

## **BONEQUINHA DE LUXO E AS POLÍTICAS DE GÊNERO NAS COMÉDIAS ROMÂNTICAS DE HOLLYWOOD<sup>1</sup>**

Natália do Amaral Griguol<sup>2</sup>

Lucas Procópio Caetano<sup>3</sup>

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

### **RESUMO**

O artigo tem como objetivo investigar os ideais de feminilidade presentes no cinema hollywoodiano, com enfoque nas comédias românticas, cujo público-alvo é idealmente composto por mulheres. Para tanto, foi realizado um levantamento teórico e histórico do gênero, desde o ponto de vista predominantemente masculino até diferentes performances femininas, dinâmicas que, por sua vez, são o cerne do filme analisado neste trabalho, *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961).

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero cinematográfico; gêneros; comédias românticas; feminilidade; cinema hollywoodiano.

### **Introdução**

É notável, até ao espectador menos atento, o local secundário ocupado por mulheres dentro do cinema hollywoodiano. Dentro e fora das telas, das personagens à construção do público, a indústria cinematográfica sempre foi majoritariamente composta por homens (sobretudo cisgêneros, brancos e heterossexuais). É diante de tal cenário que estudiosas feministas dissertam sobre a representação e audiência femininas, buscando romper o padrão masculino de análise e propondo novas avaliações, interpretações e direções para a crítica e a teoria cinematográficas.

Em primeiro lugar, o artigo estabelecerá o conceito de *gênero* de acordo com a teoria feminista, apoiando-se principalmente nos trabalhos de Joan Scott e Adriana Piscitelli. Para atender ao objetivo de investigar a representação feminina no cinema, e especificamente nas comédias românticas, compreender o caráter cultural da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ04 - Comunicação Audiovisual da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 8º semestre do curso de Midialogia - Comunicação Social da UNICAMP, e autora de Iniciação Científica sobre comédias românticas, financiada pelo PIBIC (CNPq). E-mail: [nagriguol@gmail.com](mailto:nagriguol@gmail.com)

<sup>3</sup> Graduado em Imagem e Som (UFSCar), mestre e atualmente doutorando em Mídias na UNICAMP, onde pesquisa o gênero horror no cinema contemporâneo e atua como editor da Zanzalá - Revista Brasileira de Estudos de Ficção Científica. E-mail: [caetano.procopio@gmail.com](mailto:caetano.procopio@gmail.com)

---

feminilidade é a premissa fundamental para a discussão.

A segunda seção é voltada às dinâmicas de gênero presentes no cinema hollywoodiano através de um levantamento sobre as teorias feministas do cinema, com foco nos trabalhos de Laura Mulvey, Ann Kaplan e Teresa de Lauretis, que dissertam sobre o espaço ocupado pela mulher dentro da cultura cinematográfica. Para além da construção da mulher fictícia, o presente artigo busca também compreender o local da espectadora, sua relação com os filmes (destinados a ela ou não) e sua distinção em relação ao padronizado e pressuposto espectador masculino. É também abordado um estudo específico sobre as comédias românticas e as *chick flicks* de forma geral, com base em Karen Hollinger, David Shumway e Tamar Jeffers McDonald.<sup>14</sup>

Finalmente, analisaremos o filme *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961), por meio das teorias e conceitos desenvolvidos ao longo deste estudo.

### **Gênero: uma construção social**

Para dar início à discussão aqui proposta, é necessário estabelecer a ideia de gênero como um conceito dentro dos estudos feministas. A respeito das identidades coletivas, Joan W. Scott apontou, em 1999<sup>25</sup>, que as identidades coletivas:

“[...] são formas inescapáveis de organização social, que elas são inevitavelmente politicizadas como um meio tanto de discriminação como de protesto contra discriminação, e que elas são um meio através do qual e contra o qual as identidades individuais são articuladas.”  
(SCOTT, 2005, p.20)

Neste sentido, indivíduos seriam inevitavelmente marcados por sua identidade de grupo. Ao colocar gênero como “uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado” (1990: 75), Scott aponta para a interferência dos papéis de gênero na vida de mulheres — e, por consequência, de homens. A autora justifica a pertinência do termo justamente por romper a ideia de que a masculinidade e a feminilidade encontram-se em polos separados e sem relação, ao mesmo tempo rompendo com a ideia de que os homens são a “norma” e as mulheres, portanto, um outro diferenciado:

“O termo ‘gênero’, além de um substituto para o termo mulheres, é

---

<sup>4</sup> Por extrapolar as limitações da bibliografia selecionada, o artigo não se propõe a discorrer sobre as mulheres na direção, produção e roteiro das peças audiovisuais.

<sup>5</sup> Originalmente publicado em 1999, o artigo “O enigma da igualdade” foi traduzido pela Revista Estudos Feministas em 2005, e é esta versão que foi utilizada para a confecção do presente trabalho.

---

também utilizado para sugerir que qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro. Essa utilização enfatiza o fato de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado nesse e por esse mundo masculino. Esse uso rejeita a validade interpretativa da idéia de esferas separadas e sustenta que estudar as mulheres de maneira isolada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tenha muito pouco ou nada a ver com o outro sexo.” (SCOTT, 1990, p.75)

Segundo Adriana Piscitelli (2009), o conceito busca problematizar e desconstruir a visão dos papéis atribuídos a homens e mulheres como algo “inato”, destacando as distinções entre os dois gêneros e suas inerentes noções sobre feminilidade e masculinidade. A autora vai adiante a partir do trabalho de Simone de Beauvoir, precursora da segunda onda do feminismo, a qual oferece um olhar mais específico para o âmbito dos relacionamentos afetivos na luta pela emancipação feminina.

“[Beauvoir] afirmava que retirar as mulheres desse lugar só seria possível combatendo o conjunto de elementos que impediam que elas fossem realmente autônomas: a educação que preparava as meninas para agradar os homens, para o casamento e a maternidade; o caráter opressivo do casamento para as mulheres, uma vez que no lugar de ser realizado por verdadeiro amor era uma obrigação para ter proteção e um lugar na sociedade; o fato de que a maternidade não fosse livre, no sentido de que não existia um controle adequado da fertilidade que permitisse às mulheres escolherem se desejavam ser mães; a vigência de um duplo padrão de moralidade sexual, isto é, de normas diferenciadas que permitiam muito maior liberdade sexual aos homens e, finalmente, a falta de trabalhos e profissões dignas e bem remuneradas que permitissem às mulheres ter real independência econômica.” (PISCITELLI, 2009, p.10)

É neste sentido que Piscitelli propõe que o movimento feminista investigue a dominação presente em relações heteroafetivas, as quais são essencialmente políticas por serem fundadas sobre uma discrepância de poderes.

Ademais, tanto Piscitelli quanto Scott, apontam a insuficiência do termo “gênero” em demonstrar intersecções, como, por exemplo, a vivência de mulheres negras, cujas experiências de gênero são intimamente atravessadas por sua raça (e vice-versa), em contraste com a tradicional heroína romântica branca e heterossexual. Afinal, a sexualidade feminina ainda é pressuposta a partir da heterossexualidade como norma em algumas destas linhas teóricas, bem como a disparidade de poder das relações heterossexuais serviu de matéria prima para as primeiras comédias românticas responsáveis por forjar o gênero no cinema.

---

## Dinâmicas de gênero no cinema de Hollywood

Édipo estava condenado pelo destino a matar o próprio pai e casar-se com a mãe. A tragédia grega de Sófocles serviu, muitos séculos mais tarde, como base para a postulação do “Complexo de Édipo”, conceito psicanalítico que explica o desenvolvimento da sexualidade do garoto (com escassos recursos para uma análise eficiente da psique feminina, o que por si só já bastante indicativo das limitações da teoria). Ao se perceber diferente da mãe, com quem antes se identificava tão intimamente, o garoto se afasta dela por medo de que tal vínculo faça com que ele se torne igual a ela: castrado. A partir disso, a figura da mulher passa a despertar no homem o “medo da castração” e é determinante na forma como este se relaciona com ela.

Partindo deste conceito, Laura Mulvey tinha como objetivo “destruir o prazer visual” por meio de seu completo esmiuçamento. Para tanto, a autora apoiou-se na psicanálise, que, segundo ela, funciona como uma arma política, “demonstrando como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma fílmica” (1989, p.14). Posteriormente, Ann Kaplan (1995) reafirma a pertinência da investigação psicanalítica ao apontar que a ideologia patriarcal presente nos signos de Hollywood leva a uma construção específica da mulher, refletindo as necessidades e o inconsciente patriarcais.

Segundo Mulvey (1989), o inconsciente masculino escapa da ansiedade da castração através de duas vias e ambas apresentam-se no fazer fílmico. A primeira delas é o voyeurismo, onde a satisfação sexual provém de assistir, num sentido controlador, a um outro objetificado. Basicamente, é como se o sujeito masculino retornasse ao trauma original (de descobrir que a mãe não tem pênis), desmistificando a mulher em questão e, em contrapartida, desvalorizando-a, punindo-a ou salvando-a - afinal de contas, ela carrega a culpa de seu próprio medo. Trata-se de um comportamento associado ao sadismo, no qual o prazer reside no castigo. Por um caminho diferente, temos a outra via de escape: numa tentativa de total repúdio à castração, a própria figura feminina é transformada em fetiche para que gere reafirmação em vez de perigo, tendo como sintoma o culto à estrela feminina (o caso de Marilyn Monroe é bastante ilustrativo desse fenômeno, assim como as *bond girls*).

Ambas as vias vêm do instinto escopofílico: o prazer em olhar, que tem no exibicionismo seu complemento passivo (KAPLAN, 1995). Tal dicotomia entre ativo e passivo é sempre atribuída, respectivamente, ao masculino e ao feminino. Enquanto o homem detém o olhar e o controle da ação, a função da mulher para a narrativa fílmica é

“ser *olhável*”<sup>6</sup>; ela é o objeto do espetáculo.



Figura 1 – Marilyn Monroe em *O Rio das Almas Perdida*<sup>7</sup>

Mulvey propõe os três olhares do cinema que reforçam o *male gaze*, a posição dominante e controladora do homem e, por consequência, a passividade e a objetificação da mulher. São estes: o olhar da câmera, voyeurístico por essência (e, conforme apontado por Kaplan, masculino, tanto no ponto de vista narrativo quanto no contexto de produção e direção); o olhar dos personagens, que é estruturado para fazer a mulher o objeto de seu desejo; e o olhar do espectador, que ocupa um lugar único de ambivalência entre estes dois polos.

A narrativa fílmica é construída em torno de uma figura masculina cuja perspectiva é dominante e cujas ações determinam o rumo da narrativa, centralidade essa que garante a identificação do espectador com o protagonista. Ao mesmo tempo que o espectador se enxerga “na pele” do herói, ele é também o único que se mantém fora de cena, proporcionando uma forte sensação de onipotência, algo que seria propiciado pela própria natureza de uma sala de cinema, a qual produziria o efeito ilusório da observação de um mundo paralelo, de modo análogo a um garoto espiando os pais pelo buraco da fechadura. Nas palavras de Mulvey:

“A maioria dos filmes de massa e as convenções nas quais eles conscientemente se envolveram retratam um mundo hermeticamente

<sup>6</sup> Tradução livre da expressão “*to-be-looked-at-ness*”, utilizada tanto por Laura Mulvey (1989) quanto por Karen Hollinger (2012).

<sup>7</sup> A primeira aparição de Marilyn Monroe em *O Rio das Almas Perdidas* (*The River Of No Return*, Otto Preminger, 1954) é mencionada por Mulvey como exemplo do fetichismo no cinema.

---

fechado que se desdobra magicamente, indiferente à audiência, produzindo para ela um senso de separação e brincando com sua fantasia voyeurística.” (MULVEY, 1989, p.17, tradução própria)

E enquanto o espectador de cinema passa por um processo de “masculinização”, há também a construção da espectadora como sujeito. Segundo Teresa de Lauretis, trata-se de análise eficiente para melhor compreender como o aparato cinematográfico se relaciona com sua audiência:

“A teoria do aparelho cinematográfico [se preocupa em responder] não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige. Para a segunda parte da questão, a ideia crucial é o conceito de plateia, que a teoria feminista estabeleceu como um conceito marcado pelo gênero; o que equivale a dizer que as maneiras pelas quais cada pessoa é interpelada pelo filme, as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme específico, estão íntima e intencionalmente sendo explicitamente relacionadas ao gênero do espectador. Tanto nos estudos críticos quanto nas práticas feministas de cinema, a exploração da plateia feminina vem nos proporcionando uma análise mais sutilmente articulada do modo pelo qual as mulheres apreciam os filmes e formas cada vez mais sofisticadas de interpelação na cinematografia.” (de LAURETIS, 1999, p.222)

Apesar de esclarecedor sobre os reflexos do inconsciente patriarcal tanto na construção fílmica quanto na recepção do público, o trabalho de Mulvey em seu artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, escrito originalmente em 1973, apresenta seus limites para a análise das mulheres na audiência por assumir uma “terceira pessoa masculina”. Uma década mais tarde, Mulvey reconhece que ela própria reforçou um imaginário não inclusivo, como faz tanto o cinema quanto a psicanálise em seus respectivos discursos.

Com um olhar voltado às especificidades da espectadora, Mulvey diz:

“É sempre possível que a espectadora se perceba tão fora de harmonia com o prazer oferecido, com sua ‘masculinização’, que o feitiço da fascinação é quebrado. Por outro lado, pode ser que não. Ela pode se encontrar secretamente, quase inconscientemente, aproveitando a liberdade de ação e o controle sobre o mundo diegético que são oferecidos pela identificação com o herói. (MULVEY, 1989, p.29, tradução própria)

Um dos problemas identificados pela teoria feminista e reafirmado por Mulvey é o não entendimento da Mulher de forma autônoma, sempre numa relação de oposição ou similaridade ao homem. Além disso, as construções de narrativa são feitas em torno do herói, garantindo a identificação com ele. Diante de tal conjuntura, o desejo do ego



(feminino) em se fantasiar num comportamento ativo permite que essa espectadora se “delicie” com uma narrativa que a posiciona, momentaneamente, em outro corpo.

Outra possibilidade é a experiência proporcionada pelo melodrama familiar, um dos únicos gêneros cinematográficos sobre e para mulheres, onde estas ocupam o centro da narrativa, mas ainda no local da submissividade. Tais filmes mostram as dificuldades enfrentadas pela mãe dentro da família tradicional e, o discurso, longe da subversão, é didático: a mulher deve se conformar a tais parâmetros, visto que são inevitáveis. É, afinal, um gênero de caráter masoquista:

“Designada ao lugar de objeto (ausência), [a mulher] é depositária do desejo masculino, aparecendo de modo passivo e não ativo. Nesta posição, seu prazer sexual só pode ser construído em torno de sua própria objetificação. Além do mais, devido à estruturação masculina em torno do sadismo, a menina pode adotar o masoquismo correspondente.” (KAPLAN, 1995, p.47)

Aparentemente tão distantes, os dois “tipos” de filme proporcionam uma experiência comum: incapaz de se enxergar como sujeito (ou talvez por nunca se ver representada como tal), a mulher só consegue escapar do local da passividade durante a imersão no protagonismo masculino, objetificando as mulheres fictícias — ou seja, a objetificação seria sempre elemento fundamental.

Com o advento do movimento feminista, alguns filmes passaram a dar a suas personagens femininas um certo caráter dominante, como acontece em *Vivendo a Cada Momento* (*Moment By Moment*, Jane Wagner, 1978), no qual John Travolta é transformado no objeto sexual feminino. Kaplan dá um passo além em sua análise ao criticar a persistência do modelo dominância-submissão: uma mera inversão de papéis não promove uma mudança significativa no discurso. A fórmula é intacta. É necessário repensar a estrutura da típica narrativa cinematográfica para encontrar uma forma de representar mulheres que não reforce os papéis de gênero, pois, colocando-as na posição de dona de casa sofredora ou atribuindo a ela um comportamento (tradicionalmente) masculino, a dicotomia nociva permanece.

Recuperando a própria fala de Mulvey citada no início dessa seção, existe, porém, outra possibilidade para a espectadora: aquela que não se identifica com a masculinização do prazer. Ao dividir as mulheres da audiência nesses dois grupos (e também por sua escolha em focar na primeira, aquela que encontra prazer no “travestimento”), a autora não analisa as demandas e os desejos dessa outra mulher, que não está necessariamente interessada em narrativas agressivas a suas personagens femininas.

---

Do melodrama mais masoquista às produções mais bem-humoradas, Hollywood apresenta uma gama suficientemente extensa de filmes protagonizados por e destinados para mulheres. Molly Haskell<sup>8</sup> considera frutífero e pertinente o estudo de produções desse tipo visto que são “o mais próximo de uma expressão dos impulsos coletivos, conscientes e inconscientes, das mulheres americanas” (2016, p. 175).

Mulvey e Kaplan fornecem, em seus respectivos trabalhos, reflexões importantes sobre o engajamento do público feminino com obras melodramáticas, ambivalentes ao darem espaço para mulheres protagonistas (traço subversivo, já que foge do padrão genérico da indústria hollywoodiana) e simultaneamente manterem suas espectadoras em posição de passividade, visto que, ao assumir centralidade, o *gaze* (olhar) é deserotizado e a narrativa é fortemente vinculada a temas como maternidade, domesticidade e sofrimento. No entanto, o que nenhuma das autoras aborda é a produção de “filmes de mulher” mais otimistas e “divertidos” em termos narrativos e de recepção do público.

Ocupando um lugar distinto para as espectadoras, estão as comédias românticas, produções consideradas femininas por (normalmente) adotarem o protagonismo feminino e se endereçarem à audiência também feminina. A diferença, em relação ao melodrama familiar, está no tipo de sensação provocada em seu público: como os próprios nomes indicam, a experiência das comédias românticas é substancialmente mais “alegre” do que aquela vivida no melodrama. Karen Hollinger apresenta uma definição eficiente para as comédias românticas, que pertenceriam ao conceito de *chick flick*:

“O *chick flick* foi definido repetidamente como um entretenimento escapista para mulheres, qualquer filme que homens não gostem, verificações do empoderamento de personagens femininas independentes e preparadas, “choradeiras” emocionais, contos de união feminina, e a antítese de filmes de ação inclinados ao masculino. No núcleo do ciclo de *chick flicks*, porém, está a comédia romântica, que olha para as vidas e os amores de jovens mulheres contemporâneas, misturando elementos díspares, como empoderamento feminino, solidariedade entre mulheres, consumismo, sentimentalidade antiquada, e elementos dos contos-de-fada.” (HOLLINGER, 2012, p.47, tradução própria)

Aprofundando o pensamento de Hollinger, Paula Marantz Cohen associa o prazer proporcionado pelas comédias românticas à estilização de suas personagens, sobretudo as protagonistas femininas. A autora foge do que propõe Mulvey, ao identificar o papel

---

<sup>8</sup> “From Reverence To Rape”, livro de Molly Haskell, foi publicado originalmente em 1974. A terceira edição, publicada em 2016, é a utilizada no presente trabalho.



secundário de mulheres nas produções hollywoodianas, afirmando que, nas comédias românticas, o olhar é essencialmente feminino. Segundo ela, o ponto chave para essa distinção está no fato de que, aqui, o *plot* vira secundário e os aspectos materiais do filme ganham destaque, não de forma erotizada para o *male gaze* dos personagens masculinos, mas para o encantamento do público (feminino). É por esse motivo que, após assistirmos a tais filmes, carregamos em nossa memória os elementos visuais e estéticos, que vão das deslumbrantes vestimentas aos glamourosos cenários.

Curiosamente, a autora parece ignorar, no entanto, uma contradição inerente à sua proposta: esta nova interpretação do *female gaze*, embora divergente de sua versão masculina, ainda não foge da centralidade da mulher como imagem. Segundo Cohen, se nos filmes de ação tradicionais a mulher ocupa um espaço decorativo, nunca servindo para a progressão narrativa, mas para momentos de contemplação, na comédia romântica estes se tornam o aspecto principal da obra. Enquanto os pormenores da história e o humor inteligente dos diálogos nem sempre são memorados, os visuais das heroínas românticas tornam-se o símbolo dos filmes. Para além disso, também contrariando a visão otimista da autora sobre as comédias românticas, é pertinente a reflexão trazida por Hollinger ao final de seu texto:

“Esses filmes realmente endereçam mulheres de formas que desafiam seus papéis de gênero pré-estabelecidos ou no fim das contas eles apenas devolvem as mulheres a uma ideia datada e bastante limitante do que é a verdadeira feminilidade? Eles incorporam as complexidades das vidas das mulheres ou meramente refletem uma celebração impensada da filosofia você-pode-ter-tudo?” (2012: 48, tradução própria)

Dentro das comédias românticas, os ideais românticos e de feminilidade são apresentados de forma diferente de acordo com seu contexto histórico, assim como aponta Piscitelli. Segundo Tamar Jeffers McDonald (2007), este gênero cinematográfico viveu quatro diferentes ciclos desde sua origem, na década de 30, até o início do século XXI. Para este artigo, importam os três primeiros: as *screwball comedies* (situadas entre os anos 30 e meados da década de 50), por terem estabelecidos os parâmetros primordiais do gênero, e os ciclos das *sex comedies* (um breve ciclo que se estabeleceu na década de 50) e as radicais (dos anos 60 até meados de 80), visto que *Bonequinha de Luxo* (1961), o qual analisaremos adiante, encontra-se no período de transição entre eles.

Como estratégia de Hollywood para frear os altos índices de divórcio que acometeram os Estados Unidos na década de 30, as *screwball comedies* tinham um ensinamento principal: o de que o casamento era a única solução possível para o amor.

---

De acordo com David Shumway (2003), para cumprir a tarefa, era imprescindível atribuir vontade e desejo próprios às protagonistas femininas, um traço pouco recorrente no cinema da época. Além disso, Shumway aponta para dois aspectos importantes para nossa análise. Em primeiro, o ambiente em que se situa o romance é o “mundo dos ricos”, que funciona como metáfora para a recompensa conquistada pelo casamento. Portanto, pelo menos um dos membros do casal principal pertence à classe alta, possibilitando uma elevação na qualidade de vida do outro. Em segundo, tem-se a relação paternal estabelecida entre o homem e a mulher, que depende dele para não ser vítima de sua própria incompetência.

No posterior ciclo das *sex comedies*, McDonald afirma que a construção narrativa é marcada pelos ideais de materialismo e consumismo, o que está relacionado à mudança no cenário econômico do país. Neste sentido, as mulheres em tela passam a cumprir um papel explicitamente sexual, diferentemente de suas antecessoras, mais preocupadas com o casamento em si. A heroína romântica aqui, portanto, deve aprender a desejar (MCDONALD, 2007). Não à toa, uma das atrizes mais famosas desse período foi Marilyn Monroe, que, assim como outras colegas, tinha seu corpo fortemente exibido e sexualizado, representando um ideal estético inalcançável para a maioria das mulheres.

Por fim, as comédias românticas radicais questionam a lógica do romance apresentada até então: embora as personagens ainda sejam motivadas pela busca por amor, há um caráter cético e autorreflexivo do gênero (MCDONALD, 2007). Tratam-se de obras mais realistas, com um humor ácido e irônico, bem contrastantes em relação à história das *romcoms*.

Nota-se, na imensa maioria de filmes de comédia romântica — e em Hollywood como um todo —, a ausência de personagens racializadas, principalmente em espaços de centralidade na narrativa. Produções com essa característica costumam vir do cinema independente e ter um alcance mais nichado (HOLLINGER, 2012). Segundo de Lauretis, a concepção de que não há diferença entre as mulheres leva à crença de que “todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva” (1994, p.207). Em diálogo com Scott, pode-se afirmar que a mulher branca, cisgênera e heterossexual, dentro desse espaço, não seria concebida dentro de uma “identidade coletiva”, e esta é associada apenas a quem foge da norma.



Figura 2 – Audrey Hepburn em *Bonequinha de Luxo*

### ***Quem tem medo de Holly Golightly?***

Paul Varjak (George Peppard) muda-se para o prédio de Holly Golightly (Audrey Hepburn), uma garota jovial e divertida, ao mesmo tempo misteriosa e avoadada, o que provoca seu interesse. No decorrer do filme, descobrimos que Paul é um aspirante a escritor, mas que atualmente é bancado por sua amante. Assim como ele, Holly também vai a encontros com homens que lhe pagam por sua companhia, mas, ao contrário dele, seu sonho é casar-se com um milionário e ficar rica. Conforme vão se envolvendo, Paul passa a ser vigiado por um homem estranho que se revela marido de Holly, com quem tem dois filhos. Mesmo após tentar recuperá-la, Holly se recusa a deixar Nova York e retornar à sua vida de mãe e esposa no interior, e o homem então a deixa. Durante o filme, torna-se evidente um grande bloqueio emocional de Holly, avessa a qualquer envolvimento afetivo com homens em geral, tornando suas relações amorosas um mero instrumento de ascensão social. Paul, por sua vez, se apaixona pela vizinha e desenvolve um impulso de salvá-la e protegê-la a qualquer custo, declarando isso a ela em dado momento do filme. Aparentemente sem discernimento para tomar boas decisões, Holly chega ao final da narrativa sem muitas esperanças para sua vida em Nova York e decide mudar-se para o Brasil com um amante rico. Nesse momento, Paul faz uma última declaração de amor à ela:

Paul: Holly, eu estou apaixonado por você.

Holly: E daí?

Paul: E daí? E muito! Eu te amo, você pertence a mim.

Holly: Não. Pessoas não pertencem a pessoas.

Paul: É claro que pertencem.

Holly: Eu não vou deixar alguém me colocar numa jaula.

---

Paul: Eu não quero colocar você numa jaula, eu quero amar você!  
Holly: Mesma coisa.  
(*Bonequinha de Luxo*, 1961, tradução própria)

Rejeitada por seu amante, Holly tem um surto de raiva, joga seu gato de estimação no meio da rua, e Paul, furioso, vai atrás do animal no meio da chuva. É então que Holly junta-se a ele e o casal troca um beijo apaixonado, finalizando o filme de forma ambígua, mas que pressupõe uma união firme entre os dois.



Figura 3 – Holly e Paul na cena final de *Bonequinha de Luxo*

A emblemática personagem vivida por Audrey Hepburn rapidamente tornou-se um símbolo marcante da cultura pop: o vestido preto acompanhado por luvas da mesma cor, o colar de pérolas em volta do pescoço e os cabelos presos em um penteado elegante são facilmente reconhecidos em qualquer festa à fantasia até hoje, além da extensa reprodução da imagem em quadros, revistas, e diversos espaços artísticos e midiáticos, evidenciando a tese de Cohen sobre a estilização memorável das comédias românticas.

Destaca-se, de início, que Holly é também uma mulher branca, cisgênera e heterossexual, tendo como locador de seu aluguel um homem asiático, que nada mais é do que uma representação racista interpretada por um homem branco com o objetivo de trazer comicidade à trama. Um elemento diferencial deste filme, entretanto, é que Hepburn não se assemelha a atrizes como Marilyn Monroe, exaltadas por suas curvas: seu corpo magro não se enquadra nos parâmetros de “sensualidade” do período. Mesmo a personagem sendo uma garota de programa, o filme não enfatiza seu caráter sexual ou exhibe seu corpo. Neste sentido, o surgimento de Audrey Hepburn apelou ao público

---

feminino (HASKELL, 2016), que conseguiu se enxergar na atriz não exatamente por ser semelhante a ela, mas por compartilhar do não pertencimento ao padrão vigente em Hollywood.

Para além disso, *Bonequinha de Luxo* é um forte símbolo da transição entre as *sex comedies* e as comédias românticas radicais: as fortes referências à riqueza, desde os sofisticados trajes de Holly até seu hábito de tomar café-da-manhã em frente a joalheria Tiffany's (hábito referenciado no título original), são herança das comédias de sexo, mas, evidentemente, são rejeitadas ao final da narrativa quando Holly faz sua escolha de abandonar a vida de presentes caros e a aspiração ao luxo oferecido por um marido rico em troca de um relacionamento com Paul, um homem de sua classe social. Apesar do final idealizado, a postura de Holly durante o filme pode ser considerada precursora do caráter questionador das personagens no ciclo radical, já que ela não acredita ou então não dá importância ao amor, conforme demonstrado no trecho supracitado.

Se por um lado não podemos atribuir o olhar fetichista à representação de Holly, por outro, observa-se um caráter voyeurístico (segundo Mulvey e Kaplan): a garota aparece como um mistério para Paul e conseqüentemente para o público, que acompanha o filme por meio da perspectiva dele (masculino). A narrativa, então, desenrola-se de modo a desmistificar o enigma deste outro sujeito (feminino). No processo, ocorre a punição e eventual salvação da personagem. Por exemplo, na segunda metade do filme, Holly chega a ser presa por seu envolvimento com um detento, e descobre que seu irmão, a única pessoa no mundo que ela afirma amar, morreu no exército. São elementos narrativos que punem a personagem e reforçam sua falta de autonomia ao tomar decisões — ou como afirma Shumway, elementos que retratam Holly como vítima da própria incompetência.

A salvação, então, surge justamente quando ela já havia perdido todas as esperanças, quando a bonequinha de luxo enfim compreende que deve se entregar a Paul, o único capaz de cuidar verdadeiramente dela, reiterando a dinâmica paternal entre os dois.

Também é possível estabelecer uma relação entre a fala de Holly sobre o aprisionamento inerente ao amor e as postulações de Beauvoir, que, inclusive, lançou *O segundo sexo* um ano antes do lançamento de *Bonequinha de Luxo*. O diálogo do casal, neste sentido, serve para “comprovar” a ineficácia do feminismo em combater os padrões inerentes ao homem e à mulher, pois, no final das contas, ela contradiz o que defendeu ao longo de todo o filme ao se entregar ao amor romântico. Aliás, o final feliz e

tradicional do filme difere do livro no qual é baseado: neste, a personagem não desiste de sua partida e manda um cartão postal para o narrador, que nunca mais a encontra, contando sobre sua vida em Buenos Aires. Ainda que analisar a obra literária extrapola as capacidades e os objetivos deste trabalho, a escolha feita pela adaptação fílmica certamente é indicativa e sintomática da forma como as comédias românticas de Hollywood buscam perpetuar a ideologia do romance e dos papéis de gênero.

### Considerações Finais

A partir da discussão mobilizada pelo artigo, é possível levantar novos questionamentos sobre as comédias românticas hollywoodianas. O quanto Holly Golightly, uma das protagonistas mais memoráveis do gênero, influenciou suas sucessoras? Como as dinâmicas de gênero se apresentam no contexto contemporâneo? É possível realizar uma comédia romântica sem reproduzir a mesma lógica binária e opressiva no que se refere às performances de gênero? Como as narrativas com protagonistas racializadas se diferem da ideologia apresentada por *Bonequinha de Luxo* e tantos outros semelhantes?

Compreender as dinâmicas de gênero em filmes endereçados ao público feminino, os quais existem desde os primórdios do cinema — e de outras formas de cultura e arte, diga-se de passagem — é fundamental para compreender a inserção de mulheres na sociedade, sobretudo como estas assimilam e reproduzem os ideais românticos de tais produções em seus respectivos relacionamentos. Afinal de contas, peças da cultura popular são também agentes de influência na formação de identidades coletivas e individuais.

### Referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

COHEN, Paula Marantz. *What Have Clothes Got To Do With It? Romantic Comedy and the Female Gaze*. **Southwest Review**, 2010, Vol. 95, No. 1/2 (2010), pp. 78-88.

HASKELL, Molly. **From Reverence To Rape: The Treatment of Women In The Movies**. 3rd edition. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2016.

HOLLINGER, Karen. **Feminist film studies**. London and New York: Routledge, 2012.

KAPLAN, Ann. E. **A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro:



---

Rocco, 1995. pp. 43-60.

LAURETIS, Teresa de. *A Tecnologia do Gênero*. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MCDONALD, Tamar Jeffers. **Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre**. Wallflower Press, 2007.

MULVEY, Laura. *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel In The Sun (1946)*. In: MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. Indiana University Press, 1989. pp. 14-26.

\_\_\_\_\_. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: \_\_\_\_\_. pp. 29-38.

PISCITELLI, Adriana. *Gênero: a história de um conceito*. In: ALMEIDA, Heloísa B.; SZWAKO, José E. **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

SCOTT, Joan W. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, vol. 16, no 2, Porto Alegre, jul./dez. 1990.

\_\_\_\_\_. *O enigma da igualdade*. Estudos Feministas. Vol. 13/n. 1/2005, p. 11-30. Florianópolis: CFH/CCE/Universidade Federal de Santa Catarina, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000100002>>

### Referências filmográficas

*Bonequinha de Luxo (Breakfast at Tiffany's)*. Blake Edwards. EUA, 1961. 115 min.  
*Rio das Almas Perdidas, O (The River Of No Return)*. Otto Preminger. EUA, 1954. 91 min.  
*Uma Linda Mulher (Pretty Woman)*. Garry Marshall. EUA, 1990. 125 min.  
*Vivendo a Cada Momento (Moment by Moment)*. Jane Wagner. EUA, 1978. 102 min