duas das personagens citadas, mostra uma desvalorização dessas personagens enquanto jornalistas, as colocando como mero objeto de desejo. Prova disso é que Josie, a única que escapa aos padrões de beleza por não possuir o corpo magro apesar de branca e loira, é a única delas que sofre bullying por conta da aparência.

A própria relação dessas personagens com outras mulheres das produções cinematográficas reforça esse processo de erotização e construção do arquétipo da mulher jornalista na comédia romântica. Até mesmo em ambientes de trabalho, nas redações, os diálogos podem até começar com aspirações e pautas profissionais, mas logo são direcionados para a conquista de homens.

---

<sup>36</sup> Tradução nossa: comédias românticas sexuais

O ato sexual aparece muitas vezes de maneira indireta, por associações. Porém, o prazer feminino é condicionado pelo homem, conforme exemplificado pelo filme *A Verdade Nua e Crua* em que um homem, personificado pelo garoto com o controle da calcinha vibradora, que literalmente controla os orgasmos da protagonista.

### **3.2 AS INDEFESAS? A INFANTILIZAÇÃO DA MULHER JORNALISTA NA COMÉDIA ROMÂNTICA**

Todas as personagens escolhidas para análise se encontram na fase adulta. Porém, foi observado que a infantilização das mulheres jornalistas na comédia romântica é um elemento recorrente nesse subgênero, e contribui para a construção do arquétipo da mulher enquanto sexo frágil e submissa ao homem.

As personagens são, no geral, consideradas ingênuas e incapazes de realizar suas respectivas funções e alcançarem aquilo que desejam sem o apoio de um homem. Tal ponto se relaciona com a construção dessas personagens também enquanto mocinhas ou princesas, conforme será abordado na próxima seção.

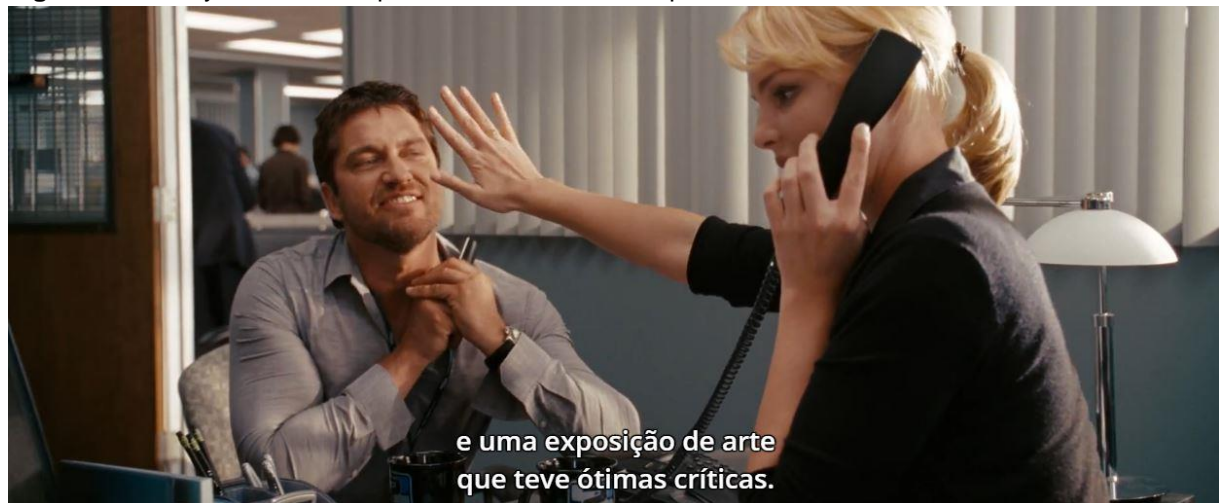
O homem, seja ele o chefe, parente ou parceiro amoroso, assume o papel de figura paterna e tem a missão de educar a protagonista, seja para orientá-la como apurar uma matéria, como se portar diante de outras pessoas ou até mesmo como fazer para que um homem se apaixone por ela.

Essa infantilização, em alguns casos, tem a intencionalidade de provocar o humor nas narrativas. É o que acontece em *A Verdade Nua e Crua*, conforme será analisado.

Enquanto um homem que se coloca como 'expert' na conquista, Mike aceita o desafio de orientar Abby sobre como conquistar Colin. Nas cenas que ocorrem entre os minutos 32'06" e 36'10" do filme, após o apresentador contestar o relacionamento da jornalista com o médico, ela decide, na frente do colega de trabalho, ligar para o profissional de saúde para convidá-lo para sair.

Mike então decide, através de outro aparelho móvel, ouvir a conversa da mulher e faz recomendações com relação a como ela deve se portar. Em um primeiro momento, a personagem demonstra segurança perante sua conversa com o parceiro amoroso, mas logo é coagida pelo colega de trabalho, conforme ilustrado pela fig. 13.

**Figura 13** – Abby tem seu comportamento influenciado por Mike



Fonte: Captura de tela feita do minuto 33'39" do filme *A Verdade Nua e crua* a partir da plataforma Stremio.

Uma análise semiótica pode ser feita da cena em questão. Sob os aspectos físicos e de caracterização icônica, observa-se que Abby está sentada atrás da mesa, lugar comumente ocupado por quem comanda a sala ou tem algum papel de liderança. A jornalista está vestida de blazer preto e com o cabelo preso, e o apresentador está usando uma camisa de botão e manga longa. Enquanto segura o telefone, a protagonista faz um sinal de "pare" com a outra mão para o colega de trabalho. Já ele está sorrindo e apertando o celular que pegou para escutar a conversa.

As roupas vestidas pelos personagens indicam que eles estão em um ambiente de trabalho. O lugar onde Abby está sentada indica que ela apresenta um cargo hierarquicamente superior ao de Mike. O sorriso dele aponta ironia e desaprovação, enquanto a mão de Abby demonstra insatisfação da produtora com relação ao comportamento do colega, solicitando que ele pare de interrompê-la.

Do ponto de vista simbólico, é possível perceber que há uma tentativa de Mike de tirar a credibilidade de Abby enquanto mulher capaz de atrair e conversar com um homem de maneira independente, o que reforça o arquétipo da mulher jornalista na comédia romântica como aquela que não possui qualquer vantagem do ponto de vista amoroso quando resolve agir por conta própria.

Em um primeiro momento, a produtora de TV desconsidera os conselhos do colega de trabalho, mas é persuadida a segui-los após ele falar que ela está "passando vergonha" e "levará um fora".



Entendendo o cinema enquanto um elemento da cultura, seus filmes não se encontram dissociados do contexto histórico ao qual estão inseridos. A frase "Se quer que as coisas funcionem com esse cara, vai me ouvir e fazer tudo como eu disser. Você provavelmente já causou algum dano irreparável com essa sua ligação psicoagressiva e controladora, e pode até ser tarde demais. E, se você não se salvar dessa situação, nunca será mais do que Abby, a vizinha desesperada", dita pelo apresentador durante a cena, simboliza o contexto machista ao qual a mulher é submetida na sociedade, que a coloca como louca e desesperada para encontrar um homem.

Além disso, a fala dita por Mike coloca Abby como incapaz de conversar e seduzir o Colin. Como consequência, a jornalista, que antes estava segura de seus gestos, passa a duvidar de sua capacidade em realizar tal ação. Tal cena pode ser pensada de maneira macro, e em muito se relaciona com os tipos de violência os quais a mulher é vítima na sociedade.

Antes de tudo, é preciso reforçar que a violência contra mulher não é exclusivamente física. Ela também pode acontecer por meio da ideia culturalmente empregada nas relações de gênero, nas quais o sexo feminino é colocado como submisso, enquanto o homem é colocado como dominador. Nesse contexto, o termo *mansplanning*<sup>37</sup> é comumente usado para designar uma fala masculina que tem a intenção de explicar para a mulher como determinada atividade que ela já conhece deve ser desempenhada, como se ela fosse incapaz de realizar a ação pelo simples fato de pertencer ao sexo feminino (KRUGER, 2016, p.184).

Embora muitas vezes ocorra de maneira sutil, esse *mainsplanning* é responsável por colocar sob contestação a autoridade e a confiança da mulher sobre aquilo que fala, que, de acordo com (KRUGER, 2016, p.184) é "como uma prática sexista sutil e extremamente naturalizada, o fenômeno contribui para a recorrente desqualificação intelectual e infantilização de mulheres".

Mike controla todas as ações de Abby para que ela conquiste o parceiro amoroso que tanto deseja. Ao pegar um outro celular, ouvir a conversa e ordenar como a produtora de tv deve ser portar, o âncora inferioriza a mulher e a coloca como incapaz de seduzir o homem usando seus próprios atributos. Também quando ele coloca as frases ditas pela personagem como "psicoagressiva e controladora", e taxa

---

<sup>37</sup> Termo originário da língua inglesa. É a junção da palavra *man* (traduzida como homem) e da palavra *explanning* (trazida como explicar).

a colega de trabalho como "a vizinha desesperada", acaba por desqualificar os argumentos dela.

Com relação à Abby, também é válido ponderar que, em certo ponto, há uma ambivalência na caracterização dessa personagem a depender de com quem ela relaciona. No trato com os demais colegas de trabalho, se trata de uma jornalista segura de suas ideias e focada em garantir a audiência da emissora. Porém, com relação aos relacionamentos amorosos, é uma mulher frágil, inexperiente e inocente. Isso evidencia o paradoxo entre a vida amorosa e profissional das personagens analisadas: se um lado vai bem, o outro se encontra em crise, sendo o equilíbrio entre os dois pontos pouco provável.

O próprio disfarce atribuído à Josie em *Nunca Fui Beijada* é responsável por infantilizá-la. A mulher, que já é formada e adulta, é rebaixada à estudante do ensino médio para realizar a apuração da matéria que lhe foi atribuída. Em um primeiro momento, ela aceita sem balbúrdia o convite, já que está de acordo com suas ambições de se tornar repórter investigativa.

**Figura 14** – Josie se apresenta na escola



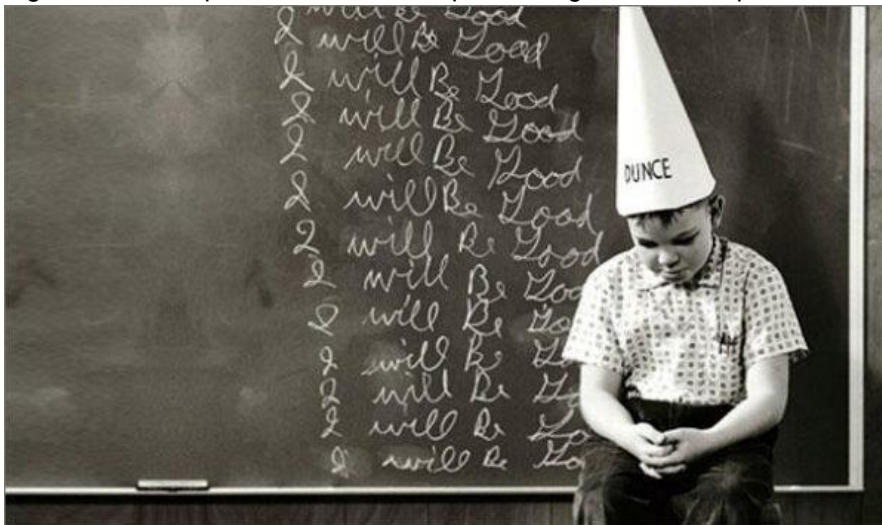
Fonte: Captura de tela feita do minuto 16'59" do filme *Nunca Fui Beijada* a partir da plataforma Stremio.

A caracterização de Josie nos primeiros momentos dela disfarçada já revela sua infantilização. Ao olhar os tons de rosa e branco aplicados à roupa da personagem, se pode induzir que essas cores simbolizam pureza e inocência e reforçam a intencionalidade da personagem em se passar por estudante.



O chapéu, de tamanho amplo e cor destoante da roupa de Josie, ganha destaque na cena. Ele é colocado na personagem pela professora de espanhol com o intuito de penalizar a jovem pelo fato de ter chegado atrasada na aula. Porém, é possível identificar nesse chapéu mexicano, referências ao "chapéu de burro", usado nas escolas em todo mundo com o intuito de penalizar e expor o aluno que tinha um comportamento dissonante conforme ilustrado na figura 15.

Figura 15 – “Chapéu de burro” usado para castigar alunos no passado <sup>38</sup>



Fonte: <https://www.fatosdesconhecidos.com.br/8-coisas-perturbadoras-que-aconteciam-nas-escolas-do-passado/>

Por fim, a própria posição da personagem, com as mãos de frente ao corpo, e sua expressão facial de desaprovação revelam seu desconforto diante da situação e possuem como finalidade provocar o efeito humorístico nos espectadores.

A intencionalidade humorística também aparece na infantilização de Andie no filme *Como Perder Um Homem em Dez Dias*. A repórter foi pautada para escrever um texto sobre coisas que não devem ser feitas para conquistar um homem. Após escolher Benjamin Berry como alvo, ela primeiramente adota uma postura sedutora, com o intuito de seduzir o publicitário, mas, depois, passa a performar um comportamento infantilizado com o intuito de afastar o rapaz e conquistar o sucesso de sua apuração jornalística.

É possível perceber, na construção da personagem Andie, três fases no comportamento. Em um primeiro momento, antes de partir propriamente para a

<sup>38</sup> O termo escrito no chapéu da criança presente na imagem pode ser traduzido para o português como "burro". Já no quadro, está escrito diversas vezes a frase "Eu serei bom".

conquista de Ben, ela aparece como uma jornalista comprometida com o seu trabalho, que está disposta a entregar a pauta que a foi proposta com o intuito de alcançar a liberdade para escrever sobre os temas que gosta.

**Figura 16** – Andie e Bem têm o primeiro encontro casual



Fonte: Captura de tela feita do minuto 26'37" do filme Como Perder Um Homem em Dez Dias a partir da plataforma Stremio.

Andie e Ben possuem o *meet and cute*<sup>39</sup> em uma festa empresarial. O publicitário é desafiado por uma colega de trabalho a fazer com que Andie se apaixone por ele, que se aproxima da jornalista para ter uma conversa. Ela, que também o escolhe como personagem para a matéria que irá escrever. Os dois então partem para a casa do rapaz, conforme ilustrado na fig.16.

Os aspectos qualitativos-icônicos da cena presente na figura 16 que merecem destaque para uma análise correspondem à cama, às luzes, aos trajés em tons neutros vestidos pelo casal, e à garrafa de cerveja de Andie.

No que se refere à intencionalidade sexual, temos 'pistas' ou índices que levam o espectador a concluir tal conotação, tais como os botões abertos na camisa de Ben e o decote na roupa de Andie, que sinalizam a preocupação com a sedução. As mãos da repórter na nuca no publicitário e o olhar dele direcionado para a boca dela que expressam desejo. A cerveja e a cama bagunçada apontam descontração e também um convite para o sexo.

<sup>39</sup> Tradução nossa: encontro casual

Porém, o casal opta por não praticar o ato sexual. Ao falar “Vamos devagar. Eu quero que você me respeite”, Andie quebra com a expectativa do espectador de que o ato sexual irá se concretizar. Além disso, a não concretização do sexo revisita fases anteriores da Comédia Romântica, em que os personagens somente praticam tal ato com envolvimento amoroso e não de maneira casual.

Após escolher Ben como alvo, Andie muda seu comportamento com o intuito de fazer com que ele a abandone. Ela incorpora uma personalidade infantil e faz com que o parceiro passe por situações embaraçosas, sobretudo diante dos amigos do sexo masculino. Ela passa a chamar Ben de Beny Boo-Boo, decora o apartamento do publicitário com ursos de pelúcia e objetos em tom de rosa, compra um cachorro de estimação para os dois e uma planta, a qual atribui o papel de “semear” o amor entre os dois.

**Figura 17** – Andie aparece em reunião de Ben com os amigos



Fonte: Captura de tela feita do minuto 61'01" do filme *Como Perder Um Homem em Dez Dias* a partir da plataforma Stremio.

À nível de contexto da figura 17, Ben decide reunir os colegas para jogar na casa dele durante o final de semana. A cerveja e o charuto presentes na imagem reforçam a construção do ambiente como predominantemente masculino. A caracterização de Andie comprova essa alteração no comportamento.

Ela agora veste um vestido em tons pastéis e estampado com círculos, segura o cachorro de estimação do casal e usa um batom rosa. Tal traje indica essa infantilização da personalidade que, no contexto do filme, tem a intenção de irritar e fazer com que Ben abandone a jornalista. Busca-se provocar o humor a partir da ridicularização de Andie.

Envergonhado diante dos amigos, o publicitário decide romper com a jovem. No entanto, é encorajado pelos mesmos a reconquistar a jornalista para que ele possa vencer a aposta. Essa união entre as figuras masculinas não é percebida entre as mulheres nos filmes escolhidos para análise. Pelo contrário, são raras as cenas em que elas se apoiam, com os diálogos limitados a conversas sobre homens e sedução.

A terceira fase de Andie pode ser percebida quando ela se coloca como “heroína de si mesma”. Ela deixa de lado a infantilização e confronta a chefe em uma tentativa de escrever sobre temas que de fato a interessam.

Após descobrir que Ben havia se envolvido com ela por causa de uma aposta, a jornalista fica decepcionada e decide transformar a própria vida. Ela pede demissão da revista na qual trabalhava e opta por recomeçar em outra cidade. Contudo, muda de ideia após a reconciliação com o publicitário. Não há qualquer desfecho da personagem com relação a sua vida profissional, porque ela está completa ao lado do parceiro amoroso. O filme não explicita onde ela irá trabalhar após decidir viver ao lado do amado.

Conforme será desenvolvido na seção quatro deste capítulo, a infantilização dessas personagens em muito se relaciona com o fato delas serem colocadas como incapazes de executar seus trabalhos enquanto jornalistas. Para analisar este ponto, destaca-se a personagem Becky Fuller de *Uma Manhã Gloriosa*.

Após ser demitida de seu antigo trabalho, a jovem consegue o emprego de produtora-chefe em outra emissora. No entanto, desde sua chegada, tem suas falas e ações deslegitimadas por causa de sua aparência e personalidade delicada, que corresponde ao arquétipo de princesa e a infantiliza. Prova disso é que, no primeiro dia dela no novo emprego, é questionada pelo secretário se realizará entrevista para a vaga de estagiária.<sup>40</sup>

Diferentemente das outras narrativas, o foco de *Uma Manhã Gloriosa* não está no relacionamento que a protagonista desenvolve com o colega de trabalho e par

---

<sup>40</sup> Cena exibida entre os minutos 15'14" e 15'46"

romântico, Addam Bennet (Patrick Wilson), mas sim na relação de amizade e parceria que ela desenvolve com o âncora do jornal que ela coordena, Mike Pomeroy (Harrison Ford).

O jornalista, que ela admirava enquanto profissional até o momento no qual trabalha com ele, é apresentado como um senhor mal-humorado e bastante ressentido com o trabalho que exerce.

Aos poucos, a produtora consegue conquistar a confiança e o respeito dele, que resolve, após bastante resistência, seguir as recomendações da jornalista para o funcionamento do jornal televisivo. Mais do que isso: os dois se tornam amigos e confidentes.

**Figura 18** – Mike prepara omelete para Becky



Fonte: Captura de tela feita do minuto 52'59" do filme *Uma Manhã Gloriosa* a partir da plataforma Stremio.

À nível contextual, em se tratando da cena em questão, Becky havia levado Mike para casa após descobrir que ele estava bebendo em um bar nas vésperas da estreia dele enquanto âncora do jornal matinal. Os dois discutem e a jornalista acaba dormindo no sofá dele. Ela acorda atrasada e se depara com o colega de trabalho preparando uma omelete para o café da manhã.

A cozinha desarrumada e os ingredientes espalhados pela mesa indicam que se trata de um ambiente familiar. O roupão branco de Mike transmite a ideia de leveza, despreocupação. Ao passo que as vestimentas da mulher, que são as mesmas peças que ela usou no trabalho no dia anterior, refletem preocupação, disciplina e seriedade.

Nas narrativas escolhidas para análise, é percebido que a família das protagonistas é pouco citada. A construção da cena presente na fig. 18 atribui ao âncora o papel de figura paterna.

Do ponto de vista semiótico, o âncora de TV em questão é um signo, que está no lugar do pai da protagonista, e tem como função não somente ensiná-la a exercer o jornalismo com seriedade, mas também de oferecer carinho e afeto na ausência da real figura paterna. Tal condição coloca a produtora como inocente e necessitada de proteção e afeto.

Conforme cita Ann Kaplan (1995, p. 45), uma das principais pesquisadoras dentro dos estudos feministas do cinema: “os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal”.

A expressão “inconsciente patriarcal” reforça que, tal como símbolos, esses signos do cinema hollywoodiano atuam enquanto leis e são naturalizados no inconsciente dos intérpretes. Tal fator contribui para a perpetuação de representações machistas com relação à mulher jornalista na comédia romântica.

No que se refere à infantilização dessas personagens, nota-se que tal característica objetiva sobretudo o humor dentro das cenas. Elas são colocadas como ingênuas e incapazes de efetivarem suas conquistas sem a ajuda masculina. Como consequência, são subestimadas em seus ambientes de trabalho.

### **3.3 UM CONTO DE FADAS MODERNO: A CONSTRUÇÃO DA PRINCESA**

Conforme visto no primeiro capítulo da monografia, as comédias românticas são conhecidas como “contos de fadas modernos” justamente porque herdaram algumas características dessas histórias, como o final feliz, o príncipe enquanto herói e, não menos importante, a construção da protagonista enquanto princesa.

A análise dos filmes em questão nos permite interferir que um dos elementos presentes no arquétipo da mulher jornalista na comédia romântica é justamente a construção dessas personagens enquanto princesas. Conforme apresentado na segunda seção do capítulo, as protagonistas dos filmes analisados possuem uma certa necessidade de serem resgatadas. Elas são colocadas como infelizes e



incapazes de realizar as tarefas que são designadas, até que o príncipe, representado pelo seu parceiro amoroso, assume a missão de trazer felicidade para a vida delas.

Em *Nunca Fui Beijada*, Josie foi vítima de bullying durante o ensino médio por causa da aparência dela. Ela tinha uma paixão platônica por um colega de turma que nunca foi correspondida. Tal realidade fez com que a personagem se fechasse para as relações amorosas, prova disso é que ela nunca sequer havia beijado aos 25 anos. Ao conhecer o professor Sam, a jornalista se sente pela primeira vez desejada por uma figura masculina.

Nas últimas cenas do filme, acontece o baile de formatura. A própria escolha do tema da festa, medieval, já é uma referência aos contos de fadas. Josie e quem ela acredita ser o seu 'príncipe encantado', Gyle (Jeremy Jordan), vão fantasiados de Rosalind e Orlando, personagens da peça *As You Like It* de William Shakespeare. Após a repórter ser coroada como rainha de formatura, ela e o professor dançam juntos.

**Figura 19** – Josie e Sam dançam juntos no baile de formatura



Fonte: Captura de tela feita do minuto 79'59" do filme *Nunca Fui Beijada* a partir da plataforma Stremio.

Entendendo essas personagens jornalistas como textos culturais, é fato que elas absorvem elementos de outros sistemas, que fazem referências a outros gêneros

literários e cinematográficos, que são readaptados para seu contexto. E é o caso dos contos de fadas.

A coroa, o vestido rosa, de estampas medievais, mangas longas e volumoso pode ser comparado aos tradicionais vestidos das princesas da Disney. O smoking preto traz modernidade à cena e integra a construção de Sam enquanto príncipe moderno, assim como os trajes dos figurantes que, mesmo sendo fantasias, se adequam ao novo século.

O plano ao qual a cena da figura 19 é enquadrado também pode ser analisado. Em primeiro plano, a cena coloca como foco os dois personagens. A expressão de sorriso indica a felicidade do casal, a atração entre eles. Com relação aos espectadores, a cena em questão possui como efeito reforçar a ideia de par perfeito, de que um foi feito para o outro. Tal propriedade se faz presente também nos contos de fadas tradicionais.

Como já citado anteriormente, a Comédia Romântica é um subgênero cinematográfico que tem entre suas principais características a previsibilidade. Desde o começo da narrativa, índices levam o espectador a compreender que a repórter e o professor de literatura terminarão juntos.

Nos contos de fadas tradicionais, a bondade é uma característica marcante entre as princesas, e também faz parte das protagonistas das comédias românticas. Assim como a princesa está disposta a ter coragem e enfrentar todos os desafios para garantir a paz no seu reino, as jornalistas também se esforçam para garantir o sucesso da audiência de seus respectivos veículos de comunicação.

É o caso de Becky em *Uma Manhã Gloriosa*. A jornalista passa a trabalhar em uma emissora que passa por um momento de crise. Apesar de todos os empecilhos financeiros pelo qual a organização perpassa, a produtora se mostra determinada a motivar a equipe e fazer com que a audiência do programa aumente.

**Figura 20** – Becky em reunião de pauta





Fonte: Captura de tela feita do minuto 21'34" do filme *Uma Manhã Gloriosa* a partir da plataforma Stremio.

As cadeiras ao redor da mesa, os computadores, crachás e roupas formais situam o espectador em uma reunião de pauta, em uma redação de jornal. A mesa circular e nenhum dos personagens em foco sugere coletividade e trabalho em equipe.

O fato de Mob, jornalista que assediou a produtora, estar de costas, em pé e com a camisa desfocada possui a intencionalidade de mostrar que ele não está participando da discussão, apenas observando, o que acaba por reforçar a construção dele enquanto soberbo e narcisista.

Becky demite Mob logo em seguida, o que provoca a euforia na equipe de redação. A partir de tal ato, é possível compreender que tal decisão da produtora televisiva é colocado como um gesto de heroísmo e coragem, atributos pertencentes às princesas.

Porém, algo parece faltar a essas jornalistas. Elas são solitárias e passam muito mais tempo dedicadas ao próximo, à execução de suas tarefas profissionais, do que focadas na própria felicidade. O príncipe encantado, ou seja, o par romântico, surge para resgatá-las dessa tristeza.

Após ter a identidade de repórter revelada em *Nunca Fui Beijada* e consequentemente entrar em conflito com Sam, Josie publica no jornal no qual trabalha uma 'carta de desculpas' ao professor.

No texto, ela assume nunca ter beijado em toda vida e convida o amado para, no final do campeonato da escola, dar o primeiro beijo dela, diante de todas as câmeras.

**Figura 21** – Josie e Sam se beijam



Fonte: Captura de tela feita do minuto 107' do filme *Nunca Fui Beijada* a partir da plataforma Stremio.

Embora seja óbvio para o espectador que Sam aceite a proposta de Josie, a demora do professor em aparecer atribui à cena um clima de suspense. Diante das câmeras, dos alunos do ensino médio, Josie espera que o amado corresponda às expectativas dela e de fato apareça para dar o primeiro beijo. A negativa do professor representaria não somente um vexame para a jornalista, mas principalmente uma revisita aos traumas que ela viveu na época que sofria bullying no colégio.

O aparecimento de Sam para dar o primeiro beijo é extremamente simbólico para Josie. Ele representa que ela foi realmente aceita, representa a superação dos traumas da adolescência. O professor de literatura a resgata de passar por um vexame na frente da turma do colegial.

O enquadramento da cena coloca como foco o beijo do casal. A câmera em rotação durante a cena pode ser interpretada como a transformação inesperada na vida de Josie.

Essa necessidade de resgate pode ser percebida não somente no “final feliz” dessas narrativas, mas também no próprio desenrolar com seu parceiro amoroso. No filme *Como Perder Um Homem em Dez Dias*, Andie e Ben vão ao cinema assistir a um romance. Mas, um dos presentes na sala de cinema reclama do barulho por parte da jornalista.

Ela então afirma que o namorado Ben, iria “quebrar a sua cara”, frase que atribui ao publicitário o papel de defender a repórter. O homem então convida o

publicitário para uma conversa fora na sala e ele vai, repetindo a frase: “não é assim que se trata uma dama”.

**Figura 22** – Ben entra em discussão para ajudar Andie



Fonte: Captura de tela feita do minuto 38'57" do filme *Como Perder um Homem em Dez Dias* a partir da plataforma Stremio.

O peso e a altura do homem reforçam a construção dele enquanto antagonista. Seus braços abertos e peitos estufados atuam enquanto índices que transmitem ao telespectador a intencionalidade de provocar a briga. As mãos abertas de Ben reforçam sua tentativa de acalmar a amada, ao passo que as mãos da repórter nos ombros do parceiro reforçam a necessidade dela em ser protegida.

É válido reforçar que, apesar dessas jornalistas possuírem uma necessidade de serem salvas, elas são colocadas enquanto heroínas na medida em que são responsáveis por libertar os parceiros amorosos de uma vida marcada pela boemia. Nesse sentido, Mike e Ben, de *A Verdade Nua e Crua* e *Como Perder Um Homem em Dez Dias* respectivamente podem ser vistos como os ‘sapos’ dos Contos de Fadas Modernos.

Características como o vício em bebidas, prazer com a solteirice e sedução contribuem para a construção desses personagens como símbolos de ‘sapos’ que, após terem a vida transformada pelo encontro com as ‘princesas’, demonstram suas reais qualidades. Para conquistarem as parceiras amorosas, precisam abdicar dessas características e adotar um comportamento romântico e cordial. Ocorre uma troca

mútua entre o casal: o companheiro resgata a jornalista de uma vida infeliz. Mas, por outro lado, é salvo por ela também.

Por fim, a preocupação com a aparência também reforça a construção dessas jornalistas enquanto 'princesas modernas'. Josie e Andie sofreram alterações no figurino e no penteado para incorporarem as personagens para a apuração das matérias que foram alocadas.

A franja usada por Becky é alvo de brincadeiras por parte dos colegas da emissora, e Josie já sofreu bullying na escola por usar aparelho e desviar do corpo magro. Em *A Verdade Nua e Crua*, Abby tem suas qualidades limitadas à aparência por parte de Mike. No minuto 27'15", o apresentador direciona a seguinte frase para a produtora de TV: "Só porque você está bonita hoje, vou relevar esse ataque de inveja fálica que você acaba de ter".

Em uma outra cena do filme, Abby é convencida por Mike a mudar a aparência para conquistar o médico. Os dois vão ao shopping comprar roupas novas para a jornalista. Ela é praticamente silenciada, enquanto ele decide escolher as roupas que tornarão a jovem mais atraente do ponto de vista dele.

**Figura 23** - Abby é convencida por Mike a mudar de roupas



Fonte: Captura de tela feita do minuto 37'16" do filme *A Verdade Nua e Crua* a partir da plataforma Stremio.

As roupas espalhadas em cabides e na vitrine são ícones que contribuem para a caracterização do espaço enquanto uma loja de roupas. As calcinhas na mesa reforçam a erotização da personagem. As mãos do apresentador nos ombros da vendedora é um índice que indica a intencionalidade dele em seduzir a funcionária,

que corresponde à iniciativa do apresentador. O fato de Abby estar de costas a tira do destaque da cena, o que reforça o seu silenciamento diante da escolha das roupas na loja

A partir dos conceitos desenvolvidos por Roland Barthes (2001, p.171), se pode concluir que a quantificação da qualidade é uma figura retórica do mito da mulher jornalista no cinema que se faz presente nos filmes em questão.

As personagens têm suas qualidades e habilidades profissionais e interpessoais reduzidas à aparência. Dotadas de bondade assim como as princesas tradicionais, essas personagens jornalistas dificilmente contestam ou vão de encontro aos papéis tipicamente atribuído a elas nesses filmes. Afinal, qualquer atitude que vá de encontro ao que é esperado para elas, pode fazer com que percam o príncipe encantado.

Além disso, a construção dessas personagens enquanto mocinhas as coloca como indefesas e incapazes de efetivar seus desejos sem a ajuda de um homem, que é responsável por resgatar essas personagens de uma vida infeliz.

Por outro lado, atributos como a sensualidade e a bondade também torna essas mulheres como “heroínas” para esses homens, já que fazem com que eles mudem o comportamento irresponsável para viver uma nova vida ao lado delas.

### **3.4. EXISTE AMOR NAS REDAÇÕES: A PROTAGONISTA NA IMPRENSA**

Conforme visto na terceira seção do capítulo 2, um paradoxo estrutural nas comédias românticas com protagonistas jornalistas pode ser percebido. O subgênero cinematográfico hollywoodiano incorpora e transforma elementos do jornalismo na tendência à heterogeneidade.

A comédia romântica utiliza o sistema distinto, o jornalismo, como fonte de informação. Ele manipula e controla a absorção de elementos, extraindo somente o que lhe é útil para garantir a audiência dos espectadores. Diferentemente dos demais *newspaper movies*, o jornalismo tem um papel secundário na narrativa, que não gira em torno da apuração da pauta ou revelação de um escândalo, mas sim, como já é característico do subgênero, na construção do relacionamento amoroso entre os dois protagonistas.

Nos quatro filmes analisados, a jornalista conhece o seu parceiro amoroso através do jornalismo. Compreender o ambiente de trabalho nos quais elas estão inseridas é fundamental para compreender a caracterização de cada personagem e o desenvolvimento de sua relação com o parceiro amoroso.

Em *Nunca Fui Beijada e Como Perder um Homem em 10 Dias*, que são ambientadas em uma redação de jornal impresso e uma revista feminina respectivamente, Andie e Josie se utilizam de um disfarce para realizar a apuração da pauta que as foi atribuída. Aquele que é escolhido para ser o personagem da matéria jornalista é o parceiro amoroso delas. O clímax da narrativa acontece quando a real identidade das duas é revelada. Em uma maneira de redenção e reconquista, ambas publicam uma matéria em que revelam o amor que sentem pelo parceiro.

Já *Uma Manhã Gloriosa* e *A Verdade Nua* são ambientadas dentro do telejornalismo. Tanto Abby quanto Becky são produtoras de tv e, dentre as suas funções, está orientar o apresentador do programa com relação ao que ele deve falar e como deve se portar. A relação das duas com os parceiros é deveras conflituosa já que eles, enquanto âncoras, se recusam a fazer o que foi solicitado pelas jornalistas. A reconciliação acontece por parte das figuras masculinas, que realizam o pedido de desculpas ao vivo durante o programa que apresentam.

No caso de *Uma Manhã Gloriosa*, é necessário fazer um parêntesis. O parceiro amoroso de Becky no filme é Adam Bennet, que ela também conhece através do trabalho. Porém, a produção cinematográfica foca na relação de amizade e companheirismo que ela desenvolve com Mike Pomeroy, o âncora do jornal matinal para o qual ela trabalha.

Uma característica percebida nas quatro personagens analisadas e que contribui para a construção do arquétipo da mulher jornalista na comédia romântica é o vício no trabalho. Elas são tão focadas em conquistar seus anseios profissionais que colocam a atividade profissional como um empecilho para que desenvolvam um relacionamento amoroso.

Esse vício no trabalho é atribuído para uma finalidade, que varia conforme a personagem. Andie deseja ter a liberdade para escrever sobre os temas que se interessa, Josie deseja abandonar o cargo de editora e se tornar uma repórter investigativa, já Abby e Becky desejam o sucesso da audiência, e conseqüentemente o reconhecimento profissional.



Nos primeiros minutos de *Uma Manhã Gloriosa*, Becky está em um encontro amoroso. Ao chegar no restaurante marcado, a personagem agradece ao homem por ter aceitado jantar mais cedo e justifica: “O problema é o meu trabalho”. Ela também atende o celular o tempo inteiro e se limita a conversar sobre temas do âmbito profissional. Tal comportamento, para o parceiro, produz um efeito de repulsa e desaprovação

**Figura 24** – Becky em um encontro romântico



Fonte: Captura de tela feita do minuto 1'43" do filme *Uma Manhã Gloriosa* a partir da plataforma Stremio.

Os aspectos qualitativos-icônicos da cena presente na figura 24 que merecem destaque para uma análise correspondem ao sol, ao blazer usado pela produtora de tv, ao celular nas mãos dela, e à mesa e cadeiras do restaurante. A posição do sol indica que se trata do fim de tarde, fator reforçado pela jornalista ter agradecido ao rapaz por ter aceitado jantar mais cedo. O blazer usado pela personagem comprova que ela acabou de sair do trabalho, enquanto a posição do casal na mesa, um de frente para o outro, sinaliza que é um encontro.

Na cena em questão, dois signos merecem destaque: o celular nas mãos da jornalista e o enquadramento da cena. A posição da câmera, afastada, dá espaço para um fundo preto. O enquadramento da cena se assemelha a uma tela de televisão, que possui total relação com o local onde a produtora trabalha. A ideia provável é que

Becky não consegue se desligar do trabalho até mesmo quando está em um encontro. Tal fator é reforçado pelo celular nas mãos da jovem, que toca de maneira ininterrupta.

Esse vício no trabalho também atrapalha Abby de *Uma Verdade Nua e Crua* no desenrolar de seus relacionamentos amorosos. A exigência da profissional em entregar resultados de excelência no trabalho é refletida também nas escolhas dos seus pretendentes. Prova disso é que a assistente dela imprime currículos dos pretendentes para que a produtora avalie se é interessante sair com eles ou não.

Após ter uma reunião com o chefe e ser pressionada a aumentar a audiência do programa, a jornalista conversa com a assistente no banheiro. Ela afirma que desistirá de um encontro para focar no trabalho, mas é coagida pela amiga a sair com o pretendente.

**Figura 25** – Abby e a assistente conversam no banheiro



Fonte: Captura de tela feita do minuto 6'15" do filme *A Verdade Nua e Crua* a partir da plataforma Stremio.

O banheiro é tipicamente um ambiente onde as mulheres nos filmes costumam a ter conversas sobre relacionamentos amorosos. O fio dental e a *necessaire* nas mãos de Abby reforçam a preocupação com a aparência que integra o arquétipo da mulher jornalista na comédia romântica. A assistente está com o currículo do pretendente em mãos, o olhar desviante e a testa franzida da produtora indicam sua desaprovação com relação ao conselho da amiga.

Assim como os demais *newspaper movies*, o lazer nas comédias românticas com protagonistas que são jornalistas é colocado como uma válvula de escape para a rotina exaustiva de trabalho. Porém, no caso do subgênero hollywoodiano, possui também como finalidade a sedução e conquista.



Os encontros amorosos dessas personagens, contudo, dificilmente são satisfatórios, já que elas falam sobre o trabalho de maneira ininterrupta, o que reforça a desarmonia entre esses aspectos na vida das personagens. Elas somente conseguem felicidade no âmbito amoroso quando abrem mão de alguma atividade ou proposta na vida profissional.

No caso de Andie e Josie, o vício no trabalho é apresentado também como uma válvula de escape em meio à insatisfação que elas apresentam com o próprio trabalho que exercem. As duas se dedicam assiduamente às pautas que foram designadas justamente para obterem o reconhecimento profissional que desejam.

Andie produz uma coluna de nome *How To*<sup>41</sup>, que ensina as leitoras de uma revista a como realizar determinadas ações dentro do universo feminino. No entanto, a jornalista é insatisfeita com esse cargo e deseja escrever sobre temas factuais dentro das editoriais de política e economia. Durante uma reunião de pauta, a repórter sugere escrever sobre política, mas é repreendida pela editora-chefe, que afirma que ela poderá escrever sobre o que quiser quando conquistar o sucesso da coluna.

Motivada pela condição dada pela chefe, *Andie* sugere escrever uma matéria sobre coisas que não devem ser feitas em um relacionamento, inspirada também na desilusão amorosa de uma amiga.

**Figura 26** – Andie em reunião de pauta



---

<sup>41</sup> Tradução nossa: "como fazer"

Fonte: Captura de tela feita do minuto 9'16" do filme *Como Perder um Homem em Dez Dias* a partir da plataforma Stremio.

Conforme dito anteriormente, o cinema é um sistema modelizante que absorve também elementos do jornalismo para a construção das narrativas. A exemplo disso, está a reunião de pauta. Os aspectos qualitativos-icônicos da cena correspondem à cor vermelha da poltrona, os sofás e os pés descalços.

A ausência de sapatos e a ordenação circular dos sofás podem ser interpretados como signos que indicam ser um ambiente familiar. Já cor vermelha é historicamente um símbolo de poder, e reforça o cargo superior ocupado pela editora chefe.

A predominância de mulheres na redação de uma revista feminina também pode ser interpretada de maneira simbólica. Para além desse filme, esses veículos possuem, parafraseando uma fala da editora-chefe, como especialidade moda, tendência, dietas, plásticas e fofocas e são compostos quase que em totalidade por jornalistas mulheres, o que pode ser comprovado a partir da leitura do expediente de algumas das principais revistas de moda, como a VOGUE<sup>42</sup>, a Marie Claire<sup>43</sup> e a ELLE.<sup>44</sup>

Tal realidade reforça a presença do machismo e do patriarcado também nas redações jornalísticas, em que temas de moda e beleza são tipicamente pautados para mulheres, que são colocadas como incapazes de trabalhar em editorias como esporte<sup>45</sup> e política.

Um outro ponto que merece destaque na caracterização dessas personagens diz respeito à relação que elas possuem com os chefes. Becky, Josie e Abby são lideradas por figuras masculinas. Ao passo que Andie possui uma chefe mulher. Tal diferença é percebida sobretudo na maneira como cada personagem é tratada pela sua liderança e refletem a maneira como essas mulheres são descredibilizadas nessas narrativas.

Josie sempre quis ser repórter investigativa. Porém, escuta do chefe: "Você é uma excelente editora. Talvez a melhor. Todos pensam que sabem escrever, mas um

---

<sup>42</sup> <https://vogue.globo.com/expediente/noticia/2013/11/expediente1.html>

<sup>43</sup> <https://revistamarieclaire.globo.com/noticia/2016/03/expediente-marie-claire.html>

<sup>44</sup> <https://elle.com.br/st/Expediente>

<sup>45</sup> <https://www.meioemensagem.com.br/home/womentowatch/2022/08/01/renata-mendonca-demoramos-para-questionar-a-falta-de-mulheres-no-jornalismo-esportivo.html>

jornalista mete as caras. Ele é agressivo e agarra o touro pelas bolas<sup>46</sup> <sup>47</sup>. Entendendo o cinema enquanto linguagem é fato que ele absorve elementos do contexto patriarcal da realidade em que está inserido. Enquanto personagem infantilizada, a mulher jornalista nesses filmes é subestimada pelo seu chefe e colocada como incapaz de realizar seu trabalho.

Tal fato se relaciona com as ponderações que Stella Senra (1997) faz sobre a mulher no *newspaper movies*. Para a autora, o ambiente agressivo e estressante nas redações pouco combina com a personalidade da jornalista nesses filmes, que é colocada enquanto mocinha.

Na emissora onde trabalham, Abby e Becky são constantemente pressionadas com relação à audiência dos programas. Paralelamente, são subestimadas pelos chefes, conforme ilustra o diálogo de Abby e o chefe, Stuart (Nicholas Alan Searcy), que ocorre entre os minutos 4'54" e 5'42" do filme *A Verdade Nua e Crua*.

**STUART** - Viu a audiência ontem? Tudo teve mais audiência que a gente, incluindo reprises.

**ABBY** - Foi só um contratempo. As coisas estarão melhores amanhã.

**STUART** - Ficamos inclusive atrás daquele amador que passa no canal aberto.

**ABBY** - Não me diga que está querendo acabar com o programa.

**STUART** - Já não somos um canal familiar. Gosto de você e do que você faz. Mas eu preciso de audiência.

**ABBY** - Vamos nos recompor. Eu consigo lidar com isso.

**STUART** - Você se recompõe todos os dias. É o que me preocupa. Que nem assim a gente consiga chegar lá.

Seja nos veículos digitais impressos ou televisivos, a produção de notícias acontece visando sobretudo o sucesso da audiência. Os valores notícia foram desenvolvidos justamente para guiar os repórteres com relação ao que é ou não é capaz de reter a atenção do público.

Porém, tais valores não garantem o sucesso de uma reportagem para a audiência, e resultam em maiores cobranças para o repórter, que não deseja perder o seu emprego, o que pode ser percebido na frase: "Gosto do que você faz, mas eu preciso de audiência". Ao dizer que reconhece o esforço da funcionária, mas que não

---

<sup>46</sup> Expressão que conota determinação e coragem

<sup>47</sup> Diálogo que ocorre nos minutos 2'27" e 4'30" do filme *Nunca Fui Beijada*

tem certeza de que ela será capaz de alavancar a audiência, Stuart acaba por subestimá-la.

Já no caso de Andie, não ocorre essa subestimação por parte da chefe, Lana (Bebe Neuwirth). Mas isso não impede que as duas mantenham uma relação conflituosa. Todas as características que tipicamente são colocadas nas personagens do sexo feminino nos filmes desse subgênero, como a bondade, compaixão e empatia, são eliminadas de Lana, e ela é vista como 'megera' pelas jornalistas da revista.

O confronto de Andie e Lana se dá sobretudo pelo choque entre os interesses profissionais da repórter e a linha editorial da revista para qual ela trabalha. A editora elogia os textos escritos pela jornalista, mas afirma que jamais serão publicados na *Composure*. Esses elogios não são vistos nos filmes cujo editor-chefe é do sexo masculino.

Entendendo esses personagens como textos-culturais, é fato que eles absorvem características de acordo com o contexto em que estão inseridos, que ajuda a explicar a diferença de tratamento por parte de Lana. Em uma sociedade patriarcal, em que o sexo feminino é subjulgado e colocado como inferior pelo sexo masculino, cabe a essas mulheres buscarem suporte em outras mulheres.

Conforme enuncia Nelson Traquina (2004, p. 157) ao falar sobre a teoria organizacional, ele afirma que o editor-chefe é quem determina o que deve ser feito pelos jornalistas. Ele funciona como principal filtro sobre o que pode ou não pode se tornar notícia. E o jornalista geralmente aceita para manter seu emprego. Diante da impossibilidade de escrever sobre os temas que a interessam, Andie pede demissão do trabalho.

Já Abby se mostra contra a contratação de Mike, mas permanece na emissora e disposta a alavancar a audiência do programa. Ela tem suas decisões como produtora, no entanto, desrespeitadas pelo apresentador, que frequentemente faz piadas com relação à aparência e com o fato dela ser solteira.

Por outro lado, é importante fazer uma ressalva: a chefe de Andie, Lana, é colocada como 'megera' e rival da jornalista na medida em que realiza as cobranças relacionadas à pauta e não a autoriza a escrever sobre os temas que ela gosta.

Em se tratando do mito da mulher jornalista na comédia romântica, tal fator pode ser comparado à figura retórica de "A Vacina" (BARTHES, 2001, p.170). Pois, apesar de Lana estar em um cargo de chefia, ela tem características como a bondade

e a empatia, comuns às profissionais de comunicação nesses filmes, deixadas de lado e é colocada como antagonista. Há de certa forma o reconhecimento de que essas personagens estão em uma posição secundária, o que é compensado pelo fato dessa personagem ocupar um cargo de liderança.

A mesma figura retórica pode ser percebida ao realizar a análise de Becky e Abby. As duas de certa forma são colocadas enquanto líderes de suas equipes, possuem posicionamentos firmes e comandam atrações televisivas, diferentemente de Andie e Josie, que são repórteres comandadas pelos editores. Já que *A Verdade Nua e Crua* e *Uma Manhã Gloriosa* são filmes mais recentes -datados de 2009 e 2011 respectivamente- é natural que ocorra essa transformação, que em muito se relaciona com o contexto histórico que estão inseridas.

Com o aumento da participação das mulheres no mercado de trabalho, e potencialização dos debates sobre desigualdade de gênero, para que se mantenha vivo, o mito da mulher jornalista na comédia romântica, para que se mantenha vivo, não está alheio ao contexto em que está inserido.

Mas, se por um lado Abby e Becky são lideranças, elas são subestimadas no ambiente de trabalho e vistas como infelizes, o que mostra que não há interesse dos produtores em realizar profundas mudanças no arquétipo dessas profissionais no subgênero. A construção da jornalista enquanto heroína apresenta especificidades no caso da Comédia Romântica. As pautas as quais elas são alocadas são de baixo impacto no que se refere a transformações sociais. São, conforme um jargão jornalista, 'pautas frias'<sup>48</sup>, voltadas ao entretenimento.

Ainda que apresentem características como a bondade, sagacidade e empatia, que fazem parte de outros jornalistas de *newspaper movies*, elas deixam de ser heroínas do povo para se tornarem heroínas delas próprias, que abrem mão da realização profissional para ficarem ao lado dos parceiros amorosos. Prova disso é que, salvo no filme *Uma Manhã Gloriosa*, não há um desfecho com relação a vida profissional das personagens.

Alguns personagens, como Mike de *A Verdade Nua e Crua* e Andie buscam um novo emprego com a intencionalidade de superarem a desilusão, mas logo desistem após a reconciliação. O encerramento dessas histórias limitado ao desfecho amoroso

---

<sup>48</sup> Jargão usado para se referir a pautas que não possuem uma temporalidade definidas. Podem ser lançadas sem a exigência de um dia específico

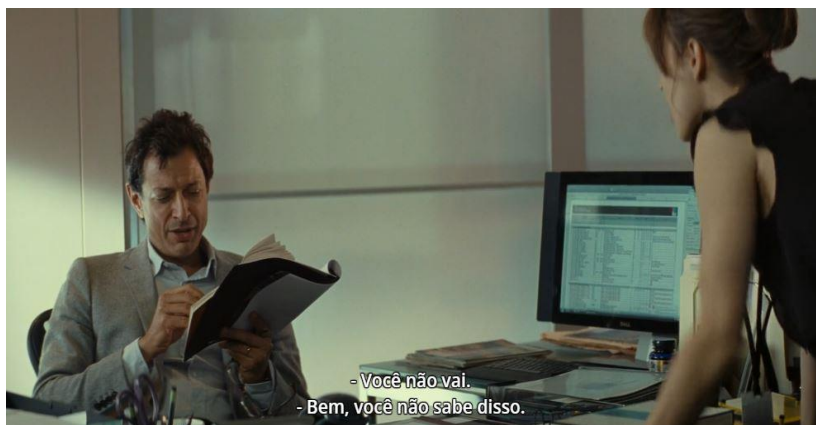
gera o sentido de que estar ao lado do amado é suficiente para que essas personagens sejam felizes.

O filme *Uma Manhã Gloriosa* representa uma exceção a esse heroísmo limitado das mulheres jornalistas na comédia romântica. Conforme já citado anteriormente, a linguagem cinematográfica se utiliza do contexto histórico dos filmes para gerar audiência. A produção cinematográfica foi lançada em 2010, década marcada por profundas transformações do jornalismo, em destaque nos Estados Unidos, que ainda pode ser percebida nos anos seguintes.

Um levantamento feito pela Fundação Nieman, com base em dados do *Press Gazette*, *Audit Bureau of Circulations* e *Alliance for Audited Media* <sup>49</sup> mostrou que os 20 principais jornais do país norteamericano encolheram 81,4% entre 2000 e 2022. Tal realidade tem como consequência a redução de salários, da equipe nas redações, e também dos recursos para a apuração das pautas. Essa crise pode ser notada em *Uma Manhã Gloriosa*. Becky é demitida da emissora onde sob a justificativa de que o chefe precisava de uma produtora mais experiente e capaz de cortar a equipe. Pouco tempo depois, ela é realocada no mercado e se torna produtora em uma emissora decadente. Conforme foi dito pelo novo chefe da jovem, a emissora apresenta uma estrutura antiquada, é carente em recursos, possui uma equipe reduzida e oferece baixos salários.

Porém, movida pelo amor à profissão, a jovem aceita o trabalho. Pouco tempo após entrar na emissora, ela descobre que será vendida e se desafia a alavancar a audiência para salvar o emprego de todos. O chefe, como já é esperado, contesta a capacidade da jovem em conseguir tal feito.

**Figura 27** – Becky confronta o editor



<sup>49</sup> <https://pressgazette.co.uk/us-newspaper-circulations-2022/>

Fonte: Captura de tela feita do minuto 69'56" do filme *Uma Manhã Gloriosa* a partir da plataforma Stremio.

As mãos da jornalista na mesa e a posição dela em pé são índices que expressam o stress e a pressa dela em conversar com o editor-chefe. Por outro lado, o fato dele ter o olhar direcionado para o caderno e não para a jornalista expressa sua desconcentração com relação ao que ela fala, demonstrando que subestima a capacidade da jornalista em transformar a emissora.

A coragem em confrontar o chefe, a determinação, a bondade e preocupação com o emprego dos colegas de trabalho são atributos dos heróis tradicionais que são incorporadas por Becky. Ela não faz uso da sedução para realizar a apuração das pautas, mas sim, das suas habilidades profissionais.

É válido reforçar, no entanto, que, apesar de apresentar características que a desvia do arquétipo da mulher jornalista da comédia romântica, Becky, assim como as demais personagens que foram analisadas, é julgada pela sua aparência, viciada em trabalho, subestimada pelo chefe e incapaz de conciliar a vida amorosa com a vida profissional.

Em se tratando do filme com o lançamento mais recente entre os selecionados para análise, as mudanças no comportamento da mulher jornalista na comédia romântica pode ser interpretado como uma maneira de adequar o subgênero, que passou por transformações para continuar sendo consumido pelos espectadores, assim como o jornalismo, que se remodela para que se mantenha vivo diante dos novos modelos de consumo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo, a partir da análise de quatro comédias românticas - *Nunca Fui Beijada*, *Como Perder Um Homem em Dez Dias*, *A Verdade Nua e Crua* e *Uma Manhã Gloriosa*- bem como de suas protagonistas, buscava compreender a maneira como a mulher jornalista é representada no subgênero. A pergunta norteadora da pesquisa foi respondida, tendo em vista que, a partir de um embasamento semiótico, foi identificado padrões de comportamentos entre as personagens dos filmes, que contribuem para a construção de arquétipo da profissional dentro do subgênero cinematográfico.

Foi confirmada a hipótese de que dentro das comédias românticas, subgênero cinematográfico que tem como público-alvo o sexo feminino, essas personagens são construídas a partir de um olhar masculino que sexualiza essas profissionais e resume o seu final feliz à concretização do relacionamento amoroso. Esse olhar masculino pode ser percebido e comprovado também a partir da ficha técnica dos filmes em questão, em que os roteiristas e diretores são, em sua maioria, do sexo masculino.

Contudo, a segunda hipótese, que diz que esses filmes não estão alheios às transformações socioculturais e sofreram alterações com o passar dos anos, não foi necessariamente excluída. Tal ponto pode ser percebido a partir de uma comparação entre as personagens do filme mais antigo -*Nunca Fui Beijada*- e do mais recente - *Uma Manhã Gloriosa*: Josie e Becky, que contam com onze anos de diferença no lançamento.

Diferentemente de Josie, Becky ocupa um cargo de liderança possui relativa autoridade no programa de TV no qual trabalha, e apresenta características que a aproxima do papel de herói atribuído ao homem jornalista nos demais gêneros cinematográficos. Porém, percebe-se que essa mudança no comportamento das protagonistas é limitada e serve para camuflar algumas características remanescentes: a mulher jornalista ainda é subestimada, vítima de assédio no ambiente de trabalho e tem sua felicidade limitada ao homem.

Para além da confirmação ou exclusão das hipóteses em questão, a partir de uma análise semiótica dos filmes selecionados, percebe-se que há uma dissonância entre o objeto dinâmico, a mulher jornalista enquanto ser social, e o objeto imediato, que corresponde à mulher jornalista representada dos filmes do subgênero cinematográfico.



O interpretante, que corresponde ao efeito produzido na mente dos espectadores, é problemático, na medida em que reforça concepções patriarcais acerca dessas profissionais e reforça a felicidade delas enquanto limitada ao parceiro amoroso.

Partindo do princípio de que a semiose é um processo infinito, é fato que essas profissionais da comunicação sofreram alterações na maneira como foram representadas. No entanto, é inegável que certos perfis se repetem nesses filmes. Eles atual enquanto símbolos, uma vez que são representações convencionais dessas personagens que em muito se relacionam com uma visão sexista construída acerca da mulher na sociedade e que é reproduzida nas telas do cinema.

A análise dos filmes a partir dos conceitos desenvolvidos por Barthes também permitiu concluir que existe um mito relacionado à mulher jornalista na comédia romântica. Os produtores do mito, que correspondem à equipe técnica dos filmes do subgênero, constroem uma representação das profissionais da área voltada exclusivamente para o consumo. Essa representação limitada e sexista acaba por silenciar toda a história de luta e conquistas do sexo feminino no mercado de comunicação.

Dentre as características que envolvem esse mito ou arquétipo da profissional no subgênero, se destacam quatro delas. A primeira é a erotização da mulher, que tem sua capacidade profissional limitada a sedução, é vítima de assédio nas redações e as conversas com as amigas são limitadas a temáticas relacionadas ao sexo masculino.

Essas personagens são também infantilizadas e adotam um comportamento que não condiz com a idade delas para conseguirem obter sucesso na pauta que foram alocadas. Também são colocadas como incapazes de tomar decisões sem a ajuda de um homem.

Entendo também a aproximação entre as comédias românticas e os contos-de-fadas, esses filmes também colocam a mulher jornalista enquanto princesa, 'mocinha indefesa'. As personagens possuem uma vida infeliz e solitária, até serem salvas pelo parceiro amoroso. A consolidação do relacionamento corresponde ao final feliz dessas personagens.

Por fim, enquanto profissionais, essas protagonistas são viciadas no trabalho, insatisfeitas com o cargo que ocupam, são desvalorizadas e postas como incapazes

de conciliar a vida amorosa com o trabalho, que é comumente colocado de lado para que elas consigam alcançar a felicidade no parceiro amoroso.

Os estudos sobre a semiótica da cultura também nos permitiram traçar paralelos acerca da relação entre as comédias românticas e os demais *newspaper movies*. Enquanto parte do cinema como sistema modelizante secundário, o cinema hollywoodiano absorve características do jornalismo que são estratégicas para a construção dos personagens da área: como o compromisso com a sociedade, o jornalista enquanto herói e a incorporação de algumas teorias do jornalismo.

No caso das comédias românticas, o trabalho das jornalistas é o que faz com que elas tenham o primeiro encontro com o parceiro amoroso. O heroísmo pode ser percebido de maneira secundária, na medida em que elas liberam o amado de uma vida de farras. É importante ressaltar que a desvalorização da mulher jornalista não é uma exclusividade do subgênero, mas dos *newspaper movies* como um todo.

É válido ponderar que essa pesquisa apresenta limitações no que se refere aos estudos brasileiros relacionados à Comédia Romântica, o que indica que esse subgênero é de certa forma deixado de lado na academia, sobretudo no campo semiótico. A quase totalidade de informações coletadas para a monografia precisaram ser traduzidas de livros ou artigos em inglês.

Um outro obstáculo foi a dificuldade em encontrar dados e pesquisas sobre a realidade da mulher jornalista no mercado de trabalho dos Estados Unidos, país de origem dos filmes selecionados para análise, entre os anos de 1999 e 2010, o que de certa forma limitou a compreensão do contexto histórico das produções cinematográficas.

Ao longo de todo estudo, foi encontrada uma ampla variedade de estudos sobre a representação de mulher no cinema, e de que maneira essa representação é construída a partir de um olhar masculino. Apesar disso, também foram raros os estudos que realizam essa análise dentro da Comédia Romântica e do ponto de vista semiótico.

Tendo em vista que esses filmes são considerados clássicos da Comédia Romântica e ainda são amplamente consumidos pelos espectadores, as transformações no mercado de jornalismo e a apropriação da comédia romântica pelas plataformas de streaming, pesquisas na área são fundamentais para entender a relação desses filmes com o patriarcado e os novos caminhos da representação da mulher jornalista no subgênero.

A pesquisa ainda desdobrou novos questionamentos a serem abordados em estudos futuros relacionados a arquétipos da mulher nas narrativas ficcionais, como a representação da profissional de comunicação na série televisiva *The Body Type*, e de que maneira temáticas atuais são pautadas nas redações desses filmes, podendo ser ampliada.

No que se refere ao pessoal e profissional, realizar uma pesquisa sobre um subgênero cinematográfico que se consome e se interessa é ao mesmo tempo rico e desafiador. Pois, o distanciamento emocional necessário para a análise promoveu novos questionamentos, sobretudo no que se refere às expectativas criadas sobre a profissão e ideais de relacionamento construídos a partir dos filmes quando assistidos sem criticidade. O estudo também ofereceu novos olhares dentro da relação da pesquisadora, enquanto mulher e concluinte do curso de jornalismo, e o objeto de estudo.

É válido reforçar que os filmes selecionados para análise datam até o ano de 2010 e, portanto, são contextualizados somente a partir do começo das transformações no jornalismo no que se refere ao digital e sua aproximação com as redes sociais. Por fim, a autora ressalta também que, tendo em vista que o gênero cinematográfico está sendo cada vez mais produzido pelas plataformas de streaming e que a profissão de jornalista segue presente no subgênero, o estudo de novos filmes, são necessários para a atualização sobre o tema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Carolina Oliveira do. **O espaço-tempo da comédia romântica**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2018. Disponível em: < <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16668>>. Acesso em: 1 nov. 2022.

Américo, Ekaterina Volkova. **Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman**. Tese- São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-07112012-124602/en.php>>. Acesso em: 1 nov. 2022.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BERGER, Christa. (org). **Jornalismo no cinema**: filmografia e comentários. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

BERTOLLI, Claudio. HOLLYWOOD CONTRA O NAZISMO: A CONSTRUÇÃO CINEMATOGRAFICA DO “INIMIGO ALEMÃO”. **Revista Livre de Cinema**, [s. l.], v. 3, ed. 3, p. 80-115, 6 nov. 2022. Disponível em: <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/viewFile/93/115>. Acesso em: 1 nov. 2022.

Britton, Andrew. **Katherine Hepburn**: Star as Feminist. London: Studio Vista, 1986.

CAÚ, Maria. Annie Hall e a quebra dos paradigmas da comédia romântica. **Críticos**, Niteroi, 2020. Disponível em: <https://criticos.com.br/?p=12092>. Acesso em: 2 nov. 2022.

CHOCANO, Carina. **Mulheres Imperfeitas**: Como Hollywood e a Cultura Pop construíram falsos padrões femininos no mundo moderno. São Paulo: Editora Cultrix, 2020.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: Espetáculo, narração e domesticação. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

CRYSTAL, David. **A Linguística**. 2 ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977. p. 101.

DAMASCENA, Breno Pereira. **O arquétipo do jornalista no cinema**. 2015. 57 f., il. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) —Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <<https://bdm.unb.br/handle/10483/12158>> Acesso em: 1 nov. 2022.

FRANÇOIS, Frédéric. **Linguistique**. Paris: PUF, 1980.

FRIEDAN, Betty. **The Feminine Mystique**. New York: Dell, 1963.

GRIDON, Leger. ***The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies***. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

HANN, Jenny. An Asian-American Ten idol Onscreen (Um ídolo asiático em evidência) .**The New York Times**, New York, p. 1-3, 18 agosto. 2018. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2018/08/17/opinion/sunday/crazy-rich-asians-movie-idol.html>> . Acesso em: 4 nov. 2022.

HENN, Ronaldo. **Pauta e Notícia: Uma abordagem semiótica**. Canoas: Ed. ULBRA, 1996.

JOHNSON, Bill. **Notes on Sleepless in Seattle**. Marietta, 1996.

JERMYN, D.; ABBOTT, S. ***Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema***. Londres: I.B. Tauris, 2009.

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

KOPPES, C. R.; BLACK, G. D. ***Hollywood Goes to War***. New York: The Free Press, 1990.

KRUGER, Patrícia de Almeida. **Penetrando o Éden: Anticristo, de Lars Von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes**. Tese. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2016.

KRUTNIK, F. **Conforming passions: Contemporary Romantic Comedy**. In: NEALE, Steve. (Ed.). *Genre and contemporary hollywood*. Londres: BFI, 2002.

LIVINGTON, Gretchen; MENASCE, Juliana; GRAF, Nikki. Marriage and Cohabitation in the U.S. **Pew Research Center**, Washington, 2019. Disponível em: <https://www.pewresearch.org/social-trends/2019/11/06/marriage-and-cohabitation-in-the-u-s/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

LIPPMAN, J. R., Ward, L. M., & Seabrook, R. C.. Isn't it romantic? Differential associations between romantic screen media genres and romantic beliefs. **Psychology of Popular Media Culture**, Whashington, 128–140, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1037/ppm000003/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera**. (trad. de Desidério Navarro). Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iúri M. **La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2003.

MCDONALD, Tamar. **Romantic Comedy**: Boy Meets Girls Meets Genre. New York: Columbia University Press, 2007.

MELO, Sergio Nunes. "Quanto mais eu rezo, menor é a minha graça": Agência Corporal em Sonho de Uma Noite de Verão. Florianópolis: **Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)**, p. 10- 27 2015. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1877>>. Acesso em: 1 nov. 2022.

NAKAGAWA, Fábio Sadão. Salvador, 2022. Arquivo em MP4. Gravação de videoaula concedida aos alunos de semiótica do semestre 2022.1 da Faculdade de Comunicação da UFBA pela plataforma Zoom.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: géneros cinematográficos**. Covilhã (Portugal): Livros LabCom, 2010.

NOTH. Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

MESSIAS DE OLIVEIRA, Adriano. Todos os homens do presidente: Uma aula de jornalismo contemporâneo. **Universidade da Beira Interior**: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior, Covilhã, p. 1-6, 6 nov. 2001. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/8c1xe55>>. Acesso em: 4 nov. 2022.

Miller, Nancy K. **Subject to Chance: Reading Feminist Writing**. New York: Columbia University Press, 1986

ROWE, Kathleen. **The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter**. Austin: University of Texas Press, 1995

SAN FILIPPO, Maria. **After "Happily Ever After": Romantic Comedy in the Post-Romantic age**. Detroit: Wayne State University Press, 2021.

SANTAELLA, Lúcia. **A Teoria Geral Dos Signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

SANTOS, M. 2008. **Cinema e fenomenologia**: por uma reflexão sobre os fenômenos da modernidade como pivô para a origem da linguagem cinematográfica. Disponível em < [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt) > Acesso em: 1 nov. 2022.

SAVAN, D. **An introduction to C. S. Peirce's full system of semiotic**. Toronto: University of Toronto, 1976.

SENRA, Stella. A autocrítica da mídia, como em "O Quarto Poder", pode ser um modo de transformar todos em profissionais do consenso. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 1-2, 14 fev. 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs14029904.htm>>. Acesso em: 4 nov. 2022.

SENRA, Stella. **O último jornalista**: imagens de cinema. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SIKOV, Ed. **Screwball**: Hollywood's Madcap Romantic Comedies. New York: Crown Publishers, 1989

SIMÕES, Darcilia M. P.; REI, Claudio Artur O.. Importância e Permanência das ideias de Saussure. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, [S.l.], v. 21, n. 34, jun. 2014. ISSN 2446-6905. Disponível em: <https://e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/17507>. Acessado em: 31 out. 2022.

SCHUDSON, M. **Discovering the news: a social history of American newspapers**. New York: Basic Books, 1978.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: porque as notícias são como são. Santa Catarina: Editora Insular, 2004.

TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo**: questões, teorias e estórias. Lisboa: Vega, 1993.

TRAVANCAS, Isabel. **Jornalista como personagem de cinema**; In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação; XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Campo Grande – MS, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP2TRAVANCAS.pdf> >. Acesso em 1 de nov. de 2022.

ST, Emilly James. 7 reasons Hollywood doesn't make romantic comedies anymore. **VOX**, Estados Unidos, p. 1, 20 ago. 2018. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/2/14/14604300/romantic-comedy-dead-netflix-crazy-rich-asians>. Acesso em: 2 nov. 2022.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VIANA, Beatriz. **A Mulher Jornalista no Cinema**. Curitiba: Editora Appris, 2020.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

## FILMOGRAFIA

**A AGENDA Secreta do Meu Namorado** (*Little Black Book*). Direção: Nick Hurren. Roteiro: Melissa Carter. Produção: Jason Shuman e Elaine Goldsmith-Thomas. Intérpretes: Yvette Nicole Brown; Brittany Murphy; Holly Hunter e outros. Estados Unidos, Sony Pictures, 2004. DVD (111 min.).

**A VERDADE Nua e Crua** (*The Ugly Truth*). Direção: Robert Luketic. Roteiro: Karen McCullah Lutz e Kirsten Smith. Produção: Deborah Jelin Newmyer. Intérpretes: Katherine Heigl; Gerard Butler; Eric Winter e outros. Estados Unidos, Sony Pictures, 2009. DVD (96 min.).

**AFINADOS No Amor** (*The Wedding Singer*). Direção: Frank Coraci. Roteiro: Tim Herlihy. Produção: Robert Simonds e Jack Giarraputo. Intérpretes: Drew Barrymore; Adam Sandler; Christine Taylor e outros. Estados Unidos, Warner Bros, 1998. DVD (95 min).

**AMOR Garantido** (*Love, Guaranteed*). Direção: Mark Steven Johnson. Roteiro: Hilary Galanoy e Elizabeth Hackett. Produção: Dan Spilo; Rachael Leigh Cook e Stephanie Slack. Intérpretes: Rachael Leigh Cook; Damon Wayans Jr; Heather Graham e outros. Estados Unidos, Netflix, 2020. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81076898> (91 min.).

**ANNIE Hall**. Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen e Marshall Brickman. Produção: Jack Rollins e Charles H. Joffe. Intérpretes: Woody Allen; Diane Keaton; Tony Roberts. Estados Unidos, MGM, 1977. DVD (93 min.)

**DE Repente 30** (*13 Going On 30*). Direção: Gary Winick. Produção: Todd Garner e Gina Matthews. Roteiro: Josh Goldsmith e Cathy Yuspa. Intérpretes: Jennifer Garner, Judy Greer, Mark Ruffalo, Marcia DeBonis e outros. Estados Unidos, Columbia Pictures do Brasil, 2004. DVD (98 min.).

**DEZ Coisas Que Eu Odeio em Você** (*10 Things I Hate About You*). Direção: Gil Junger. Produção: Andrew Lazar. Roteiro: Kirsten Smith e Karen McCullah Lutz. Intérpretes: Heath Ledger; Julia Stiles; Joseph Gordon-Levitt; Larry Miller e outros. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1999. DVD (97 min.).

**INGÊNUA Até Certo Ponto** (*The Moon is Blue*). Direção: Otto Preminger. Roteiro: Otto Preminger. Produção: F. Hugh Herbert e Otto Preminger. Intérpretes: Johanna Matz; Dawn Addams; Fortunio Bonanova. Estados Unidos, 1953. Bobina Cinematográfica (99 min.).

**JOGO De Amor em Las Vegas** (*What Happens in Vegas*). Direção: Tom Vaughan. Roteiro: Dana Fox. Produção: Michael Aguilar; Dean Georganis e Shawn Lecy. Intérpretes: Cameron Diaz; Ashton Kutcher; Lake Bell e outros. Estados Unidos, Fox Film do Brasil, 2008. DVD (99 min.).

**NO Silêncio de uma Cidade** (*While the City Sleeps*). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Casey Robinson e Charles Einstein. Produção: Bert E. Friedlob. Intérpretes: Robert Warwick; Dana Andrews; Rhonda Fleming e outros. Estados Unidos, RKO Radio Pictures Inc, 1956. Bobina cinematográfica (100 min.).

**NÃO o Levarás Contigo** (*You Can't Take It with You*). Direção: Frank Capra. Roteiro: Robert Riskin. Produção: Frank Capra. Intérpretes: Jean Arthur; Lionel Barrymore; James Stewart; Ann Miller e outros. Estados Unidos, 1938. Bobina cinematográfica (126 min.).

**NOIVA EM FUGA** (*Runaway Bride*). Direção: Garry Marshall. Roteiro: Josann McGibbon e Sara Parriott. Produção: Robert W. Cord. Intérpretes: Julia Roberts; Richard Gere; Cheryl Frazel e outros. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1999. DVD (116 min.).



**NUNCA Fui Beijada** (*Never Been Kissed*). Direção: Raja Gosnell. Roteiro: Abby Kohn. Produção: Sandy Isaac e Nancy Juvsonen. Intérpretes: Drew Barrymore, Michael Vartan, David Arquette. Estados Unidos, Fox Film do Brasil, 1999. DVD (104 min.).

**O CASAMENTO do Meu Melhor Amigo** (*My Best Friend's Wedding*). Direção: P.J. Hogan. Roteiro: Ronald Bass. Produção: Jerry Zucker; Ronald Bass; Gil Netter; Patricia Whitcher; Nikhilesh Billy Wonder. Intérpretes: Julia Roberts; Dermot Mulroney; Cameron Diaz; Rupert Everett e outros. Estados Unidos, Columbia Pictures do Brasil, 1997. DVD (104 min.).

**O DIABO Veste Prada** (*The Devil Wears Prada*). Direção: David Frankel. Roteiro: Aline Brosh McKenna. Produção: Wendy Finerman. Intérpretes: Meryl Streep; Anne Hathaway; Emily Blunt e outros. Estados Unidos, Fox Film do Brasil, 2006. DVD (109 min.).

**O DIÁRIO de Bridget Jones** (*Bridget Jones's Diary*). Direção: Sharon Maguire. Roteiro: Andrew Davies; Helen Fielding e Richard Curtis. Produção: Tim Bevan. Intérpretes: Renée Zellweger; Colin Firth; Hugh Grant e outros. Estados Unidos e Reino Unido, Universal Pictures do Brasil, 2001. DVD (97 min.).

**O QUARTO Poder** (*Mad City*). Direção: Costa-Gavras. Roteiro: Eric Williams e Tom Matheys. Produção: Anne Kopelson e Arnold Kopelson. Intérpretes: John Travolta; Alan Alda. Ted Levine e outros. Estados Unidos, Warner Bros, 1997. DVD (115 min.).  
Título Original:

**O PODER da Imprensa** (*Power of the Press*). Direção: Lew Landers. Roteiro: Robert Hardy Andrews e Samuel Fuller. Produção: Leon Barsha. Intérpretes: Minor Watson; Lee Tracy; Edmund Cobb e outros. Estados Unidos, 1943. Bobina Cinematográfica (64 min.).

**OS DELÍRIOS de Consumo de Becky Bloom** (*Confessions of a Shopaholic*). Direção: P.J. Hogan. Roteiro: Kayla Alpert. Produção: Jerry Bruckheimer. Intérpretes: Isla Fisher; Krysten Ritter; Hugh Dancy e outros. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 2009. DVD (104 min.).

**PARA Todos Os Garotos que Já Amei** (*To All The Boys I've Loved Before*). Direção: Susan Johnson. Roteiro: Sofia Alvarez e Jenny Han. Produção: Matt Kaplan. Intérpretes: Lana Condor; Noah Centineo; John Corbett e outros. Estados Unidos, Netflix, 2018. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/80203147> (100 min.).

**SE Meu Apartamento Falasse** (*The Apartment*). Direção: Billy Wilder. Roteiro: I. A. L. Diamond e Billy Wonder. Produção: Billy Wonder. Intérpretes: Jack Lemmon; Shirley MacLaine; Fred MacMurray e outros. Estados Unidos, 1960. Bobina Cinematográfica (125 min.).

**SIMPLESMENTE AMOR** (*Love Actually*). Direção: Richard Curtis. Roteiro: Richard Curtis. Produção: Chris Thompson. Intérpretes: Hugh Grant; Liam Neeson; Martine McCutcheon e outros. Estados Unidos e Reino Unido, Paramount Pictures, 2003. DVD (135 min.).

**SUPERMAN.** Direção: Richard Donner. Roteiro: Mario Puzo; David Newman; Leslie Newman; Robert Benton. Produção: Ilya Salkind. Intérpretes: Christopher Reeve; Gene Hackman; Margot Kidder e outros. Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1978. Bobina Cinematográfica (143 min.).

**TODOS Os Homens do Presidente** (*All the President's Men*). Direção: Alan J. Pakula. Roteiro: Bob Woodward; Carl Bernstein e William Goldman. Produção: Walter Coblenz. Intérpretes: Robert Redford; Dustin Hoffman; Del Rager e outros. Estados Unidos, Warner Home Video, 1976. Bobina Cinematográfica (137 min.).

**TOM Jones, romântico e aventureiro (Tom Jones).** Direção: Tony Richardson. Roteiro: John Osborne. Roteiro: John Osborne. Produção: Tony Richardson; Michael Holden; Oscar Lewenstein e Michael Balcon. Intérpretes: Albert Finney; Susannah York; Hugh Griffith; Edith Evans e outros. Estados Unidos, 1963. Bobina Cinematográfica (128 min).

**VESTIDA Para Casar** (*27 dresses*). Direção: Anne Flatcher. Roteiro: Aline Brosh McKenna. Produção: Gary Barber. Intérpretes: Katherine Heigl; James Marsden; Judy Greer e outros. FOX Film do Brasil. Estados Unidos, 2008. DVD (111 min).



**facom**  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DA UFBA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
COLEGIADO DO CURSO DE COMUNICAÇÃO**

Salvador, 25/11/2022 às 18:00

**Ata de defesa pública de Trabalho de Conclusão de Curso**

Nesta data, o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado ***Cinema e representações: uma análise semiótica sobre a mulher jornalista na comédia romântica***, de autoria de **Maria Beatriz Pacheco de Menezes Rios**, sob orientação de **Fábio Sadao Nakagawa**, foi apresentado em sessão pública e avaliado pela comissão examinadora, composta por **Lívia de Souza Vieira** e **Denise Firmo Rodrigues Marinho**.

Com base em escala de notas de 0,0 (zero) a 10,0 (dez), considerando-se a média exigida para aprovação de 5,0 (cinco), de acordo com o Regulamento do Trabalho de Conclusão de Curso do Colegiado de Graduação da Faculdade de Comunicação e com o Regulamento de Ensino de Graduação e Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, foram atribuídos ao referido TCC as seguintes notas:

Tabela de avaliação	Nota	Assinaturas
Examinador(a) 1	10,0	Denise Firmo R. Marinho
Examinador(a) 2	10,0	Lívia de Souza Vieira
Orientador(a)	10,0	Fábio Sadao Nakagawa

Média final (valor numérico): 10,0

Média final (por extenso): dez