

**FACULDADES INTEGRADAS DE CIÊNCIAS HUMANAS, SAÚDE E EDUCAÇÃO  
DE GUARULHOS**

**MONIQUE MONTEIRO CARDOSO**

**AMOR ROMÂNTICO NO CINEMA E A CONSTRUÇÃO DE PAPÉIS DE GÊNERO:  
UM OLHAR NA ATUALIDADE**

**GUARULHOS**

**2021**

FACULDADES INTEGRADAS DE CIÊNCIAS HUMANAS, SAÚDE E EDUCAÇÃO DE  
GUARULHOS

MONIQUE MONTEIRO CARDOSO

AMOR ROMÂNTICO NO CINEMA E A CONSTRUÇÃO DE PAPÉIS DE GÊNERO: UM  
OLHAR NA ATUALIDADE

Monografia apresentada como Trabalho de  
Conclusão do Curso de Psicologia das  
Faculdades Integradas de Ciências Humanas,  
Saúde e Educação de Guarulhos, sob  
orientação da Profa Luciana Almeida Lima

GUARULHOS

2021

MONIQUE MONTEIRO CARDOSO

AMOR ROMÂNTICO NO CINEMA E A CONSTRUÇÃO DE PAPÉIS DE GÊNERO: UM  
OLHAR NA ATUALIDADE

Monografia apresentada como Trabalho de  
Conclusão do Curso de Psicologia das  
Faculdades Integradas de Ciências Humanas,  
Saúde e Educação de Guarulhos, sob  
orientação da Profa Luciana Almeida Lima

---

Professora. Luciana Almeida Lima  
Faculdades Integradas de Ciências Humanas, Saúde e Educação de Guarulhos  
Orientadora

---

Profa. Magna Barboza Damasceno  
Faculdades Integradas de Ciências Humanas, Saúde e Educação de Guarulhos  
Banca examinadora

---

Profa. Rosângela Carreira Ortegosa  
Faculdades Integradas de Ciências Humanas, Saúde e Educação de Guarulhos  
Banca examinadora

Guarulhos, 15 de dezembro de 2021.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, eu agradeço a Deus, porque enquanto muitos me diziam para desistir da Psicologia, Ele me ajudou a permanecer, desde a conversa que tivemos no dia que fui fazer minha matrícula.

À minha família, principalmente minha mãe, porque sem ela eu não teria chegado até aqui, ela que sempre me inspirou, incentivou e investiu nos meus estudos. Mas também agradeço minha irmã Tamires, que sempre se mostrou interessada pelos meus assuntos psicológicos.

Às minhas amigas e colegas da Psicologia, que foram e são essenciais nesse caminho, principalmente minha amiga Saiummy Sales Takei, que fechou dupla comigo desde a primeira semana. Nesta pandemia, nosso apoio mútuo não nos deixou desistir.

À minha amiga Bárbara de Carvalho Souza, que sempre me ouviu com muito entusiasmo e paciência contar tudo que eu tinha aprendido no dia, de Guarulhos à Santa Isabel, e que sempre me perguntou muitas coisas sobre o curso, me ajudando a fixar as matérias e perceber cada dia mais que eu estava no lugar certo.

Ao meu amigo Gabriel Groscke que me apresentou um mundo cinematográfico totalmente diferente do que eu estava acostumada. Mal vejo a hora de poder escrever sobre filmes incríveis.

À minha orientadora, que foi muito paciente ao longo dos meses e me ajudou a encontrar um caminho, com suas sugestões, seus conhecimentos e sua dedicação.

A todos os professores que passaram pela graduação, deixando seus conhecimentos, marcas e saudades. Se hoje eu sou a Monique que sou, é porque eu aprendi muito com todos.

E por fim, mas não menos importante, sou grata pela profissão que eu tenho atualmente, que é ser professora. Pois foi no contato com meus alunos, no encontro com meu aluno L., que eu tive coragem de desistir de 2 anos de um outro curso e vir para Psicologia, que foi o que eu sempre quis estudar.

CARDOSO, Monique Monteiro. **AMOR ROMÂNTICO NO CINEMA E A CONSTRUÇÃO DE PAPÉIS DE GÊNERO: UM OLHAR NA ATUALIDADE.** Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdades Integradas de Ciências Humanas, Saúde e Educação de Guarulhos, 2021.

**RESUMO:** O cinema é um dos grandes meios de comunicação em massa, que ao mesmo tempo apresenta e representa as questões sociais vigentes, possuindo a capacidade de influenciar na subjetividade de seus espectadores. Este trabalho buscou compreender a construção dos papéis de gênero dentro do amor romântico, bem como a ideia de diferentes tipos de amor retratados no cinema de Hollywood. A metodologia escolhida foi a revisão narrativa, em que se procurou obter um olhar da literatura acerca dos temas propostos para, em seguida, buscar relacioná-los por meio da análise do filme Cinderella, produção de 2021. Diante disso, verificou-se que o cinema tende a seguir as pautas sociais vigentes, as construções e reconstruções que são feitas, e por isso, a sétima arte apresenta uma tendência de exibir novas construções de gêneros dentro das relações românticas, visto que atualmente os papéis de homens e mulheres evidenciam reformulações, e o mesmo se pode observar nas atuais relações amorosas.

**Palavras-chave:** cinema; amor romântico; papéis de gênero.

## **ABSTRACT**

The cinema is one of the greatest means of mass communication, which at the same time presents and represents current social issues, being able to affect its viewers' subjectivity. This paper aimed to understand the gender role construction in romantic love, as well as the idea of different types of love portrayed in Hollywood. The chosen methodology was a narrative literature review, in which the aim was to obtain a view of the literature over the selected topics, willing to relate them through the 2021's Cinderella's movie analysis. As a result, it has been noted that the cinema tends to follow current social issues, and because of that, the seventh art has a tendency to exhibit new gender constructions inside romantic love, considering that nowadays men and women's roles tend to reformulations, and it can also be seen in current love relationships.

**Keywords:** cinema; romantic love; gender roles.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>2. OBJETIVOS</b>	<b>8</b>
2.1. OBJETIVO GERAL	8
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	8
<b>3. REVISÃO DE LITERATURA</b>	<b>9</b>
3.1 ARTE E SUBJETIVIDADE	9
3.2 CINEMA E SUBJETIVIDADE	9
3.3 CINEMA E GÊNERO	11
3.4 CINEMA E AMOR ROMÂNTICO	13
3.5 CINEMA QUE ENSINA	15
<b>4. MATERIAL E MÉTODOS</b>	<b>17</b>
<b>5. ANÁLISE FÍLMICA: CINDERELA</b>	<b>18</b>
5.1 CINDERELLA DO SÉCULO XXI	19
5.2 O BAILE DOS SONHOS	21
5.3 APÓS A MEIA-NOITE	22
5.4 O FELIZES... NO MOMENTO.	23
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>24</b>
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>26</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu a partir da inspiradora leitura de “tudo sobre o amor” de bell hooks, e da inquietação frente às histórias de amor romântico retratadas em filmes. Em determinado momento, as histórias, que antes eram ovacionadas e engendraram muita emoção, passaram a evocar o tédio: repetição de enredo, de clímax e desfecho. Então, olhando criticamente, as histórias que antes eram vistas como inspiração, um vir-a-ser, passaram a se mostrar tão próximas da realidade, que parecia incabível existir conteúdos chamados de “romances”, ao passo que justamente exaltavam padrões de relacionamento que estavam sendo discutidos nas mídias como “tóxicos”. Seria a vida imitando a arte? Ou a arte imitando a vida?

Historicamente, homens e mulheres ocuparam espaços definidos e diferentes dentro da sociedade, pois, de acordo com Simone de Beauvoir, “os dois sexos nunca partilharam igualdade de condições” (BEAUVOIR, p. 14, 1970). Aos primeiros foi delegado o lugar de sujeito, de heróis nas histórias, de chefes da família (BEAUVOIR, 1975) e de políticos, ou seja, lugares importantes em diversos setores (BEAUVOIR, 1970); enquanto às segundas foi inculcado o lugar de “ser-Outro”, guiadas para agradar, cozinhar, cuidar da casa, para seduzir e se manterem belas (BEAUVOIR, 1975). Silva Lane (2009) diz que esses papéis, marcantes dentro da configuração familiar, são uma forma de reproduzir as relações de poder da sociedade hegemônica, e que é a partir dessas delegações que advém atributos para cada gênero. Assim, homens não devem chorar, homem é forte e racional; mulher chora muito, mulher é sentimental.

Destarte, ao longo da construção da sociedade patriarcal, naturalizou-se distinções entre ser homem e ser mulher, até mesmo no que diz sobre o amor romântico, visto que esse tipo de sociedade ensina e encoraja mulheres a serem amorosas desde a infância, se apoiando na ideia de que homens e mulheres apresentam interesses instintivamente diferentes (hooks, 2021).

Embora muitas mudanças sociais entre gêneros tenham ocorrido ao longo das revoluções feministas, no campo do amor ainda existem diferenças provenientes da herança histórica. bell hooks (2021) aponta que o maior público consumidor de romances literários, cujo amor é de ordem da fantasia, é o das mulheres, enquanto os *best-sellers* consumidos são, em sua maioria, escritos por homens. Contudo, o que tem sido visto na sociedade é que ambos os



sexos, mergulhados no desejo da fantasia romântica, possuem vínculos frágeis no campo da realidade, como traz Baumam em “Amor Líquido” (2004), e constroem relações muitas vezes abusivas e tóxicas.

Durante o período de industrialização e urbanização, com o crescimento e desenvolvimento da burguesia no mercado capitalista, novas tendências de consumo artístico-culturais passaram a ser demandados dos criadores de conteúdos da época, mas foi somente na primeira metade do século XX que os mercados culturais – de cinema, fotografia e televisão – ganharam força e se tornaram líderes de mercado. Com o advento da Internet e da tecnologia mundial nas chamadas sociedades pós-industrialização, bem como sua expansão e desdobramentos, o mercado cultural foi dominado pelo mercado cultural-digital, o qual é marcado principalmente pelas assinaturas via *streamings*, comercializando e distribuindo conteúdos como filmes, séries, música e livros de forma instantânea e exponencialmente mais acessível, inclusive para camada social mais pobre (ALVES, 2019). Muitos desses conteúdos culturais, sejam eles digitais ou não, trazem uma ideia de amor não somente da ordem da fantasia (hooks, 2021) e da idealização, mas com papéis definidos e distintos para os gêneros, geralmente colocando a mulher como a salvadora do homem-herói que se perdeu (BEAUVOIR, 1970).

Tendo em vista essas questões, portanto, cabe questionar como a cultura de massa pode contribuir com as configurações de amor romântico, no que diz respeito a papéis de homens e mulheres.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1. Objetivo Geral**

Elucidar como o cinema corrobora para manutenção de papéis de gênero dentro do amor romântico.

### **2.2 Objetivos específicos**

- Conhecer as representações de gêneros no cinema.
- Analisar os estereótipos de comportamento frente ao amor romântico no cinema.
- Identificar como a cultura de massa pode influenciar na idealização do amor romântico, assim como na construção subjetiva do papel a ser desempenhado por homens e mulheres dentro de seus relacionamentos.
- Contribuir para discussão e reflexão sobre o tema, favorecendo um maior despertar social contra padrões que engendram relacionamentos líquidos, abusivos e/ou tóxicos.

### **3. REVISÃO DE LITERATURA**

#### **3.1 ARTE E SUBJETIVIDADE**

As artes, muito mais do que somente estética e beleza, abrangem em seu cerne a função de comunicar (AMENDOEIRA, 2008), seja a relação do artista com seu mundo interior ou exterior, sejam as discussões vigentes da época de criação ou as tendências artísticas da sociedade onde foram produzidas. E deste modo, as artes são parte da construção cultural de um povo, “porque a cultura é assim constituída, de tijolos variados, sendo boa parte deles produções artísticas que transformam a imaginação e a fantasia em objetos concretos, palpáveis, audíveis e visíveis” (ROSSI, 2009, p.25).

O fazer artístico, transformar pensamentos e sentimentos em obra de arte, pode ser terapêutico, uma forma de amenizar o sofrimento humano (AMENDOEIRA, 2008). Para psicanálise freudiana, por meio da criação artística o sujeito pode retornar ao prazer de suas renúncias mais profundas, reprimidas no inconsciente em nome da civilização, e a partir disso, proporcionar consolo e alívio temporários àqueles que, não tendo o dom para arte, não alcançariam seu mundo interior. Já na psicanálise winnicottiana, o artista seria para os sujeitos adultos como a “mãe suficientemente boa” para a criança, necessário para o desenvolvimento de uma visão saudável e prazerosa sobre a vida. (ROSSI, 2009)

#### **3.2 CINEMA E SUBJETIVIDADE**

*“A obra cinematográfica só ganha vida desde que olhada, assistida e consumida [...].”* (CATHARIN, BOCCHI & CAMPOS, 2017)

Tido como a sétima arte, o cinema se popularizou e vem sendo parte da cultura de massa desde 1895, quando os irmãos Lumière fizeram sua primeira projeção cinematográfica. No mundo pós-moderno, o indivíduo “sujeitado a uma compressão temporal e esmagado pelas condições postas na sociedade, busca as salas de cinema para invocar seus conteúdos internos” (CATHARIN, BOCCHI & CAMPOS, 2017, p. 144).

Ir ao cinema é como descansar da realidade, ao passo que filmes mostram um mundo de fácil compreensão, diferentemente de como a vida é percebida. Entretanto, essa relação filme-espectador só é alcançada porque a obra cinematográfica é capaz de se mostrar semelhante à realidade do indivíduo, convidando-o a partilhar da mesma, e muito mais do que assistir ao filme, o indivíduo vive o filme. (FRANÇA, 2007)

Para psicanálise, os filmes possuem em seu cerne uma fantasia nuclear, cujo conteúdo remete a cena primária ou a qualquer outra estrutura psíquica permanente, e projetada nos elementos cinematográficos, levaria os espectadores a se identificarem com essa fantasia (MARTTA, 2008), além disso, a experiência do filme engendra no indivíduo “uma alteridade em que ele se anuncia como outro” (ibidem, p. 44). Desta forma, por meio da identificação, o indivíduo projeta-se no enredo, tornando-se o sujeito-personagem (DUARTE, CARLESSO, 2019), se desloca para o lugar dos personagens e passa a vivenciar as experiências do outro exibidas ao longo da metragem, podendo ainda introjetar os aprendizados do personagem em si (FRANÇA, 2007).

Assim como nos sonhos, o cinema pode expor os conteúdos latentes do inconsciente do indivíduo, seus desejos mais reprimidos (DUARTE, CARLESSO, 2019), ao assistir o filme, ele é dupla testemunha, pois ao mesmo tempo em que assiste às cenas da película, o indivíduo assiste às imagens vinda do seu psiquismo, e essa vivência cinematográfica o leva a olhar para si, trazendo à tona seus conteúdos internos antes desconhecidos (CATHARIN, BOCCHI, CAMPOS, 2017); de certa forma, os elementos cinematográficos também suscitam a associação-livre com aquilo que se remete a vivências anteriores (DUARTE, CARLESSO, 2019).

Considerados como símbolos, a interpretação que o indivíduo atribuir ao filme, de acordo com sua subjetividade, serão as significações dadas à metragem (Ibidem), e ativamente os filmes incitam a subjetividade do indivíduo, mobilizando sua identidade fixa (BERSANI & DUTOIT, 2004 *apud* DUARTE, CARLESSO, 2019). Assim, tendo em vista que algumas películas têm a capacidade de levar o indivíduo a experiências psíquicas profundas (BENTO, 2008, *apud* DUARTE, CARLESSO, 2019), ao vivenciar o filme como sujeito-personagem, projetando-se e introjetando em si, a interpretação que o indivíduo constrói a partir da experiência, pode transformar sua subjetividade, proporcionando novos panoramas sobre a vida, e conseqüentemente, podendo transformar a vida do indivíduo (FRANÇA, 2007).

Sair do cinema é como deixar um mundo e adentrar num outro, e é “na capacidade que o cinema tem como nenhuma outra arte de mimetizar a realidade e de nos convocar para “viver”, “experienciar” dentro daquele mundo, que estaria a sua força e seu motor de transformação.” (FRANÇA, 2007, p. 74). Assim, o cinema pode contribuir para construção e transformação da subjetividade do indivíduo (DUARTE, CARLESSO, 2019), considerando também “sua capacidade de evidenciar ou mesmo criar padrões de conduta que marcam limites sociais ou estimulam transgressões ao *status quo*.” (KAMITA, 2017, p. 1393).

### 3.3 CINEMA E GÊNERO

*“A diferença sexual se expressa culturalmente também no cinema em diferentes âmbitos, tanto na produção como na recepção e, no simbolismo que permeia ambos, as relações de gênero são expostas de maneira mais ou menos evidenciada”* (KAMITA, 2017, p. 2).

No início do século XX, a representação hollywoodiana de feminilidade vigente era a de menina bonita, educada, decente e virginal, mas com as mudanças sociais, nos anos 1920 essa representação sai dos holofotes, dando espaço para a mulher *femme fatale*, sensual, neurótica, que não sabia controlar sua força de atração sexual. Contudo, devido ao incômodo social diante dos tipos de filmes que estavam sendo produzidos, uma certa censura pairou sobre Hollywood, trazendo um cinema mais puritano, cheio de moralidade. (GUBERNIKOFF, 2016)

Em 1940, a figura feminina ocupava um lugar de ambivalência, principalmente devido ao gênero fílmico *film noir*, em que a mulher poderia ser boa ou má, heroína ou vilã. (HASKELL, 1987 *apud* GUBERNIKOFF, 2016). A representação masculina, em contrapartida, era a do homem que maltratava as mulheres, sentia desprezo por elas (GUBERNIKOFF, 2016). Entretanto, em 1950, Marilyn Monroe, que já tinha sido moça virginal e moça vulgar no cinema, surge com a representação feminina da mulher “loira, bonita e burra ou da prostituta com um coração de ouro”, imagem que perdurou por muitos anos no inconsciente social. (Ibidem, p. 61)

Na década de 1960, surgem as mulheres negras representando a feminilidade da supermulher, que age com violência, quebrando com a imagem de mulher negra empregada; enquanto isso, a feminilidade da mulher branca é de moça ingênua, infantil e excessivamente

romântica, e até 1970 esta representação não muda muito, em que a mulher é retratada como divertida, passiva e chorosa (GUBERNIKOFF, 2016).

Assim, as representações de mulher são produtos do olhar masculino imputado no cinema, no qual a mulher é reproduzida como um objeto passivo do olhar, e este tipo de construto fílmico é resultado do inconsciente da sociedade patriarcal (MULVEY, 1975 *apud* MALUF, MELO, PEDRO, 2005).

Entre as décadas de 1970 e 1980, entretanto, o homem foi transformado em objeto do olhar feminino nas produções hollywoodianas, cedendo seu lugar tradicional às mulheres, pois estas passam a ser representadas como manipuladoras e frias, ou seja, com características das representações masculinas; assim, houve somente uma troca de lugares, pois a retórica era a mesma. (KAPLAN, 1995). Já nos anos de 1980 a 1990 houve uma pequena mudança na representação do masculino nas produções fílmicas hollywoodianas, visto que enquanto na primeira década as produções traziam corpos extremamente fortes, cheio de músculos, de homens militarizados, heróis de sua pátria e das mulheres, na segunda década os corpos já não eram tão musculosos, mas franzinos e até mesmo deficientes; ainda sim, porém, havia um ideal de corpo perfeito nas produções (CONRADO & KLANOVICZ, 2014).

Destarte, a linguagem fílmica hollywoodiana reproduz a ideologia patriarcal, criando uma imagem específica de mulher, a qual exhibe o inconsciente patriarcal e suas necessidades (KAPLAN, 1995), e esse cinema comercial corrobora com a institucionalização da imagem normativa de representação feminina na sociedade (KAMITA, 2017); tal como o melodrama familiar, cujo público alvo eram as mulheres, que possuía a função de expor os controles sociais da família nuclear capitalista sobre a mulher e também ensinar as espectadoras a conceber essas limitações como naturais. Já nos gêneros predominantes em Hollywood, como os faroestes e os gângsters, não havia traços encontrados nos melodramas, como relações interpessoais familiares e amor ilícito, pois as mulheres eram excluídas dos papéis principais nos gêneros fílmicos de destaque (KAPLAN, 1995). E muitos filmes exprimem uma ideia de que o discurso masculino é cheio de valor em detrimento de outras manifestações, e conseqüentemente, quando a representação feminina reproduz a vertente ideológica de seu momento histórico, ela é grandemente divulgada, mas se ela for contra sua visibilidade não será a mesma (KAMITA, 2017).

Entre os anos 2000 e 2010, muitos filmes românticos de grande bilheteria, como *The Ugly Truth* e <sup>1</sup>*Sex and the City*<sup>2</sup>, ainda retratavam homens e mulheres sob uma ótica sexista, pois enquanto os primeiros eram representados como dominantes, independentes e manipulados, as segundas eram representadas como submissas, dependentes dos homens e manipuladoras; porém, ambos eram retratados maltratando um ao outro de forma semelhante (ROMO & ROMO, 2019). O mesmo enquadramento sexista foi exibido nos filmes de super-heróis até meados do século 21, com homens no papel principal, representando uma masculinidade de homem forte, salvador e protetor, e mulheres como personagens secundárias, cuja função era de ser apoio ou caso romântico do herói, muitas vezes tendo que ser salva por ele, e majoritariamente representadas de forma sexualizada (MAJHI, 2017). Em 2017, entretanto, surge no cinema hollywoodiano uma tendência de representações femininas mostrando mulheres fortes, independentes e determinadas, com grande inclinação para sororidade e moderado apreço por seus parceiros, como pode ser visto em filmes como *Wonder Woman*<sup>1</sup>, o primeiro filme solo de uma heroína no cinema de Hollywood, *Hidden Figures*<sup>2</sup> e *Girls Trip*<sup>3</sup> (MACHADO, 2017).

### 3.4 CINEMA E AMOR ROMÂNTICO

*“Qualquer pessoa que se apaixone é louca. É algo louco de se fazer. Uma forma socialmente aceitável de insanidade.”* (*Her*, Spike Jonze, 2013)

bell hooks acredita que as mídias difundem um tipo de amor avassalador, o chamado de “verdadeiro”, no qual os envolvidos não constroem esse amor, ele simplesmente acontece, e por isso a autora diz que é um amor que advém do campo da fantasia, é “[...] o mito do amor verdadeiro – aquela visão de contos de fadas em que duas almas gêmeas se encontram, se juntam e vivem felizes depois disso – é coisa de fantasias infantis.” (hooks, 2021, p. 210 - 211)

<sup>1</sup> A verdade nua e crua, Robert Luketic, 2009. <sup>2</sup> Sex and the city, Michael Patrick King, 2008.

<sup>2</sup> Mulher-Maravilha, Patty Jenkins, 2017. <sup>2</sup>Estrelas Além do Tempo, Theodore Melfi, 2017.

<sup>3</sup>Viagem das Garotas, Malcolm D. Lee, 2017

Na cultura ocidental, comumente o amor é visto como um estado em que a consciência está suspensa, como se o sujeito estivesse louco ou enfeitiçado, assim como o ato de assistir a um filme é ligado ao estado de sonho, tendo também a consciência suspensa (AMARAL, 2017). No cinema, [...] o filme de amor é aquele que tem a relação amorosa romântica, tanto seu início como seu ápice ou seu final, bem como a duração dele, como tema principal da narrativa. Ou seja, filmes cujas tramas têm o amor como linha de enredo mestra” (BARBOSA, 2011, p. 3). E historicamente, Hollywood tem retratado o amor como obra do destino, cuja força é maior do que os sujeitos (BARBOSA, 2011), algo místico, uma força natural que os atinge de forma inesperada e violenta (AMARAL, 2017), além de apresentar um amor extremamente idealizado, cujas expectativas dos sujeitos estão no (a) parceiro (a).

O amor predominante nas narrativas de filmes de **amor é o romântico**, dado o lucro que esse tipo de conteúdo gera em Hollywood desde o cinema clássico (BARBOSA, 2009), que data do começo do século XX até meados dos anos 60 e cujas histórias exibem um amor que tudo vence, não importa a situação, “os que amam, amam e buscam atingir o amor do amado, abastecidos por esse desejo e jamais desistindo dessa luta.” (ALCÂNTARA, 2013, p. 49). E mesmo que tenha tido um período em queda, dado espaço para o um amor mais realista, amargo, questionador, abalável e com quebra de paradigmas sociais, dentro do cinema moderno e contemporâneo, o amor romântico retorna e se mantém estável, “uma comédia romântica por ano, um grande drama amoroso a cada ano ou dois.” (BARBOSA, 2009, p. 6)

Por muito tempo o amor romântico foi dicotômico em Hollywood, questões como liberdade e aprisionamento, sensualidade e recato eram postas em equilíbrio, mas em determinado momento essa dicotomia passou a pender para um lado, a do *happy end* (Ibidem), em favor da moralidade burguesa da época (GUBERNIKOFF, 2016). Assim, o amor romântico se tornou uma força que tudo pode, que tudo vence, correspondido somente se seus amantes forem fiéis ao enquadramento social; um amor retratado de forma idealizada, salvação da solidão e do desajuste social, um retrato fílmico feito para não desapontar o ideal romântico de seus telespectadores. Por ser um amor heteronormativo, ele desemboca no casamento e na constituição familiar, cuja consequência é a felicidade plena e contínua, até que a morte os separe (BARBOSA, 2009). E apesar de ser predominante nas narrativas amorosas, o amor romântico empresta fragmentos seus para outros tipos de amor que são retratados nas películas hollywoodianas: amor-paixão, amor platônico, amor funcional, amor líquido, amor confluyente e neoromantismo.



No **amor-paixão** hollywoodiano, os amantes são impossibilitados de ficarem juntos devido às regras sociais fundamentais, geralmente a fidelidade, logo é um amor fadado ao sofrimento e à impossibilidade de realização, marcado pelo prazer momentâneo. Em contrapartida, o **amor platônico** hollywoodiano é aquele não-correspondido, mas sempre aspirado e idealizado.

O **amor funcional** é meramente o casamento enquanto instituição de manutenção das terras e títulos das famílias envolvidas, não importando se há paixão ou desejos entre os noivos. No cinema hollywoodiano é exibido como um contraponto ao amor romântico, o qual é mostrado como uma conquista daquele que antes só “vivia de aparências”. Outro amor que é colocado no cinema de Hollywood como contraponto ao amor verdadeiro, é o **amor líquido**, que é mostrado dentro de uma narrativa em que o indivíduo busca a felicidade constante, descartando e substituindo suas relações facilmente.

Já o **amor confluyente** é despido de todo aparato mágico e intenso, é um amor construído nos filmes de Hollywood com base na realidade, nas ações e suas consequências, a felicidade não é constante, mas conquistada e deve ser construída e reconstruída dia após dia, pois o encontro do casal não é suficiente para que ela permaneça. E por fim, o **neoromantismo** é um tipo de amor em que o foco é colocado nos amantes enquanto seres que se amam, estes não se preocupam em dar explicações e colocar rótulos, mas de viver os afetos livremente, envolto pelo romance. (BARBOSA, 2009)

### 3.5 CINEMA QUE ENSINA

*“Eu estou brava com a Disney, Disney*

*Eles me enganaram*

*Me fizeram fazer desejos a uma estrela cadente*

*Mas agora tenho vinte e poucos*

*E ainda não sei nada*

*Sobre quem eu sou ou quem não sou*

*Então pode me chamar de pessimista*

*Mas eu não acredito nisso*

*“Encontrar o beijo de um amor verdadeiro é besteira”*

*(Mad at Disney, Salem Ilese, 2020)*

Os filmes de amor romântico de Hollywood trazem em seu cerne uma lição aos espectadores: a de que amar e ser amado é a melhor coisa a acontecer na vida, contanto que seja um amor aprovado socialmente. E no caso, esse amor é o romântico, o chamado de verdadeiro, que tem como elementos as expectativas sobre o outro e as fantasias amorosas, resultando em final feliz, cuja direção aponta para o casamento e filhos (BARBOSA, 2009).

Esses ensinamentos são transmitidos a todos os públicos, desde os contos de fadas até às comédias românticas *teen* e filmes de amor. Os primeiros ensinam a importância do amor para salvação e em Hollywood existem demasiadas histórias narrativas que se passam em algum reino medieval, com uma bela donzela em apuros que se apaixona por um príncipe, cujo objetivo é salvá-la de maldições, ou bruxas, ou madrastas, até que vivam felizes para sempre (BARBOSA, 2011).

Já as segundas tendem a exibir relações heteroafetivas amorosas idealizadas, que rapidamente se tornam tudo na vida dos envolvidos, mas sem de fato mostrar como ou o porquê disso; há um excesso de demonstração de afeto em público e de declaração de amor logo no início da relação sem que o casal tenha construído intimidade, bem como pouca comunicação entre os mesmos, construção negativa sobre estar solteiro(a), episódios de traição sem consequências reais, imagem do casamento como algo falido.

Além disso, essas comédias românticas retratam diferenças de gênero dentro dos relacionamentos: aos homens é delegada a imagem de ter que fazer o maior esforço, tomar a frente para que a relação aconteça, então são eles que fazem mais elogios, dão mais presentes, dão mais os primeiros passos, fazem mais gestos românticos exagerados; bem como são majoritariamente retratados como suporte emocional para mulheres quando estão tristes. (JOHNSON & HOLMES, 2009)

bell hooks (2021), analisando as diferenças de gênero dentro do amor romântico, acredita que a sociedade machista é a grande responsável por definir papéis para homens e mulheres. Aos primeiros, a autora acredita que a sociedade patriarcal transmite uma mensagem de que homens precisam ser “durões”, e nisto consiste em não chorar ou expressar seus

sentimentos ou fraquezas, ou seja, são encorajados a serem desonestos desde o campo afetivo. bell hooks propõe que esse incentivo a reprimir as emoções abre aos homens um caminho fácil para transgressões éticas, a fim de manterem a imagem de “homem ideal”, como mentir para obter poder. hooks aponta que as comunicações de massa também partem desse incentivo à masculinidade patriarcal, dizendo que “o patriarcado nos diz diariamente, nos filmes, na televisão e nas revistas, que homens poderosos podem fazer o que bem entendem, que é essa liberdade que os torna homens” (Ibidem, pg. 80).

Às mulheres, bell hooks acredita que a sociedade incentiva a busca pelo amor e a serem amorosas, “são ensinadas desde a infância, seja pelos responsáveis ou pela mídia, a como dar cuidados básicos que são parte da prática do amor”, e diante deste movimento, o patriarcado também deposita nas mulheres o trabalho de conduzir os homens ao amor, embora o sistema os empurre à direção contrária (Ibidem).

Por fim, os filmes românticos, que embora retratem os diversos tipos de amor, enfatizam positivamente somente o amor romântico, pois a imagem construída é a de que este levará ao êxtase da vida, ao final feliz (BARBOSA, 2009). Entretanto, apesar de ainda exibirem um retrato estereotipado e sexista, discriminando as diferenças entre gêneros, como o homem dominante e a mulher submissa e manipuladora dentro da relação, tem surgido uma tendência em apresentar relações amorosas mais alternativas, baseadas na igualdade de gênero (ROMO & ROMO, 2020).

#### **4. MATERIAL E MÉTODOS**

A pesquisa visou estudar a relação do cinema sobre as representações de amor romântico entre gêneros. Dessa maneira, se utilizou da revisão narrativa. Esse tipo de pesquisa se propõe a “aquisição e atualização de conhecimento sobre um determinado tema em curto período de tempo” [...] “para descrever o estado da arte de um assunto específico, sob o ponto de vista teórico ou contextual” (ROTHER, 2007, p.1). Como fonte dos dados serão utilizados artigos, livros e produções acadêmicas em geral que abordam o tema em questão.

Para a realização do estudo, foi utilizado como base para a coleta dos dados o(s) repositório(s) 1) SciElo; 2) pePSIC; 3) BVS-psi 4) Biblioteca Digital da USP. Esses repositórios foram escolhidos porque abrangem diversas áreas de pesquisa e por deterem artigos que

passaram por critérios específicos e rigorosos, como na SciELO, antes da publicação. A busca pelos materiais utilizou os seguintes termos de busca: amor, cinema e gênero, de maneira que os artigos encontrados abarcam temas voltados para questões socioculturais, para construção do que chamamos de amor e relacionamento romântico.

## 5. ANÁLISE FÍLMICA: CINDERELA

Cinderela é um clássico conto de fadas, que foi lançado como longa-metragem pela primeira vez em 1950 pelos estúdios Disney, e tem sido contado e recontado desde então. A narrativa, embora venha com a mudança de alguns elementos, é geralmente a mesma: Cinderela é uma menina órfã que vive com a madrasta e suas filhas, porém é tratada como empregada e deixada sempre escondida no porão da casa.

Em um belo dia, o rei decide dar uma festa para que seu filho encontre sua amada futura esposa, convidando todas as moças do reino. A madrasta de Cinderela, querendo desesperadamente sair da pobreza, compra lindos vestidos para suas filhas e proíbe Cinderela de ir ao baile. Entretanto, como a menina possui um enorme coração e bondade, a fada-madrinha aparece e dá a ela um lindo vestido, sapatinhos de cristal e uma bela carruagem, que só duram até meia noite.

Cinderela é a mais linda do baile e encanta o príncipe imediatamente, porém quando o relógio começa bater meia-noite, ela foge desesperadamente e acaba perdendo um de seus sapatos de cristal. O príncipe então, loucamente apaixonado pela donzela misteriosa, sai de porta em porta pelo reino procurando pela dona do sapatinho de cristal, encontrando Cinderela. Assim, eles vivem felizes para sempre. Fim.

A história que será analisada aqui é a Cinderella de Kay Cannon (2021), lançada pelo serviço de *streaming* Amazon Prime Video.

## 5.1 Cinderella de 2021

Muito mais do que somente colocar a história em um cenário atual ou trocar o sapato de cristal por um celular, esta recente versão traz elementos realmente significativos sobre o momento em que se encontra a sociedade, e considerando que, de acordo com Amendoeira, a arte se propõe a comunicar algo, Cinderella de Kay Cannon comunica que a tradicional história já não funciona mais para este século.

Em um reino, a órfã Ella/Cinderella (Camila Cabello) é quase como a velha Cinderella empregada, porém, diferente das histórias tradicionais, a madrasta Vivian (Idina Menzel) também realiza algumas atividades domésticas, enquanto que suas filhas Narissa (Charlotte Spencer) e Malvolia (Maddie Baillio) não fazem serviço doméstico algum; exceto por algumas cenas em que colocam roupas no varal com a mãe, como uma forma desta mostrar as meninas a vida que elas terão caso não se casem com um homem rico. Isso demonstra que, embora a madrasta subverta Cinderela, ela tem interiorizado o papel de uma mulher naquela sociedade patriarcal, e ela assim o cumpre, bem como o fabuloso Fado Madrinho diz bem no início da história: “Era uma vez, um reino à moda antiga, preso às tradições. Aqui, todos cumpriam seus papéis sem questionar.”

Entretanto, apesar de haver um papel definido para mulheres no reino, Cinderela não sonha em se casar com um homem rico, ter empregadas domésticas, herdeiros ou qualquer coisa do tipo, ela sonha em ser uma grande costureira de vestidos e ter sua própria loja, mesmo que mulheres não sejam consideradas hábeis para administrarem um comércio. Quando perguntada se iria ao baile, Ella diz que não, pois considera ser uma coisa “estranha e antiquada”, contudo a menina acaba indo, mas somente porque um jovem, que acabara de comprar um vestido seu, se oferece a apresentá-la a pessoas influentes as quais possam se interessar por seus vestidos durante a festa.

Desta forma, é possível ver que Cinderela diverge da representação vigente de mulher submissa, pois ela não quer depender de um marido, mas ser dona de si, livre, viver o seu sonho, independente se socialmente acham isso “mal-visto”; diferentemente da Cinderela original e das representações que vêm sendo feitas em comédias românticas do ser mulher.

Já o príncipe Robert (Nicholas Galitzine) é um rapaz fanfarrão, que não se importa com as coisas do reino, diferente de sua irmã Gwen (Tallulah Greive) que sonha em governar e

discutir ações e estratégias para o lugar, sendo mais um exemplo de mulher que vai contra o papel que lhe é esperado socialmente.

Entretanto, como o rei exige que Robert se case para poder assumir a linha de sucessão, possuir mais terras e criar responsabilidade, ele propõe um baile para que o príncipe encontre sua princesa, mas Robert não quer se casar com qualquer pessoa, e sim com alguém que ame; assim, o príncipe coloca uma condição ao seu pai: que todas as moças possam participar do baile, independente se são ricas ou pobres. Robert faz isso porque, mais cedo naquele dia, havia se interessado pela inusitada e audaciosa menina de aparência simples que, tendo dificuldade para assistir a Troca da Guarda no meio da multidão, senta-se na estátua do rei, chamando atenção de todos. A menina era Cinderela.

Destarte, é notável que, apesar de príncipe, ele não tem interesse em governar, dominar o povo e as mulheres da família como seu pai faz, e por isso, Robert não quer se casar com alguém somente para obter mais terras e mais poder, ele quer amar verdadeiramente, e isso mostra uma representação masculina que diverge da qual o cinema Hollywoodiano vem exibindo, de homem dominante, herói, pronto para salvar uma donzela em apuros.

A mais recente Cinderela, portanto, traz questões de gênero muito pertinentes para o atual momento, em que os papéis esperados de homens e mulheres vêm sendo questionados, visto que são construções sociais. O filme desconstrói personagens que há anos vêm sendo retratados sob uma óptica patriarcal, exibidos como naturais, reiterando papéis de gêneros cuja função é ensinar a reprodução das relações de poder da sociedade patricarcal (LANE, 2006). E outro exemplo dessa desconstrução dos papéis de gênero é a troca de uma Fada Madrinha por um fabuloso Fado Madrinho, em um lindo vestido dourado, representando também a população LGBTQIA+.

Desta forma, tendo em vista que o espectador não somente assiste, mas se projeta e vive as experiências dos personagens (DUARTE & CARLESSO, 2011; FRANÇA, 2007), essas novas representações de gênero podem levar os indivíduos a uma experiência transformadora de suas subjetividades, abrindo portas para que tenham coragem de transgredirem o *status quo* (KAMITA, 2017), além de representarem aqueles que já se veem fora dos padrões imputados pela sociedade tradicional.

## 5.2 O baile dos sonhos

A história segue seu curso normal: Cinderela faz um lindo vestido para si, porém Vivian estraga seu vestido e a proíbe de ir ao baile, o fabuloso Fado Madrinho aparece e transforma um dos desenhos de Ella em realidade, torna uma abóbora em carruagem e a manda ao baile, sob um feitiço de que a única pessoa que poderá reconhecê-la é o jovem do vilarejo que prometera apresentá-la às pessoas influentes.

No baile, assim que Cinderela chega, uma rainha chamada Tatiana fica deslumbrada com o lindo vestido que a garota está usando, e ao saber que a dona do modelo era a própria Cinderela, a rainha pede para ver outros modelos, então elas marcam de se encontrarem no outro dia às 16h; nesse momento, Cinderela fica a um passo de alcançar seu sonho de ser uma estilista de vestidos. E desta forma, ela poderia simplesmente ir embora, celebrar o vislumbre de sua emancipação, se preparar para encontrar a rainha Tatiana, porém a menina ouve o príncipe Robert discursar, e descobre que ele era o jovem do vilarejo que prometera apresentá-la a pessoas ricas e que comprara seu vestido, o qual estava sendo usado naquela noite pela princesa Gwen. Ao perceber tamanha bondade daquele rapaz, e ver seu vestido sendo usado por uma princesa, Cinderela fica eufórica. Robert, por sua vez, fica feliz por ter conseguido levar aquela menina audaciosa ao baile.

Eles então dançam uma bela valsa no meio do salão, sozinhos, enquanto cantam uma bela canção de amor que diz: “Eu encontrei um amor para mim. Querida, mergulhe fundo e venha comigo. Eu encontrei um rapaz lindo e doce. Eu não sabia que era você, a pessoa certa para mim”.

Cinderela e o Príncipe Robert se apaixonam. Dois jovens de mundos diferentes, mas muito parecidos: não são compreendidos por suas famílias por serem diferentes e não entendem por que precisam cumprir papéis sociais que não querem; e é nesse momento de êxtase que Robert diz: “Eu escolho você para ser minha princesa”, porém, Ella não aceita. Robert tenta convencê-la dizendo que terá os melhores vestidos, será da realeza, até mesmo diz que uma mulher empreender é algo mal-visto, embora ele nem saiba o porquê disso; mas ainda assim ela recusa, e por fim, ele compreende e respeita a decisão.

Mais uma vez, portanto, o filme quebra com a narrativa vigente da Cinderela que tem seu sonho centrado em um príncipe (marido), em casamento, em ser algo do outro, e não dela. Desta vez, Cinderela se escolhe e escolhe seu sonho, indo também contra às histórias de amor

que vêm sendo contadas ao longo dos anos, em que ser o amor de alguém é a coisa mais importante na vida; aqui, ser alguém é a coisa mais importante, e é ainda mais potente o fato de ser uma mulher decidida em ser ela por ela, reiterando novas possibilidades de viver para mulheres, pois como traz Simone de Beauvoir (1970), às mulheres sempre foi delegado o lugar de ser-Outro, para o Outro.

### **5.3 Após a meia-noite**

No outro dia, porém, enquanto Cinderela corre desesperadamente para encontrar a rainha Tatiana, Robert foge do casamento arranjado por sua madrasta e vai atrás dela em seu belo cavalo branco e se declara, dizendo que o fato de Cinderela ter escolhido a si o inspirou a escolher a vida dele. Assim, ele desiste de ser rei e decide escolher o amor dos dois. A menina, emocionada, beija o príncipe, quebrando com a tendência Hollywoodiana de colocar o homem como aquele que dá o primeiro passo. Cinderela então se lembra do compromisso e manda - literalmente-, Robert colocá-la em seu cavalo e levá-la até à praça do mercado onde está a rainha Tatiana. Aqui, há uma das cenas mais cômicas do longa: o príncipe, ao ouvir o comando de sua amada, tem o ímpeto de pegá-la no colo, como um belo cavalheiro salvador, mas ela diz: “O que? Não! eu posso andar, mas obrigada”.

Assim, mais uma vez há uma quebra do tradicional papel do homem-herói tentando salvar sua donzela, pois aqui a donzela é uma mulher independente, fortificando a tendência de trazer para Hollywood a representações de mulheres fortes e determinadas, que não apoiam suas vidas na força dos homens (MACHADO, 2017), abrindo mais uma vez novos caminhos às mulheres, propiciando novas experiências aos indivíduos que assistem. Além disso, traz a representação do homem que não quer ser dono de um poder absoluto simplesmente porque dizem que tem que ser assim, ele escolhe não seguir a ordem hegemônica, mas seguir o desejo dele, que é estar com Cinderela, e talvez até descobrir também quem ele realmente quer ser.



#### 5.4 O felizes... no momento.

Ella consegue o trabalho de costureira real da rainha Tatiana, realizando boa parte de seu sonho, ela e Robert decidem não se casar, pois não têm pressa para tal decisão, ao invés disso, resolvem viajar o mundo juntos; eles decidem até mesmo não rotular o que são, noivo/noiva, namorada/namorado, prometido/prometida, mas amor um do outro.

Desta forma, ao invés do velho amor romântico e a força arrebatadora que atinge os envolvidos sem chance de escolha, levando ao casamento (BARBOSA, 2009), aqui é possível vislumbrar uma tendência ao amor neoromântico, descrito por Jurandir Freire Costa como um amor no qual os envolvidos não se preocupam em dar explicações ou colocar rótulos, mas em viver os afetos livremente (BARBOSA, 2009). É o amor pelo amor.

Diferentemente da Cinderela tradicional ou de tantas outras histórias românticas, em que a história é permeada pelo arrebatador amor romântico, o qual rouba dos amantes qualquer opção de viver que não seja com a pessoa amada, na atual Cinderela o amor que não se faz a fonte da felicidade em si, mas um componente importante da busca de ser feliz; a relação amorosa só é escolhida à partir da certeza de se poder viver outras coisas ao mesmo tempo, como os sonhos e a auto realização, e portanto, não é um amor que arrebatava e ofusca outras escolhas, enfatizando e levando à reprodução dos velhos papéis sociais. E por conseguinte, quebrando mais uma vez com a lógica patriarcal, é um amor livre de rótulos e marcadores sociais, e o fato de decidirem não se casar de imediato, possibilita que construam intimidade, uma relação mais sólida antes de se casarem de fato, se é que assim o farão no futuro.

Diante disso, o longa-metragem não celebra a conquista de uma relação amorosa, mas a emancipação, principalmente feminina, das amarras sociais, celebra a diferença e a busca pelos sonhos. Ella, finalmente, é o foco de toda trama, mulher enquanto sujeito, e não somente em relação a um outro, como tem sido tantas histórias de amor e tantas Cinderelas, e isso é tão vivo ao longo de toda narrativa, que ao fim, o fabuloso Fado Madrinho diz: “Nossa garota viveu feliz para sempre, e todos sabiam o nome dela. Ella. O nome da garota é Ella, gente.” E assim, não se sabe se viveu feliz com o príncipe para todo sempre ou não, porque não importa, a história é sobre ela, e ao finalizar dizendo o nome e não a roupa social que a atribuíram (Cinderela vem da junção de *cinder*, que em tradução livre significa “cinzas”, com Ella, pois a garota vivia suja), reforça ainda mais Ella enquanto sujeito em si.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a estudar a relação do cinema hollywoodiano com a construção de papéis de gênero dentro do amor romântico, dado a capacidade de comunicação do cinema, e que o "o amor está entre os aspectos mais fundamentais da experiência de ser humano" (NETO, 2007, p. 1) e ao longo da história da sociedade homens e mulheres ocuparam e ocupam lugares definidos.

Visando não limitar o estudo à literatura, foi escolhido a nova versão fílmica de "Cinderella", que teve seu lançamento em setembro de 2021, para que uma análise fosse feita, considerando que versões anteriores da mesma história reiteraram os papéis de homens e mulheres e ultra elevaram o amor romântico. Os objetivos específicos se dividiram em conhecer o histórico cinematográfico das representações de gênero, a visão acerca do amor romântico e o potencial do cinema em influenciar a subjetividade dos espectadores sobre as questões mencionadas.

Diante disso, foi possível constatar que a literatura possui diversas pesquisas acerca das questões de gênero no cinema hollywoodiano e do poder fílmico em atuar sobre a subjetividade dos indivíduos de forma geral, mas poucos trabalhos atuais que atrelam amor romântico e cinema, e ainda menos trabalhos que abordem amor romântico, papéis de gênero e cinema; os poucos encontrados são pesquisas de outros países, sem tradução para o português. Mesmo assim, foi possível alcançar os objetivos deste estudo, mas entende-se que há uma grande falta de pesquisa dentro desse campo, fazendo-se necessário a ampliação de estudos que abordem tais temas, visto que o amor é uma das maiores pautas em produções fílmicas, e, portanto, se faz importante avaliar como as relações de gênero estão sendo retratadas nessas películas: elas reforçam os velhos padrões ou abrem caminhos para as novas possibilidades?

Quanto à análise do filme "Cinderella", foi possível observar, assim como a literatura traz, uma tendência em retratar a mulher de maneira mais independente dentro das relações românticas, bem como uma maior igualdade de gênero dentro dos relacionamentos, construída ao longo do filme. Entretanto, o amor romântico não é visto como o centro de todas as coisas, bem como não é tido como uma força arrebatadora que leva ao "felizes para sempre". O que foi visto é a coexistência do amor romântico com o amor neoromântico, pois, a princípio a história se guia para o primeiro, porém quando de fato ficam juntos, o segundo amor é celebrado

entre os dois, o amor pelo amor, sem rótulos. E por fim, mas não menos importante, a representação feminina não é vista pelo olhar masculino, como um objeto sexualizado ou infantilizado, ou até mesmo fútil e inocente demais; a maior parte das personagens mulheres é forte, se faz ouvir pelos homens- que no caso mandavam, já que é uma estrutura patriarcal de monarquia-, luta por aquilo que acredita, e não é construída só em relação ao homem, principalmente Cinderella, que não tem sua narrativa construída somente em relação ao príncipe e ao amor romântico, mas também construída com base nos seus sonhos, no seu talento e na sua determinação.

Diante de tudo que foi observado, infere-se que o cinema, sendo um meio de comunicação, tende a exibir as questões sociais vigentes na sociedade, pois se antes a mulher era representada de forma muito erotizada, submissa, dependente do homem dentro das relações, hoje abre-se o caminho cada vez mais para a representação de mulher forte e independente, que não se vê mais necessitada de um homem e de uma relação amorosa avassaladora, e essas são pautas atuais na sociedade, assim como a maior visibilidade ao grupo LGBTQIA+, que também é discutido atualmente e foi visto no filme.

Entretanto, faz-se necessário a ampliação da literatura acerca desses temas, dado as poucas pesquisas que foram encontradas e dada a relevância do cinema enquanto meio comunicador e potente ferramenta transformadora da subjetividade.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCÂNTARA, P.C. Moreira. **O amor no cinema contemporâneo: o construtor de sereias.** Orientador Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva. 2013. 103 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ALVES, E. P. M. A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil. **Sociedade e Estado.** 2019, v. 34, n. 1, pp. 129-157. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/s0102-6992-201934010006>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

AMARAL, C O. Ela: o amor nos filmes e pelos filmes. **Lumina**, Juiz de Fora, v.11, n.1, abril de 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21228>. Acesso em: 11 de out. 2021.

AMENDOEIRA, M. C. R. O trabalho da arte e construção da subjetividade no feminino. **Revista Brasileira de Psicanálise.** Rio de Janeiro: v. 42, n. 4, p. 41-54.. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2008000400007](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000400007). Acesso em: 15 set. 2021.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos.** (S. Millet, Trad). 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. 309 p.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: experiência vivida.** (S. Millet, Trad). 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1975. 21-23 p.

BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas.** (C. Medeiros, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2004.

BARBOSA, K. G. Amar se aprende amando: o cinema de Hollywood e as representações amorosas. **Travessias**, Cascavel, v.3, n.1, 2009. ISSN 1982 - 5935. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3210>. Acesso em: 11 de out. 2021.

BARBOSA, K. G. As aparências enganam: velhos amores, novas narrativas em Brilho eterno de uma mente sem lembranças. **Rumores**, v.5, n.9, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51240>. Acesso em: 11 de out. 2021.

CATHARIN, V; BOCCHI, J. C; CAMPOS, É. B. V. **Psicanálise e cinema: o ser humano como um ser cinematográfico. Ide (São Paulo)**, São Paulo v. 40, n. 64, p. 143-157, dez.2017 Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062017000200012&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062017000200012&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 2021. 2021.

CONRADO, J.; KLANOVICZ, L. R. F. Masculinidade em confronto: do cinema viril dos anos 1980 às novas masculinidades dos anos 1990. In. ENCONTRO ANUAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, XXIII., 2014, Londrina. **Anais do XXIII EAIC**. Londrina, 2014. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/269763205\\_Masculinidade\\_em\\_confronto\\_do\\_cinema\\_viril\\_dos\\_anos\\_1980\\_as\\_novas\\_masculinidades\\_dos\\_anos\\_1990](https://www.researchgate.net/publication/269763205_Masculinidade_em_confronto_do_cinema_viril_dos_anos_1980_as_novas_masculinidades_dos_anos_1990). Acesso em: 03 de set. 2021.

DUARTE, I. T.; CARLESSO, J. P. Psicanálise, Cinema e Subjetividade: como a sétima arte interfere na construção e reconstrução da subjetividade. **Research, Society and Development**, Universidade Federal de Itajubá, v.8, n.4, 2019. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/331325797\\_Psicanalise\\_Cinema\\_e\\_Subjetividade\\_como\\_a\\_Setima\\_Arte\\_interfere\\_na\\_Construcao\\_e\\_Reconstrucao\\_da\\_Subjetividade](https://www.researchgate.net/publication/331325797_Psicanalise_Cinema_e_Subjetividade_como_a_Setima_Arte_interfere_na_Construcao_e_Reconstrucao_da_Subjetividade). Acesso em: 15 de set. 2021.

FRANÇA, A. Mundo do filme e mundo do espectador. **Revista do Centro de Arte, Humanidades e Letras**. Bahia, v. 1, p. 66 - 76, 2007. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/reconcavos/article/download/1057/642>. Acesso em: 20 set. 2021.

GUBERNIKOFF, G. **Cinema, identidade e feminismo**. 1. ed. São Paulo: Editora Pontocom, 2016. 153 p. Disponível em: <http://www.editorapontocom.com.br/1/43/Cinema%2C-identidade-e-feminismo>.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. (S. Borges, Trad). 1. ed. São Paulo: Elefante, 2021. 272 p.

JOHNSON, K., R. & HOLMES, B. M. Contradictory Messages: a content analysis of Hollywood-Produced Romantic Comedy Feature Films. **Communication Quarterly**. Pennsylvania, v.57, n.3, pp. 352-373, July-September 2009. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/241608741\\_Contradictory\\_Messages\\_A\\_Content\\_Analysis\\_of\\_Hollywood-Produced\\_Romantic\\_Comedy\\_Feature\\_Films](https://www.researchgate.net/publication/241608741_Contradictory_Messages_A_Content_Analysis_of_Hollywood-Produced_Romantic_Comedy_Feature_Films). Acesso em: 11 de out. 2021.

KAMITA, R. C. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis:v. 25, n. 3, p. 1393-1404.set-dez. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1393>>. ISSN 1806-9584. Acesso em: 03 de out. 2021.

KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. (H. Pessoa, Trad). Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 43-60.

LANE, S. T. M. **O que é psicologia social**. 22 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. 87 p.

MACHADO, S. S. Estereótipos de gênero e papéis modelo: #Mais Mulheres Maravilha nos Cinemas. **Revista Observatório**, Palmas, v. 3, n. 6, p. 354-386,out.-dez. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n6p354>. Acesso em: 11 de out. 2021.

ROSSI, C. Arte e psicanálise na construção do humano. **Ciência e Cultura**. São Paulo: v. 61, n. 2, p. 25-27. 2009 Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252009000200010](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252009000200010). Acesso em: 20 set. 2021.

MAJHI, G. Paradox of gender equality in Hollywood superhero movies. **Arts & Education International Research Journal**, Harindanga, v. 4, n. 2, 2017. ISSN 2349-1353. Disponível em: [https://www.academia.edu/35460976/PARADOX\\_OF\\_GENDER\\_EQUALITY\\_IN\\_HOLLYWOOD\\_SUPERHERO\\_MOVIES\\_GOUTAM\\_MAJHI?bulkDownload=thisPaper-topRelated-sameAuthor-citingThis-citedByThis-secondOrderCitations&from=cover\\_page](https://www.academia.edu/35460976/PARADOX_OF_GENDER_EQUALITY_IN_HOLLYWOOD_SUPERHERO_MOVIES_GOUTAM_MAJHI?bulkDownload=thisPaper-topRelated-sameAuthor-citingThis-citedByThis-secondOrderCitations&from=cover_page). Acesso em: 11 de out. 2021.

MALUF, S.; MELLO, C. A. de; PEDRO, V. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis: v. 13, n. 2, p. 343-350. ago. 2005 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/CZBLNQzcsKJhDM5P9KBD7S/?lang=pt#>. Acesso em: 03 de out. 2021.

MARTTA, M. K. **Psicanálise e cinema: A subjetividade contemporânea nas fabulações da cultura**. Orientadora Maria Nestrovsky Folberg. 2008. 196 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Educação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

NETO, F. Love styles: A cross-cultural study of British, Indian, and Portuguese college students. **Journal of Comparative Family Studies**, 38(2), 239-254. 2007.

ROMO, B. M.; ROMO, N M. El cine romántico hollywoodiense de la primera década del s. XXI: análisis desde la perspectiva de género. Fonseca, **Journal of Communication**, v. 20, pp. 237-253, 2020. ISSN eletrônico: 2172-9077 Disponível em: <https://doi.org/10.14201/fjc202020237253>. Acesso em: 11 de out. 2021.

ROTHER, E. T. Revisão sistemática X revisão narrativa. **Acta paul. enferm.**, São Paulo, v. 20, n. 2, jun. 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-21002007000200001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21002007000200001&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 03 out. 2021. <https://doi.org/10.1590/S0103-21002007000200001>