

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

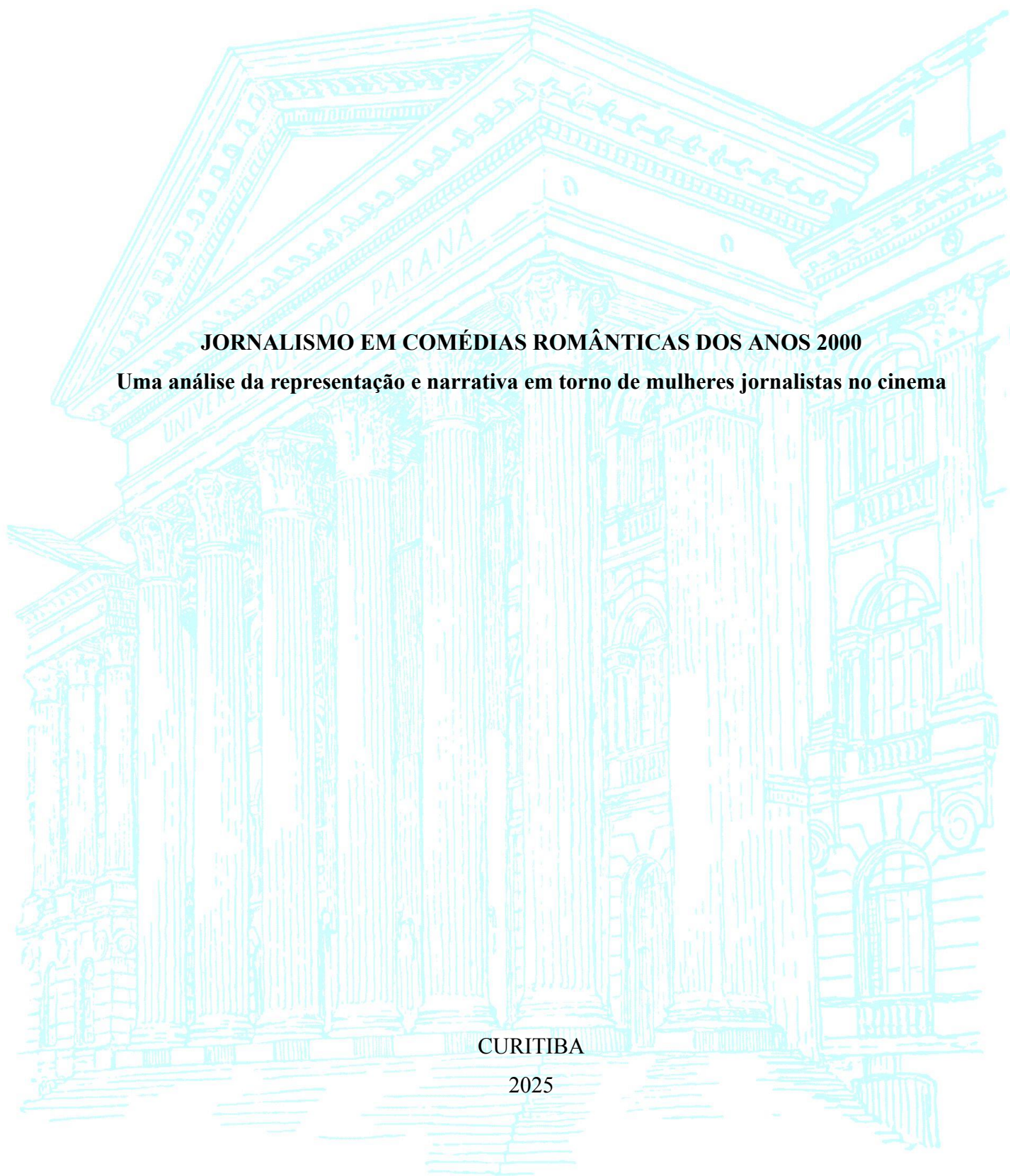
ERIKA NASCIMENTO BOSLOOPER

JORNALISMO EM COMÉDIAS ROMÂNTICAS DOS ANOS 2000

Uma análise da representação e narrativa em torno de mulheres jornalistas no cinema

CURITIBA

2025



ERIKA NASCIMENTO BOSLOOPER

JORNALISMO EM COMÉDIAS ROMÂNTICAS DOS ANOS 2000

Uma análise da representação e narrativa em torno de mulheres jornalistas no cinema

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Graduação em Jornalismo, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Jornalismo

Orientador: Prof. Dr. João Damasceno Martins Ladeira

CURITIBA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
Rua Bom Jesus, 650, - - Bairro Juvevê, Curitiba/PR, CEP 80035-010
Telefone: 3360-5000 - <https://ufpr.br/>

ATA DE REUNIÃO

ATA DA BANCA DE APRESENTAÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE JORNALISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

No dia 10/12/2025, às 16:30 horas, os membros da banca de avaliação reuniram-se no Departamento de Comunicação Social da UFPR, com a finalidade de avaliar a aluna **ERIKA NASCIMENTO BOSLOOPER** que apresentou o trabalho de conclusão de curso em jornalismo intitulado: **JORNALISMO EM COMÉDIAS ROMÂNTICAS DOS ANOS 2000:**

Uma análise da representação e narrativa em torno de mulheres jornalistas no cinema. Após informar as normas do exame de avaliação, o orientador passou a palavra para que a aluna realizasse a apresentação. Finalizada a exposição, a aluna foi arguida pelos membros da banca que atribuíram as seguintes notas:

Professora	Nota	Assinatura
BÁRBARA PIAZZA DOS REIS	95	
JOÃO DAMASCENO MARTINS LADEIRA	97,5	
VALQUÍRIA MICHELA JOHN	100	

Sendo assim, a média aritmética atribuída à aluna na defesa de seu Trabalho de Conclusão de Curso, foi 97,5, nota que será lançada no SIGA pelo Professor Orientador somente após realizadas as considerações sugeridas pela banca. A aluna foi considerada aprovada na disciplina e deverá entregar o trabalho com alterações sugeridas pela banca em até 10 dias.

JOÃO DAMASCENO MARTINS LADEIRA
Professor Orientador

AGRADECIMENTOS

Se este momento fizesse parte de um dos roteiros das comédias românticas que, desde pequena, me ensinaram a acreditar nos meus sonhos, seria aquela cena em que os créditos sobem e a trilha sonora anuncia um final feliz — não o fim da história, mas o início de um novo capítulo. Este TCC representa exatamente isso. Assim como as protagonistas que sempre me inspiraram, enfrentei dúvidas, desafios e reviravoltas ao longo dessa trajetória. Entre muito trabalho, cafés, lágrimas e risos, encerro este ciclo extremamente grata a todas as pessoas, momentos e aprendizados que fizeram parte dessa jornada.

Agradeço, primeiramente, a Deus, por me dar forças, nunca me permitir desistir e guiar cada passo do caminho. Como diz em Salmos 37:5: *“Entrega o teu caminho ao Senhor; confia nele, e ele tudo fará.”* Foi essa confiança que me sustentou nos momentos de incerteza e me fez seguir acreditando que, no tempo certo, eu colheria os frutos de todo esse processo.

Ao meu pai, Elu, e à minha mãe, Sandra Mara, meus mais profundos agradecimentos pelo amor incondicional de vocês e por sempre acreditarem em mim. Obrigada por apoiarem cada escolha, incentivarem meus sonhos e estarem ao meu lado em todos os momentos — nos bons e, principalmente, nos difíceis. Sem os sacrifícios, os conselhos e o carinho de vocês, nada disso seria possível. Vocês são minha base, minha força e a razão pela qual busco ser uma pessoa melhor a cada dia. Esta conquista é nossa. Eu amo vocês.

À minha família, obrigada por sempre celebrarem comigo cada conquista, inclusive a entrada na UFPR e minha escolha pelo jornalismo, e por nunca duvidarem do meu potencial, até quando eu mesma duvidava.

Às minhas queridas Iza e Becker, é impossível imaginar minha jornada universitária sem vocês. Sou imensamente grata por cada momento do nosso trioquinho: as risadas, desabafos, surtos e companheirismo tornaram minhas manhãs e noites muito melhores. Obrigada por tudo, de coração. Amo vocês!

Por último, mas de forma alguma menos importante, agradeço aos meus colegas e a todos os professores que cruzaram meu caminho na UFPR. Cada aula, conversa e troca foram fonte de aprendizado e inspiração que levarei comigo. Um agradecimento especial ao meu orientador, professor Ladeira, por me guiar com paciência e sensibilidade nesse processo, ajudando-me a dar forma e sentido às ideias sobre este trabalho que, por muito tempo, existiram apenas na minha cabeça.

“To live for the hope of it all”
(Taylor Swift, 2020, “august”)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a representação de mulheres jornalistas dentro de filmes de comédia romântica lançados nos anos 2000. Para isso, levando em consideração as convenções narrativas típicas desse gênero — voltado majoritariamente ao público feminino —, bem como as particularidades de suas tramas e personagens, o estudo investiga os filmes *Como Perder um Homem em 10 Dias* (2003), *De Repente 30* (2004) e *O Diabo Veste Prada* (2006), com o intuito de compreender padrões presentes na construção da trajetória de cada protagonista, especialmente na articulação entre carreira, relacionamentos e ideia de “final feliz”. Para atingir esses objetivos, foram adotadas as metodologias de análise fílmica propostas por Vanoye e Goliot-Lété (2006), com o objetivo de descrever e interpretar a estrutura narrativa dos filmes. Ao final, essa pesquisa aponta para a presença de estereótipos recorrentes na representação das jornalistas dentro desse recorte do cinema *hollywoodiano*. Entre os aspectos mais evidentes, destacam-se a limitação das personagens a pautas “femininas”, o conflito entre a ambição profissional e a vida pessoal e a associação da realização e da felicidade à transformação pessoal. Concluindo que, diferentemente da figura masculina, a narrativa em torno da trajetória da jornalista não tem como foco principal a dimensão profissional, mas sim sua “jornada íntima”, voltada para o desenvolvimento pessoal e a promessa de um futuro mais feliz.

Palavras-chave: comédias românticas; anos 2000; representação; mulher jornalista; análise fílmica.

ABSTRACT

This research aims to analyze the representation of female journalists in romantic comedy films released in the 2000s. To this end, taking into account the typical narrative conventions of this genre—primarily aimed at a female audience—as well as the particularities of their plots and characters, the study investigates the films *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003), *13 Going on 30* (2004), and *The Devil Wears Prada* (2006), with the intention of understanding patterns present in the construction of each protagonist's trajectory, especially in the articulation between career, relationships, and the idea of a “happy ending”. To achieve these objectives, the film analysis methodologies proposed by Vanoye and Goliot-Lété (2006) were adopted, with the aim of describing and interpreting the narrative structure of the films. Ultimately, this research points to the presence of recurring stereotypes in the representation of female journalists within this segment of Hollywood cinema. Among the most evident aspects are the limitation of the characters to “feminine” topics, the conflict between professional ambition and personal life, and the association of fulfillment and happiness with personal transformation. Concluding that, unlike the male figure, the narrative surrounding the journalist's trajectory does not focus primarily on the professional dimension, but rather on her “intimate journey”, geared towards personal development and the promise of a happier future.

Keywords: romantic comedies; 2000s; representation; female journalists; film analysis.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Andie Anderson, protagonista de <i>Como Perder um Homem em 10 dias</i>	35
FIGURA 2 – Uma das sequências das reuniões de pauta da Composure Magazine	37
FIGURA 3 – Uma das sequências de Andie e as amigas em horário de trabalho	37
FIGURA 4 – Uma das sequências finais de <i>Como Perder um Homem em 10 Dias</i>	39
FIGURA 5 – Protagonista Jenna Rink de <i>De Repente 30</i> aos 13 anos	40
FIGURA 6 – Uma das sequências em que Jenna magicamente acorda com 30 anos	40
FIGURA 7 – Uma das sequências em que Jenna apresenta sua pauta para a equipe	41
FIGURA 8 – Uma das sequências finais de <i>De Repente 30</i>	43
FIGURA 9 – Andrea Sachs, protagonista de <i>O Diabo Veste Prada</i>	44
FIGURA 10 – Uma das sequências das reuniões de pauta lideradas por Miranda	45
FIGURA 11 – Uma das sequências da mudança de visual de Andrea	45
FIGURA 12 – Uma das sequências finais de <i>O Diabo Veste Prada</i>	47

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. REPRESENTAÇÕES E NARRATIVAS NO CINEMA.....	14
2.1 Cinema como instância de representação social.....	14
2.2 A (re) produção de estereótipos no meio cinematográfico.....	15
2.3 Arquitetura da narrativa cinematográfica.....	16
2.4 A representação estereotipada da mulher na sétima arte.....	18
3. JORNALISMO E FICÇÃO AUDIOVISUAL.....	21
3.1 O sistema de gêneros cinematográficos.....	21
3.2 Comédias românticas e suas convenções narrativas.....	22
3.3 O jornalista como personagem cinematográfico.....	25
3.4 A construção da mulher jornalista na ficção.....	28
4. ABORDAGEM METODOLÓGICA.....	32
5. ANÁLISE FÍLMICA.....	35
5.1 <i>Como Perder Um Homem Em 10 Dias</i> (2003).....	35
5.2 <i>De Repente 30</i> (2004).....	39
5.3 <i>O Diabo Veste Prada</i> (2006).....	43
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	53

1. INTRODUÇÃO

Desde seu advento, o cinema, enquanto expressão cultural e produto midiático de alcance global, ocupa um papel central na construção e circulação de representações sociais (Lauretis, 1994). Segundo Hall (2016), a representação consiste em um processo de produção de sentidos realizado por meio de objetos culturais e narrativos que dialogam diretamente com as práticas e experiências do cotidiano. Nesse contexto, o cinema, como produtor de cultura, apoia-se no caráter verossímil de suas obras para sustentar esse processo. A previsibilidade das lógicas narrativas e a incorporação de elementos realistas conferem às histórias uma aparência plausível de verdade, permitindo a elaboração de representações que, embora ficcionais, imitam e ressignificam aspectos da realidade (Tomachevski, 1976).

A criação dessa sensação de realismo diegético, como observa Bordwell (2005), não acontece de forma isolada, mas dentro de um sistema próprio da linguagem cinematográfica, sustentado por convenções e fórmulas narrativas específicas. Tais convenções oferecem ao público uma estrutura familiar e previsível, que serve de base para a organização dos gêneros cinematográficos, que, por sua vez, influenciam tanto a arquitetura narrativa quanto a recepção das obras. Nesse processo, os personagens ocupam um papel central, pois, como aponta Tomachevski (1976, p. 193), “têm a função de um fio condutor”, articulando as ações que produzem sentido e mobilizando a experiência do espectador.

Assim, mais do que uma forma de entretenimento, o cinema funciona como um espaço simbólico de elaboração de sentidos, capaz de reforçar, questionar ou transformar realidades sociais. Nesse processo, exerce também um papel relevante na produção e disseminação de estereótipos — compreendidos como formas de representação simplificadas, baseadas em generalizações e distorções (Lippmann, 2008). Conforme observa Travancas (2001, p. 1), o “cinema, com seu enorme poder de penetração nos mais diversos grupos sociais, ajudou a construir mitos, a divulgar saberes novos, como a psicanálise, e a popularizar atividades e profissionais, como foi o caso da imprensa e dos jornalistas”.

O jornalismo, nesse contexto, figura entre as profissões mais representadas pela sétima arte, resultado de uma longa e simbiótica relação entre cinema e imprensa. Ao longo das décadas, jornalistas foram retratados em diversos gêneros cinematográficos, consolidando-se como personagens recorrentes e influenciando diretamente a construção da imagem pública da profissão (Travancas, 2001).

Nos chamados *newspaper movies* (ou filmes de jornalistas), por exemplo, as produções clássicas foram construídas em torno da figura do jornalista masculino, combinando diversos aspectos e nuances da profissão. Esses personagens surgiram ora como vilões ambiciosos, movidos pela busca do “furo de reportagem”, ora como heróis comprometidos com a verdade e a justiça social (Travancas, 2001).

A partir das décadas de 1990 e 2000, contudo, é possível observar a popularização de um outro formato específico: a recorrência de protagonistas mulheres jornalistas em comédias românticas (Zulian; Lacerda, 2012). Inseridas em um gênero marcado por convenções bem definidas — como o foco no “final feliz” e o uso de elementos narrativos leves e humorísticos —, essas personagens passaram a ocupar o centro das tramas, mas sem desfrutar dos mesmos atributos tradicionalmente conferidos aos homens dessa profissão (Travancas, 2001). Embora frequentemente retratadas como mulheres independentes, bem-sucedidas e inseridas no mercado de trabalho, suas narrativas são atravessadas por conflitos que tendem a colocar a carreira em segundo plano diante das demandas da vida sentimental e afetiva (Moschin, 2012).

Essas representações, construídas majoritariamente a partir de uma perspectiva masculina, acabam por confinar as trajetórias profissionais e pessoais dessas protagonistas a estereótipos e clichês de feminilidade. Essa limitação manifesta-se tanto nas funções jornalísticas que lhes são atribuídas — geralmente restritas a editorias consideradas “de mulheres para mulheres” (Steiner, 2017), como moda, comportamento e entretenimento — quanto na centralidade que seus relacionamentos e dilemas pessoais assumem nas narrativas (Viana, 2020). Tais escolhas narrativas não apenas reforçam papéis de gênero preestabelecidos, mas também reduzem a complexidade dessas personagens enquanto profissionais, uma vez que suas trajetórias tendem a priorizar a busca por um “final feliz” em detrimento do desenvolvimento de suas carreiras (Moschin, 2012). Esse tipo de desfecho, por sua vez, exerce uma função social significativa, ao moldar expectativas e comportamentos (Shumway, 2003), sobretudo ao reforçar a ideia de que a realização feminina estaria, muitas vezes, condicionada à renúncia de suas ambições profissionais em favor da concretização de um futuro pessoal idealizado.

Assim, diante da discussão brevemente apresentada, esta pesquisa propõe investigar como mulheres que atuam em nichos similares do jornalismo são representadas e quais narrativas se constroem em torno de suas trajetórias pessoais e profissionais em três comédias românticas

norte-americanas dirigidas por homens e lançadas na década de 2000: *Como Perder um Homem em 10 Dias* (2003), *De Repente 30* (2004) e *O Diabo Veste Prada* (2006).

Para isso, a presente pesquisa foi desenvolvida com os seguintes objetivos específicos: 1) selecionar três filmes norte-americanos do gênero comédia romântica, lançados na década de 2000, dirigidos por homens e que tenham jornalistas que atuam em “pautas femininas” como protagonistas; 2) interpretar as narrativas das produções em torno da trajetória dessas personagens; 3) verificar como as tramas constroem os aspectos envolvendo a atuação profissional, os relacionamentos interpessoais e o “final feliz” de cada uma; e 4) analisar a forma como essas profissionais são retratadas e qual o papel da profissão para a construção, o desenvolvimento e finalização de suas histórias.

A relevância deste estudo está no poder que as narrativas cinematográficas exercem sobre a percepção do público, considerando que, como destaca Bordwell (2005), o objetivo do cinema é manipular suas estruturas narrativas para criar uma ilusão de realidade que impacta profundamente a forma como compreendemos o mundo e as representações que ele apresenta.

Nesse processo, a construção dos personagens assume papel central. Para Tomachevski (1976), a carga emocional que esses personagens carregam é o que garante sua identificação pelo público, mantendo a atenção do espectador ao longo da trama. Essa caracterização, orientada pelas escolhas de quem cria a obra, visa despertar o envolvimento emocional do público com os acontecimentos narrados (Tomachevski, 1976).

No caso das comédias românticas, foco dessa pesquisa, são empregadas convenções narrativas que favorecem a imersão e percepção do público, especialmente o feminino, com a realidade ficcional construída. No contexto específico deste estudo, que analisa a representação de jornalistas nesse tipo de ficção, suas trajetórias recorrem a estereótipos associados à feminilidade e a enredos romantizados que ressoam no imaginário coletivo, pois como observa Moschin (2012, p. 105) essas produções influenciam o comportamento e a visão de mundo do público ao “ditar tendências, regras de comportamento e disseminar novas ideias. No entanto, sem compreender as condições de produção de um filme, não é fácil perceber o discurso implícito, que muitas vezes é utilizado com o intuito de manipular as grandes massas”.

Partindo da perspectiva de Vanoye e Goliot-Lété (2006), de que a análise fílmica não se limita à observação da obra, mas envolve uma reflexão crítica sobre seus significados, esta pesquisa busca compreender como essas jornalistas são retratadas: suas ambições, desafios,

relações pessoais e profissionais, bem como o desfecho de suas narrativas. Tal análise permite identificar os estereótipos reforçados — ou, eventualmente, subvertidos — pelas produções, contribuindo para uma leitura crítica da “mídia sobre a mídia”, ou seja, do cinema retratando o jornalismo, especialmente no que diz respeito à representação da mulher nesta profissão.

Além do interesse pessoal por parte desta pesquisadora por esses filmes de comédia romântica e todos os seus “clichês”, é fundamental compreender o impacto que o cinema exerce na formação de imaginários e estereótipos sociais, principalmente entre mulheres que, assim como a autora desta monografia, cresceram consumindo esses filmes e idealizando a vida dessas protagonistas e a carreira de jornalista como a profissão dos “sonhos”, pois como destaca Travancas (2001, p. 2), tais representações “certamente influenciaram na escolha profissional de futuros repórteres”.

Para aprofundar essa discussão sobre a representação de mulheres jornalistas em produções audiovisuais, esta pesquisa se estrutura em três etapas metodológicas fundamentais: 1) levantamento e revisão teórica sobre conceitos centrais e suas inter-relações — narrativa, gêneros cinematográficos, representação feminina e jornalismo; 2) escolha das produções fílmicas que irão compor o *corpus*, com base em critérios previamente estabelecidos e; por fim, 3) decomposição e interpretação dos principais elementos narrativos das obras selecionadas que se mostraram relevantes para o desenvolvimento do presente estudo.

A estrutura deste trabalho está organizada em quatro capítulos. O primeiro apresentará um breve panorama teórico sobre conceitos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, como representação, estereótipos e narrativas cinematográficas. No segundo, será abordado sobre os sistemas e convenções presentes em produções cinematográficas, com ênfase na forma como o jornalismo é inserido nesse contexto. O terceiro capítulo será usado para justificar a escolha das obras a serem analisadas, bem como para explicar a abordagem metodológica adotada. Já o último capítulo será dedicado à análise dos filmes selecionados, com foco na trajetória das personagens femininas jornalistas. A pesquisa será encerrada com as considerações finais, nas quais serão discutidos os principais resultados obtidos e as reflexões que deles decorreram.

2. REPRESENTAÇÕES E NARRATIVAS NO CINEMA

2.1 Cinema como instância de representação social

A noção de representação constitui um ponto fundamental para compreender o papel das produções culturais, objeto de análise desta pesquisa, na construção e reprodução de significados. De acordo com Guareschi (2000), as representações sociais configuram um conhecimento do senso comum, coletivamente elaborado e compartilhado, que circula tanto nas interações cotidianas quanto nos meios de comunicação.

Essa perspectiva dialoga com o pensamento de Hall (2016), que entende a representação como um processo de produção de sentidos, no qual sistemas simbólicos e práticas sociais se articulam para construir significados. Trata-se, portanto, de um processo que opera por meio da linguagem — seja verbal, visual ou audiovisual — não apenas para descrever a realidade, mas também para constituí-la simbolicamente.

Nesse contexto, observa-se que a construção de sentidos se realiza de maneira significativa por meio de objetos culturais e narrativas que dialogam com as práticas do cotidiano (Hall, 2016). A mídia, dentro dessa lógica, assume relevância como um dos principais meios de difusão de representações, com destaque para o papel do cinema, que conforme aponta Lotman (2023, p. 2), dentre as formas artísticas de reprodução da realidade, “têm a maior reputação de confiabilidade e veracidade documental. É aqui que mais se manifesta a identificação ingênua entre a vida e sua representação”.

É possível perceber, portanto, que o cinema serve como referência e contribui para a formação de ideologias, justamente por reforçar a ideia de que reflete a realidade. Lauretis (1994) reforça essa discussão ao afirmar que o componente cinematográfico, enquanto tecnologia cultural de grande alcance, não apenas representa, mas também molda a forma como certos grupos sociais são percebidos pelo público, isso porque os filmes organizam narrativas que tendem a naturalizar papéis sociais específicos. “É uma representação de imagens em movimento, imagens que colocam em relação o real e o imaginário através de um mecanismo que permite uma dupla articulação da consciência, no qual o espectador percebe a ilusão, mas também o dinamismo da realidade” (Codato, 2010, p.53). Assim, o que o cinema projeta na tela ultrapassa a experiência estética e adquire valor cultural, convertendo-se em discurso capaz de influenciar a forma como a sociedade compreende a si mesma e os papéis desempenhados por seus sujeitos.

Nesse sentido, Davson (2017) observa que o cinema é produzido por meio de práticas e representações que circulam entre produtores e receptores de cultura, carregando significados múltiplos, influenciados tanto por quem cria quanto por quem assiste (Gonçalves; Rocha, 2011). Portanto, percebe-se que o espectador atua como um receptor ativo, uma parte constitutiva desse processo de significação, já que ao assistir a um filme, ele interpreta, ressignifica e, em muitos casos, reafirma ou questiona as representações que lhe são apresentadas, à luz de seus próprios referenciais culturais, cognitivos e valorativos (Rocha, 2014). Como resultado desse processo, surgem formas estereotipadas de percepção e compreensão da realidade, conforme destaca Lippmann (2008).

2.2 A (re) produção de estereótipos no meio cinematográfico

Conforme abordado anteriormente, o processo de representação está diretamente ligado à construção de significados coletivamente partilhados. Dentro desse processo, é preciso destacar o conceito de estereótipo, entendido como uma forma de representação simplificada, baseada em generalizações que sintetizam a realidade a partir de imagens já existentes na mente do sujeito que está significando aquilo, com o intuito de tornar o mundo mais compreensível para ele, ainda que à custa de distorções (Lippman, 2008).

Tais estereótipos não surgem de modo isolado, mas em contextos sociais e midiáticos que os moldam e os disseminam, transformando-os em “referências compartilhadas que fazem parte, simultaneamente, da experiência individual e social” (Biroli, 2017, p. 14). Embora possam facilitar a compreensão do real, os estereótipos se caracterizam pelo fechamento e pela exclusão, uma vez que fixam fronteiras para caber dentro de dualidades que eliminam tudo o que não se encaixa em determinada visão (Hall, 2016). Essa lógica binária costuma organizar-se em pares de oposição nos quais há, invariavelmente, uma hierarquização simbólica. Como observa Hall (2016, p.154-155), essas oposições não são neutras: há sempre uma relação de poder entre elas: “Na verdade, deveríamos escrever **branco/preto, homens/mulheres, masculino/feminino, classe alta/classe baixa, britânicos/estrangeiros** para capturar essa dimensão de poder do discurso”.

Hall (2016), portanto, aponta que esses regimes de representação carregam inevitavelmente traços políticos, uma vez que expressam o exercício do poder simbólico por meio das práticas discursivas. Ou seja, como estratégia ideológica da classe dominante, os estereótipos não apenas representam, mas oferecem modelos de comportamento, valores e visões de mundo a

serem seguidos. Essa dinâmica se manifesta de forma particularmente visível nas relações de gênero, por exemplo, nas quais funcionam como mecanismos de regulação social, estabelecendo “expectativas quanto ao papel de mulheres e homens nas relações afetivas, profissionais e políticas, “contaminando” as diferentes esferas” (Biroli, 2017, p.85).

Dentro desse contexto, Lauretis (1994) reforça que as concepções de masculino e feminino, entendidas como categorias complementares, mas mutuamente excludentes, organizam a classificação dos indivíduos dentro de cada cultura, constituindo um sistema de gênero – ou seja, um sistema simbólico de significações. Para a autora, “o sistema sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado a indivíduos dentro da sociedade” (Lauretis, 1994, p. 212).

Ainda segundo Lauretis (1994), para que esses estereótipos de gênero sejam naturalizados e aceitos coletivamente, é preciso que existam discursos e meios de disseminação capazes de sustentá-los e reproduzi-los. Como afirma Hall (2016, p. 49), “são os atores sociais que usam os sistemas conceituais, o linguístico e outros sistemas representacionais de sua cultura para construir sentido, para fazer com que o mundo seja compreensível e para comunicar sobre esse mundo, inteligivelmente, para outros”. Como já exposto anteriormente, os meios de comunicação de massa assumem papel central nesse processo, pois, como observa Biroli (2017), a presença dos estereótipos no discurso midiático contribui diretamente para ampliar seu impacto e garantir sua permanência no imaginário social.

Outra vez, o meio cinematográfico aqui se destaca como um dos principais promotores e difusores de representações, especialmente relacionadas a estereótipos femininos. Conforme aponta Lauretis (1984), a mulher, no discurso cinematográfico tradicional, não é produtora de significados, mas objeto deles — o que evidencia uma dominação simbólica unilateral.

Para Gonçalves e Rocha (2011), a sétima arte organiza narrativas e produz significados, funcionando como um discurso capaz de moldar percepções sociais. Logo, cada representação inscreve nas imagens um caráter simbólico e imaginativo, transmitindo, de forma voluntária ou involuntária, valores morais e comportamentais (Carmo, 2002).

2.3 Arquitetura da narrativa cinematográfica

Para aprofundar a compreensão de como o cinema — um dos principais e mais influentes “contadores de histórias” da indústria cultural (Fantin, 2006) — incorpora e manipula as

estruturas narrativas de suas produções a fim de impactar nossa percepção e assimilação da realidade e das representações que nos são apresentadas, torna-se necessário entender a lógica que orienta a arquitetura de suas narrativas.

De acordo com Bordwell (1985), narração é um processo: trata-se da atividade de selecionar, reorganizar e apresentar o material narrativo com o intuito de provocar efeitos específicos no espectador. A narração filmica, segundo o autor, está intimamente ligada à psicologia perceptual-cognitiva. Ou seja, assistir a um filme é um processo psicológico dinâmico, que mobiliza as capacidades perceptuais dos espectadores, seus conhecimentos prévios, experiências pessoais e a própria estrutura narrativa do filme. Como ressaltam Ferreira e Pereira (2017, p. 4), “o cinema, desde seu início na década de XX com os irmãos Lumière, no *Grand Café*, influi na manipulação da plateia, utilizando a ilusão da verdade que a sétima arte representa”.

Para isso, segundo Bordwell (2005), o cinema, em sua forma ideal, busca alcançar a “invisibilidade” da história canônica, ou seja, o objetivo primordial é criar uma ilusão de realidade coesa em que a atenção do público se concentre no desenrolar da narrativa, e não nos artifícios da produção cinematográfica. Contudo, o autor resalta que essa transparência é apenas uma idealização, pois todo filme traz marcas de enunciação que revelam a presença de um narrador implícito, responsável por organizar e apresentar os acontecimentos ao espectador. Mesmo ao tentar ocultar seus mecanismos de produção, o cinema recorre a convenções e códigos que orientam a percepção do público, funcionando como uma “mão invisível” que fomenta a imersão na diegese — realidade ficcional criada pela história. (Bordwell, 2005).

No cinema não raciocinamos, assistimos. Isso se deve ao fato de que a lógica que organiza nosso pensamento de acordo com suas próprias leis e que exige a estrita ordenação de causas e efeitos, premissas e conclusões, no cinema muitas vezes dá lugar à consciência cotidiana, com sua lógica própria (Lotman, 2023, p. 5).

Para garantir essa experiência, o meio cinematográfico desenvolveu técnicas para transportar o espectador de um lugar para outro e de um momento para outro sem quebras abruptas ou que causem desorientação, contribuindo para a imersão do público na história e para a construção de uma sensação de realismo diegético (Bordwell, 2005). A narrativa cinematográfica, portanto, pode ser entendida como “uma cadeia de eventos ligada por causa e efeito” (Bordwell & Thompson, 2013, p. 144). Nessa cadeia, os acontecimentos se sucedem

de forma lógica, impulsionando o desenvolvimento da fábula — a história em sua sequência cronológica e causal (Bordwell, 2005).

Como destacam Gaudreault e Jost (2005), toda narrativa fílmica precisa se desenrolar em um tempo e em um espaço específico, que não apenas contextualizam os eventos, mas também organizam a experiência do espectador. Dessa forma, causalidade e temporalidade tornam-se os eixos centrais para a progressão da narrativa. Lotman (2023, p. 6) complementa que “o espectador presume que aquilo que ele vê: está sendo mostrado a ele; é mostrado com um propósito específico; o que é mostrado faz sentido”.

Esse efeito sobre o público não se deve apenas à ocultação dos mecanismos de produção, mas também à construção de personagens com os quais o espectador possa se identificar (Casetti, 1999). Como ressalta Bordwell (2005), os personagens desempenham o papel de principais agentes causais, pois são eles que desencadeiam os eventos e reagem às consequências de suas próprias ações e das ações de outros. Suas motivações funcionam como os motores da trama, gerando conflitos que culminam no clímax e, posteriormente, em uma resolução que atenda às expectativas narrativas e emocionais do público (Tomachevski, 1976). Nesse sentido, Bordwell e Thompson (2013, p. 165) afirmam que “a resolução formal coincide com uma satisfação emocional”.

Assim, observa-se que a estrutura narrativa se organiza a partir da disposição temporal e espacial dos eventos (Gaudreault & Jost, 2005), configurando um modelo relativamente previsível, composto por etapas de exposição, conflito crescente, clímax e resolução. Como destacam Bordwell e Thompson (2013, p. 146), “o conjunto de todos os eventos numa narrativa, os que são explicitamente apresentados e os que são inferidos pelo espectador, constitui a história”.

Outro aspecto importante ressaltado por Bordwell (2005, p. 280) é a presença recorrente de duas linhas narrativas interdependentes: “uma que envolve o romance heterossexual (rapaz/moça, marido/mulher), e outra que envolve uma outra esfera – trabalho, guerra, missão ou busca, relações pessoais”. Para o autor, ainda que uma dessas linhas narrativas possa ser concluída antes da outra, ambas convergem para o clímax, de modo que “a resolução de uma deflagra a resolução da outra” (Bordwell, 2005, p. 281). Não por acaso, Bordwell (2005, p. 283) observa que, entre “cem filmes *hollywoodianos* escolhidos aleatoriamente, mais de sessenta finalizem com uma exibição do casal romântico - o clichê de “final feliz”, muitas vezes mostrando um beijo apaixonado - e que muitos dos outros terminem de maneira feliz”.

2.4 A representação estereotipada da mulher na sétima arte

Como apresentado anteriormente, a forma como a sétima arte organiza suas produções ultrapassa a função de mero entretenimento, exercendo também um impacto ideológico relevante, visto que o cinema atua como um dos principais difusores de representações e estereótipos ligados ao contexto histórico-social de cada época (Vanoye & Goliot-Lété, 2006). Por se tratar de uma área historicamente marcada pela predominância masculina nos bastidores das produções — com homens ocupando cerca de 84% dos cargos de direção em 2024 (Lauzen, 2025)¹ —, é inevitável que a linguagem cinematográfica, os olhares e as formas de representação disseminadas pelo meio sejam moldados por essa lógica (Gubernikoff, 2009).

No que diz respeito à representação feminina, observa-se que essas imagens projetadas pelo cinema são construídas a partir de perspectivas e expectativas patriarcais acerca do papel e do comportamento das mulheres na sociedade. Dessa forma, essas representações não apenas refletem, mas também produzem significados sociais em torno do que se entende por “ser mulher” (Lauretis, 1984). Como consequência da repetição dessa suposta essência de feminilidade, muitas mulheres passaram a “aceitar os estereótipos patriarcais de si mesmas; a encarar-se – seu corpo, sua sexualidade, o intelecto, as emoções, a própria condição de mulher – com os olhos masculinos” (Capra, 1988, p.181).

Ao longo da história do cinema, portanto, a imagem da mulher foi aprisionada em estereótipos e dicotomias reducionistas, que a restringiam à condição de objeto de prazer visual (Viana, 2020). O cinema *hollywoodiano*, sobretudo durante a primeira metade do século XX, foi um dos principais espaços de disseminação dessas representações. As personagens femininas eram, em grande parte, marcadas por clichês associados ao romantismo exacerbado e à ausência de autonomia narrativa, sendo comumente confinadas a determinados gêneros cinematográficos, especialmente os romances e melodramas (Viana, 2020). Nesse cenário, atrizes como Audrey Hepburn, protagonista de clássicos como *Sabrina* (1954) e *Bonequinha de Luxo* (1961), e Marilyn Monroe, protagonista de filmes como *Os Homens Preferem as Loiras* (1953) e *O Pecado Mora ao Lado* (1955), tornaram-se ícones desse modelo de representação feminina.

¹ Dado obtido a partir do estudo *The Celluloid Ceiling*, que monitora, anualmente, a participação de mulheres em cargos-chave da indústria cinematográfica nos 250 filmes de maior bilheteria dos Estados Unidos e publicou em 2025 um comparativo entre os dados coletados de 1998 a 2024.

Esse processo criou um mecanismo de identificação do espectador com a estrela, que personificava o ideal feminino socialmente imposto, contribuindo para a manutenção da ordem patriarcal. Como ressalta Gubernikoff (2009, p. 68), os “estereótipos impostos à mulher, através da mídia, funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto, a anulam como sujeito e recalcam seu papel social”.

A permanência dessas representações estereotipadas torna-se ainda mais evidente em gêneros voltados ao público feminino, como o drama e as comédias românticas, pois como observa Lauretis (1994, p. 222) “as maneiras pelas quais cada pessoa é interpelada pelo filme, as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme específico, são íntimas e intencionais, sendo explicitamente relacionadas ao gênero do espectador”.

Assim, as protagonistas femininas continuam presas a clichês construídos por olhares masculinos que dominam grande parte das produções desses nichos. Isso porque, como analisa Gubernikoff (2009), a sétima arte não foi capaz de acompanhar plenamente as transformações trazidas pela revolução sexual. McRobbie (2006) reforça essa crítica, ao apontar que, mesmo quando as protagonistas almejam aventura ou independência, suas histórias costumam ser conduzidas pela busca por um grande amor, o que reforça a ideia de que a realização da mulher está atrelada à esfera afetiva.

Consequentemente, os papéis femininos ficam limitados à função de par romântico, e não à de sujeito pleno de sua própria trajetória. De forma geral, a mulher é apresentada como “disponível ao homem”, um complemento de sua existência (Lauretis, 1984). Neste sentido, “todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva” (Lauretis, 1994, p. 207).

3. JORNALISMO E FICÇÃO AUDIOVISUAL

3.1 O sistema de gêneros cinematográficos

Após compreender como uma narrativa cinematográfica organiza os acontecimentos e molda percepções sociais, é preciso considerar que tais histórias não se apresentam de forma isolada. Historicamente, elas se estruturaram a partir de padrões mais amplos e recorrentes, que ultrapassaram a narrativa individual de cada filme e se consolidaram em gêneros cinematográficos (Amaral, 2018). Este sistema não apenas orientou decisões criativas e estratégias de mercado ao longo dos anos, como também moldou as expectativas do público, funcionando como um elo entre a indústria e o espectador, oferecendo convenções narrativas que, ao mesmo tempo em que proporcionam familiaridade ao público, asseguram a circulação e a permanência dos filmes no mercado (Altman, 1999). Nas primeiras décadas do cinema, por exemplo, destacaram-se categorias como comédias, melodramas, filmes de crime, ficção científica e documentários (Bondebjerg, 2021).

Essa compreensão é reforçada por Deleyto (2009, p. 12-13, *apud* Amaral, 2018, p. 38), que afirma que “gêneros não são grupos de filmes, mas sistemas abstratos formados por elementos tirados de vários filmes”. Em outras palavras, o gênero deve ser entendido não como um simples agrupamento de obras, mas como um sistema de convenções compartilhadas, que se manifesta de forma dinâmica nas diferentes produções audiovisuais.

Nesse sentido, Nogueira (2010, p. 3) define o gênero cinematográfico como “uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas”. Para o autor, essas afinidades se expressam por meio de elementos genéricos presentes nas obras, como personagens, temas recorrentes, ambientações cenográficas ou mesmo a definição de um público-alvo. Bordwell e Thompson (2013, p. 502) complementam ao destacar que “os gêneros garantem que a maioria dos membros de uma cultura compartilhe pelo menos noções sobre os tipos de filmes que competem por sua atenção”.

Contudo, apesar de sua importância organizadora, os gêneros não podem ser compreendidos como categorias fixas. Altman (1999) destaca que, enquanto sistemas abstratos, são marcados pela imprevisibilidade, instabilidade e incontrolabilidade. Por essa razão, os gêneros podem se renovar, desaparecer, reaparecer ou ainda originar novas categorias. Essa natureza dinâmica se expressa na possibilidade de múltipla aderência ao

sistema genérico, na medida em que os filmes não pertencem a um único gênero, mas participam simultaneamente de diferentes sistemas de convenções (Deleyto, 2009).

Assim, os filmes funcionam como pontos de encontro entre diversas convenções, compondo um conjunto dinâmico de elementos moldados pelos contextos nos quais as obras estão inseridas. Trata-se, portanto, de um sistema temporário, determinado por um momento histórico específico (Ryall, 1998). Nesse sentido, convenções de gênero e convenções sociais frequentemente se misturam, e algumas adquirem maior relevância em determinadas épocas (Amaral, 2018).

Deleyto (2009, p. 9, *apud* Amaral, 2018, p. 41) observa que “os gêneros funcionam caoticamente, mas em uníssono”, o que ajuda a explicar a dificuldade de se estabelecer uma metodologia única de classificação. Dentro desse panorama complexo e dinâmico, Nogueira (2010) enfatiza que a classificação de um filme em determinado gênero não pode ignorar as constantes mutações e hibridizações que frequentemente dificultam a categorização unívoca de uma produção cinematográfica.

Para lidar com essa diversidade de possibilidades, Nogueira (2010) propõe a noção de subgênero, entendida como o resultado da convergência de um conjunto mais específico de características compartilhadas por dois ou mais gêneros cinematográficos. Essa convergência pode envolver elementos narrativos, temáticos, iconográficos ou estilísticos, além de considerar as condições de produção e circulação das obras. Essa lógica permite, por exemplo, que convenções típicas da comédia romântica estejam presentes em obras pertencentes a outros gêneros e vice-versa, o que reforça o argumento de Altman (1999) sobre a inevitabilidade da combinação entre gêneros, e abre caminhos para soluções criativas e interessantes de coexistências de diferentes convenções.

3.2 Comédias românticas e suas convenções narrativas

Como foi abordado anteriormente, existe um constante diálogo e uma possibilidade de combinação entre diferentes gêneros, contexto no qual a comédia romântica se destaca como um exemplo particularmente expressivo. Como já mencionado, suas convenções narrativas transitam com facilidade por outras categorias cinematográficas, ao mesmo tempo em que incorporam novos temas e elementos em sua própria estrutura (Amaral, 2018). Buscombe (2005) explica que essa flexibilidade, marcada pela fusão entre novidade e familiaridade, constitui a chave para a longevidade deste gênero. Diante disso, torna-se necessário

compreender, em primeiro lugar, o que de fato caracteriza uma comédia romântica — objeto central desta pesquisa.

A comédia romântica é reconhecida como um gênero cinematográfico, o que, conforme já exposto, implica a existência de convenções, estruturas narrativas, expectativas de público e formas de interação relativamente comuns entre suas obras. Tal familiaridade é um fator determinante para seu incontestável sucesso comercial², uma vez que sua estrutura fórmulaica e previsível permite cumprir sua função primordial de entreter o público de maneira leve, dispensando maiores esforços interpretativos (Fortes, 2019).

De forma sintética, pode-se definir a comédia romântica como uma “narração cômica do amor” (Amaral, 2018, p. 46), na qual os momentos cômicos funcionam como motores narrativos e elementos fundamentais para a caracterização dos personagens. Mernit (2001) ressalta que é imprescindível que o gênero apresente ao menos uma cena realmente engraçada envolvendo seus protagonistas. O humor, portanto, não apenas define a atmosfera da narrativa, mas também orienta a construção dos personagens e impulsiona a trama, que é alimentada pelo romance (Amaral, 2018).

A comicidade, nesse contexto, sustenta uma visão otimista que permeia toda a narrativa, apresentando o amor como uma força transformadora e irreversível (Shumway, 2003), capaz de nos fazer apaixonar novamente pelo próprio ato de apaixonar-se (Abbot e Jermyn, 2009). Assim, nas comédias românticas, o amor se torna o objetivo central dos personagens, sendo o elemento capaz de alterar todo o universo ficcional. Vale ressaltar que o gênero foi um dos primeiros a atribuir às personagens femininas motivações próprias, apresentando as narrativas frequentemente sob suas perspectivas (Shumway, 2003). Nesse sentido, Truby (2007, p. 7, *apud* Amaral, 2018, p. 97) explica que o desejo dessas personagens é essencial para o avanço da narrativa, pois “um personagem que busca um desejo é obrigado a agir para conseguir o que quer, e aprende novas informações para atuar melhor”.

O alcance desse desejo geralmente coincide com o encerramento da narrativa, sendo o amor concebido como meta utópica que transforma o espaço ficcional e garante o final feliz. Contudo, o caminho até esse desfecho é repleto de obstáculos, confusões e desentendimentos, que promovem a transformação das personagens. Corrigan (1981, p. 8, *apud* Amaral, 2018, p.

² Segundo os dados da *Box Office Mojo*, o gênero ‘Romantic Comedy’ registrou uma receita doméstica total acumulada de aproximadamente US\$14,198 bilhões no mercado dos Estados Unidos. Essa métrica é baseada em um conjunto de mais de 617 títulos catalogados, que é continuamente atualizada conforme novos filmes são lançados e suas bilheterias reportadas.

49) observa isso ao destacar que “comédias podem acabar alegremente, mas o caminho até lá é nada além de problemas”.

Nesse sentido, Amaral (2018, p. 112) argumenta que “comédias românticas não são sobre finais felizes, mas sobre como se chegar até lá. Elas querem falar sobre a dinâmica entre obstáculos e desejos, e não sobre a satisfação; prevalecem as alegrias da demora, a construção do clímax e não o clímax em si”. Seguindo esse modelo, a estrutura narrativa mais reconhecível do gênero é marcada pelo ciclo de encontro, desencontro e reencontro, no qual obstáculos se apresentam como forças que separam o casal. Em muitos casos, tais barreiras são criadas pelos próprios personagens — seja por meio de mal-entendidos, mentiras ou situações extraordinárias — quase sempre de maneira cômica (Amaral, 2018).

O frescor e a atratividade do gênero residem justamente na forma como esses personagens lidam com seus próprios desejos e objeções, promovendo transformações graduais e consistentes no decorrer da narrativa, pautadas por suas jornadas pessoais (Amaral, 2018). Dessa forma, o final feliz, a convenção mais emblemática do gênero, não é relevante apenas por si só, mas como culminância de uma arquitetura narrativa complexa. Mesmo quando as protagonistas terminam sozinhas, persiste a noção de uma jornada íntima, ancorada na crença em uma existência mais feliz, capaz de gerar transformação e romper com a linearidade da vida cotidiana (Sternberg, 1978).

Este caráter “genérico”, facilmente reconhecível pelo público, é o que permite que filmes mais antigos como *Uma Linda Mulher* (1990), dirigido por Gary Marshall; *Dez Coisas Que Eu Odeio em Você* (1999), de Gil Junger; e *Um Lugar Chamado Notting Hill* (1999), dirigido por Roger Michell — além das comédias românticas que serão analisadas adiante — continuem a ser apreciados, pois como lembra Vance (1984), símbolos narrativos estão sempre abertos à resignificação.

Não por acaso, a estrutura básica de aproximação e afastamento do casal foi inserida por histórias centradas em diferentes tipos de relacionamentos, sendo cada vez mais comum que a amizade, por exemplo, ocupe papel tão ou mais central que o romance, demonstrando a pluralidade do gênero e sua adesão imperfeita (Amaral, 2018). *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997) pode ser citado como exemplo de narrativa em que a amizade se sobrepõe ao amor, funcionando como alternativa do romance heterossexual. Nesse contexto, também se expandiu a noção de final feliz que nem sempre coincide com a união do casal, já que, como destaca Krutnik (2002, p. 130, *apud* Rodrigues, 2023, p. 15) “os vários ciclos históricos da

comédia romântica de Hollywood são todos motivados por um processo de negociação entre concepções tradicionalistas da monogamia heterossexual e uma cultura da intimidade que passa constantemente por mudanças”.

Gridon (2011) acrescenta que a popularidade contínua da comédia romântica depende de sua flexibilidade, capaz de gerar novas formas de criatividade e reinvenção. Entre as tendências que marcaram especialmente as produções dos anos 1990 e 2000 está a forte presença de protagonistas femininas independentes e profissionalmente ambiciosas. A maioria delas, inclusive personagens secundárias, aparecem com carreiras consolidadas e com estabilidade financeira suficiente para sustentar uma vida confortável (Weiss, 2024). Nesse contexto, ganha destaque a recorrência de jornalistas como protagonistas desses filmes, pois conforme ressaltam Zulian e Lacerda (2012, p. 9) “talvez nenhum gênero cinematográfico flerte mais com a profissão como as comédias românticas. A indústria de Hollywood, segundo pesquisas, lança cerca de sete filmes ou seriados por ano com uma temática que envolva um jornalista”.

3.3 O jornalista como personagem cinematográfico

Dentro do contexto em que jornalistas se tornam figuras recorrentes nas comédias românticas, surge, antes disso, a necessidade de discutir sobre um subgênero cinematográfico específico sobre o tema, que se consolidou a partir da relação estreita entre jornalismo e cinema: os *newspaper movies* – ou, filmes de jornalistas (Senra, 1997).

Segundo Dávila (2003, p. 15), diversos fatores explicam a presença constante de jornalistas nas telas, uma vez que, historicamente, o cinema esteve associado ao jornal, não apenas por divulgar atualidades, mas também “como reflexo da realidade social, apropriou-se do jornalismo e sua importância para a sociedade como tema de muitos filmes de ficção”. Essa conexão é reforçada por Senra (1997), ao destacar que cinema e jornalismo compartilham vínculos afetivos com o público, além de apresentarem semelhanças estruturais em suas formas narrativas. Afinal, “filmes e notícias são recortes, narrativas que ressignificam a realidade” (Santos, 2009, p.183).

Não por acaso, ambas as linguagens foram influenciadas por um mesmo modelo narrativo romanescos – que, no cinema, consolidou-se como o padrão *hollywoodiano*, e, no jornalismo, como o modelo americano dominante de apresentação da notícia (Senra, 1997). Para Viana

(2020), essa relação é mutuamente histórica: enquanto o cinema incorporava o jornalismo em suas tramas, o jornalismo passava a ser difundido também por meios audiovisuais.

Nesse processo de convergência, o cinema desempenhou um papel ativo na construção da imagem pública do jornalista (Travancas, 2001), atribuindo-lhe traços que moldaram o imaginário coletivo sobre a profissão. Como ressaltam Ambrósio, Gavirati e Siqueira (2014, p. 2), “o cinema possui capacidade de criar imagens autonomamente, registrá-las e reproduzi-las. Fato que lhe concede o poder de manter vivas, no cotidiano das pessoas, as figuras construídas por ele”. Dessa forma, estabeleceu-se um padrão de comportamento associado aos jornalistas, que passou a condensar representações do papel social, dos códigos de conduta e valores culturais da profissão – além de estereótipos persistentes (Quartiero, 2018).

No imaginário filmico, o perfil do jornalista aparece por meio de uma variedade de personagens com diferentes traços de personalidade, mas que, de modo geral, enfatizam características comuns buscando atrair a atenção da audiência (Paiva, 2007). De acordo com Tarapanoff (2011), esse perfil é predominantemente masculino, sendo geralmente caracterizados como figuras urbanas, viciadas em trabalho e com a vida pessoal negligenciada. Para Travancas (2001), essas representações tendem a se dividir entre dois estereótipos principais: o “vilão” – ambicioso e disposto a tudo por um furo de reportagem – e o “herói” – defensor da verdade e da justiça social.

A figura do jornalista-herói é a que predomina nas produções mais prestigiadas do cinema. Um exemplo clássico desse modelo é *Todos os Homens do Presidente* (1976), de Alan J. Pakula, considerado um manual do jornalismo investigativo. A narrativa gira em torno da investigação jornalística do caso *Watergate*, ocorrido em 1972, que culminou na queda do presidente norte-americano Richard Nixon, após escândalos de corrupção. Ganhador de quatro óscares, o filme retrata o esforço de dois repórteres do *The Washington Post*, Bob Woodward (Robert Redford) e Carl Bernstein (Dustin Hoffman), para desvendar a verdade por trás da invasão à sede do Comitê Nacional Democrata no complexo Watergate. A investigação revela uma rede de espionagem e corrupção envolvendo ladrões, altos funcionários da Casa Branca e o Comitê para a reeleição de Nixon, que, por fim, levou à renúncia do presidente em 1974.

A trama retrata o mais fiel possível, traços da jornada investigativa dos jornalistas, que enfrentam ceticismo, pressões políticas, ameaças veladas e a constante necessidade de

verificar e reconfirmar cada informação. Assim, o filme reforça a imagem idealizada do jornalista como guardião da verdade e da democracia (Travancas, 2001).

Por outro lado, *Rede de Intrigas* (1976), dirigido por Sidney Lumet, e também vencedor de quatro óscares, oferece um contraponto à representação heroica. O filme explora os aspectos mais antiéticos da profissão, centrando-se em Howard Beale (Peter Finch), um âncora de TV que, após 25 anos de carreira, é demitido devido aos baixos índices de audiência de seu programa. Em um momento de crise, o jornalista anuncia ao vivo sua intenção de suicídio. A declaração, ao gerar altos índices de audiência, transforma sua instabilidade emocional em um espetáculo sensacionalista. A obra, portanto, critica a manipulação da verdade e a busca incessante por audiência, evidenciando a cultura do espetáculo na mídia e seus efeitos sobre a opinião pública.

Essa ambiguidade na representação dos jornalistas evidencia que os *newspaper movies* frequentemente seguem uma estrutura narrativa centrada exclusivamente na rotina profissional de protagonistas masculinos, os quais aparecem “como alguém que afeta o mundo para o bem, ou para o mal, de forma direta ou indireta. Às vezes visa o bem da sociedade, em outros casos apenas sua própria ascensão profissional” (Domingues, 2017, p. 8). Como explica Travancas (2001, p. 12), “o cinema, ao *glamourizar* esta ocupação, reforça a ideia do jornalista no coração da notícia e com capacidade de interferir na realidade e, em muitos casos, modificá-la. Ainda que muitas vezes por acidente”.

Contudo, quando se trata da representação da mulher jornalista, a narrativa assume contornos distintos. Como aponta Senra (1997), o universo do jornalismo foi por muito tempo considerado masculino – e isso se refletiu também nas telas. Mesmo quando passaram de coadjuvantes a protagonistas, as jornalistas mulheres não receberam a mesma centralidade narrativa nem o heroísmo conferido aos homens (Travancas, 2001). Essa diferença se deve, em parte, à atribuição de estereótipos de gênero. Ferreira (1993) observa que os homens são associados à ação e à realização, enquanto as mulheres são vinculadas ao cuidado e às relações interpessoais, logo, “essas normas sociais discriminatórias limitam as oportunidades de desenvolvimento profissional das mulheres” (Bohére, 1994, p. 19).

Um exemplo disso é a personagem Sacha Pfeiffer (Rachel McAdams) no filme vencedor de dois óscares, *Spotlight: Segredos Revelados* (2015), dirigido por Tom McCarthy. Na trama, Sacha é uma jornalista investigativa do *The Boston Globe*, e parte da equipe encarregada em desvendar os casos de abuso sexual de crianças cometidos por padres católicos. Embora

desempenhe um papel fundamental na investigação, com a mesma capacidade profissional e dedicação de seus colegas homens, sua atuação é marcada por traços de sensibilidade e empatia, diferenciando-se da abordagem mais incisiva, estratégica e fisicamente dinâmica de seus colegas. Como observa Bohére (1994, p. 130), no jornalismo “as mulheres se concentram em maior proporção em certos tipos de imprensa ou em certas funções”.

No filme, Sacha conduz entrevistas sensíveis e estabelece vínculos profundos com as vítimas, humanizando a narrativa. Essa dinâmica reflete a ideia de Senra (1997, p. 62), de que “a presença das mulheres assegura a possibilidade de uma relação positiva com o outro e opõe ao árido e desumano mundo dos jornalistas a compaixão e solidariedade que caracterizam o universo feminino”.

Segundo Gubernikoff (2016), nenhuma outra forma de expressão cultural esteve tanto sob domínio masculino quanto o cinema. Nesse contexto, as mulheres são frequentemente colocadas como “o outro”, raramente como sujeitos da narrativa. Essa ausência de centralidade e autonomia nas histórias impacta diretamente a percepção social da profissional feminina, uma vez que o cinema é responsável por criar retratos e recortes que moldam imaginários e representações sociais (Viana, 2020).

Portanto, enquanto os jornalistas homens são retratados em obras cinematográficas como protagonistas cujos arcos narrativos enfatizam sua vida profissional, com envolvimento em cenas de ação e associados a grandes feitos, o perfil da mulher jornalista é delimitado por estereótipos ligados à feminilidade e sensibilidade, vinculando atributos físicos a valores morais, visando a insatisfação profissional e, frequentemente, subordinando sua trajetória a enredos romantizados que se sobrepõem à dimensão jornalística da narrativa (Viana, 2020).

3.4 A construção da mulher jornalista na ficção

Após apresentar um panorama geral sobre a representação dos jornalistas na ficção, foi possível observar que, independentemente do gênero cinematográfico, esses profissionais se consolidaram como personagens recorrentes nas produções audiovisuais (Zulian; Lacerda, 2012). Essa presença constante ao longo dos anos abriu espaço para múltiplas possibilidades de representação, combinando características diversas que exploram diferentes nuances do exercício profissional, especialmente quando trata-se de personagens masculinos.

A sétima arte continua precisando de heróis para contar suas histórias e atrair o público e o jornalista ocupou com intensidade este papel. Esta construção do herói

está muito ligada à relação do jornalista com a profissão. Herói é também aquele que esquece de si, das suas necessidades pessoais, de seus problemas particulares em função de uma causa maior (Travancas, 2001, p. 11).

Entretanto, os dados levantados por Senra (1997) evidenciam um desequilíbrio de gênero nessas produções: dos 27 personagens jornalistas presentes em *newspaper movies*, segundo a autora, apenas oito eram mulheres, geralmente retratadas em papéis secundários. Para Senra (1997), isso ocorre porque o jornalismo é frequentemente representado como um espaço associado à racionalidade e à objetividade — dimensões que Hollywood tradicionalmente contrapõe ao universo feminino, vinculado ao sentimentalismo. Assim, quando a narrativa se volta para jornalistas mulheres, a ênfase deixa de ser na prática jornalística e passa a se concentrar em aspectos relacionados ao campo afetivo e pessoal.

Essa construção estereotipada da mulher no audiovisual também está associada à predominância masculina na própria estrutura de Hollywood. Entre 1998 e 2024, a participação feminina em funções-chave como roteiro, direção, produção, edição e produção executiva passou de 17% para apenas 23%, segundo análise comparativa de Lauzen (2025). Esse dado revela a persistência de uma desigualdade estrutural que afeta diretamente as formas de representação feminina nas telas. Nesse cenário, a mulher aparece como objeto de uma cultura masculina, tendo sua subjetividade definida “em relação com a subjetividade masculina, isso quer dizer, com o homem como único termo de referência” (Lauretis, 1984, p.8, *apud* Andrade, 2021, p. 45).

Como destaca Gubernikoff (2016) essas subjetividades são internalizadas pelas espectadoras, de modo que seus comportamentos e atitudes acabam sendo orientados por estereótipos amplamente difundidos pelos meios de comunicação. Assim, novos ideais de feminilidade e padrões de comportamento são impostos continuamente. Segundo Viana (2020, p. 61), esses estereótipos também “condicionam as mulheres no mercado de trabalho. Elas internalizam esses rótulos sobre quais campos de estudos seriam os mais indicados a elas”. Isso ajuda a explicar por que, em muitas narrativas cinematográficas, jornalistas mulheres aparecem vinculadas a editorias consideradas de “menor prestígio”, como beleza, moda e relacionamentos, que também reforçam sua associação a padrões de feminilidade. Afinal como lembra Viana (2020, p. 60) funções “como escritoras, poetas, jornalistas e musicistas eram cargos socialmente aceitos para as mulheres, por representarem uma conexão com as artes e, portanto, uma relação com sua feminilidade, os estereótipos tendem a se concentrar na representação dessas profissões”.

Neste contexto, a presença de protagonistas ligadas ao ramo da comunicação tornou-se recorrente durante o período de maior ascensão das comédias românticas, datado entre os anos 1990 e 2000 (Rios, 2022). Apesar de ser um dos poucos gêneros cinematográficos com foco majoritariamente em mulheres, tanto no conteúdo quanto no público-alvo, é possível observar que essa centralidade feminina nas comédias românticas não implica, necessariamente, na disseminação de uma lógica feminista em suas produções, como aponta Angyal (2012). Pelo contrário, seus enredos tendem a construir arquétipos relacionados à mulher jornalista que estão inseridos em um contexto patriarcal. Assim, mesmo protagonizadas por mulheres, essas obras seguem reforçando estereótipos e expectativas hegemônicas sobre como elas deveriam agir e conduzir suas vidas profissionais (Moschin, 2012).

Gubernikoff (2016) ressalta que o cinema historicamente utilizou suas narrativas para divulgar ideais de feminilidade moldados conforme as expectativas de cada época, funcionando não apenas como “meio de reprodução”, mas também como “meio de expressão”. A predominância masculina nos bastidores das produções sugere que as comédias românticas, mesmo voltadas ao público feminino, “indiscutivelmente, foi mais construída por homens para mulheres do que de mulheres para mulheres” (Weiss, 2024, p. 11).

Esse contexto ajuda a explicar a permanência de fórmulas narrativas que reforçam papéis tradicionais de gênero. Enquanto os personagens masculinos são retratados como apaixonados pela profissão e totalmente dedicados à execução das matérias — movidos por curiosidade, coragem e determinação, o que os aproxima da figura clássica do herói — as personagens femininas enfrentam obstáculos para se encaixarem nesse mesmo modelo. Ao invés de serem motivadas pela busca da verdade ou por uma transformação social, elas são retratadas como “heroínas da própria vida”, que se arriscam por conta própria e direcionam seus esforços prioritariamente ao sucesso pessoal, “sem se preocupar com o verdadeiro objetivo do jornalismo: transmitir informação de conteúdo e qualidade” (Moschin, 2012, p. 104). Assim, seus arcos narrativos privilegiam trajetórias de transformação individual e a busca pela realização e felicidade, entendidas como “fundamento nuclear da existência, segundo a ética do individualismo privado” (Morin, 2002, p.133), enquanto a profissão passa a ocupar um papel secundário, funcionando apenas como pano de fundo para o desenvolvimento de conflitos inter e intrapessoais.

Essa representação também carrega uma visão ambígua da ambição feminina. Enquanto nos homens o desejo de reconhecimento profissional é valorizado, nas mulheres ele aparece frequentemente associado ao egoísmo ou ao desvio de caráter (Moschin, 2012). E mesmo conquistando algum tipo de sucesso profissional, elas permanecem incompletas sem a realização amorosa, pois apesar de serem “mais do que capazes de ganhar seu próprio sustento” (McRobbie, 2006, p. 262), uma narrativa faz com que só atinjam plenitude com um parceiro ao lado.

Isso reforça a ideia de que, mesmo independentes, as personagens femininas só alcançam felicidade quando encontram um companheiro ou mantêm algum tipo de relacionamento. Como observa Mulvey (1975), a mulher, por si só, não tem importância: sua função é apenas validar ou dar sentido aos personagens masculinos. Tal dinâmica evidencia uma disfunção recorrente entre a vida pessoal e a vida profissional, em que a estabilidade em uma esfera implica crise na outra, com o amor emergindo como “salvação” e verdadeiro caminho para a felicidade (Rios, 2022).

No caso das comédias românticas, isso se reflete diretamente na estrutura do gênero cinematográfico, cujo motor narrativo central é a busca pelo amor, quase sempre culminando em finais felizes (McDonald, 2007). Dessa forma, mesmo quando assumem o protagonismo enquanto jornalistas, as mulheres continuam representadas sob a lógica de fórmulas consagradas pelo cinema, em que a autorrealização e a busca pelo final feliz se sobrepõem à prática profissional. Como conclui Rios (2022, p. 45), “os arquétipos da mulher jornalista nesses filmes revelam-se oportunos para a disseminação de valores machistas e reforçam na sociedade o papel secundário da mulher, de estar sempre disposta a renunciar da própria independência para viver um relacionamento amoroso”.

4. ABORDAGEM METODOLÓGICA

Considerando o referencial teórico previamente abordado, é necessário explicitar a metodologia que orienta a presente pesquisa. Como afirma Demo (1985), a construção do objeto em uma investigação científica ultrapassa a mera observação empírica da realidade, uma vez que não se apresenta como algo dado, evidente e pronto. O objeto de estudo é, na verdade, uma construção intelectual, metodológica e subjetiva. Em consonância, França (2001, p. 40) complementa: “os objetos (ao contrário do que nos diz a intuição imediata) não se encontram aí, prontos e recortados: os 'objetos' do mundo são recortados (ou religados) por nosso olhar e nossa compreensão”.

No campo da comunicação, essa concepção implica reconhecer que, embora o objeto de pesquisa esteja ancorado na realidade, ele deve ser recortado e delimitado por meio de um olhar analítico, guiado por uma intencionalidade metodológica (França, 2001). Assim, não se trata apenas de identificar algo que “está lá”, mas de construir, com rigor, o sentido do que será analisado.

Neste contexto, o objetivo desta pesquisa é identificar, em comédias românticas, a presença de estereótipos e padrões recorrentes relacionados à representação da trajetória profissional das protagonistas enquanto jornalistas, suas relações pessoais e a configuração individual do “final feliz” — convenção típica desse gênero cinematográfico. Partindo do pressuposto de que o cinema é um meio de comunicação, entendido por França (2001, p. 41) como “um processo social básico de produção e partilhamento do sentido através da materialização de formas simbólicas”, a análise fílmica se mostra como a abordagem metodológica mais adequada. Tal método permite uma interpretação aprofundada que ultrapassa a mera apreciação estética da obra e busca compreender os elementos simbólicos, discursivos e técnicos que estruturam a narrativa cinematográfica.

Para isso, esta pesquisa adota a proposta metodológica de Vanoye e Goliot-Lété (2006), que propõem duas etapas essenciais na análise audiovisual: a exposição, que consiste na descrição detalhada dos elementos constituintes da obra; e a interpretação, voltada à identificação das relações entre esses elementos e à construção de significados. Segundo os autores, analisar um filme significa “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’”, para, em seguida,

conectá-los e compreender como se articulam na produção de sentido (Vanoye e Goliot-Lété, 2006, p. 15).

Complementarmente, Bordwell (2005) destaca que a análise fílmica deve considerar tanto a estrutura interna da narrativa — ou seja, a forma como seus elementos se organizam e se combinam — quanto o modo como a história é apresentada ao espectador, o que o autor denomina de “ato”. Nesse sentido, o processo de seleção dos filmes a serem analisados considerou também as especificidades de sua construção cinematográfica, de modo a favorecer uma leitura crítica consistente.

Como observa França (2001), uma das dificuldades em delimitar o objeto na área da comunicação está na tendência de concentrar-se apenas no que é visível ou prático, o que leva à ilusão de que a comunicação seria algo simples e objetivo, apenas uma “coisa do mundo”. No entanto, sua natureza é complexa, marcada pela heterogeneidade e pela multiplicidade de leituras possíveis. Por isso, torna-se essencial realizar um recorte analítico que privilegie determinado aspecto comunicacional, escolhido não por sua mera evidência imediata, mas por seu potencial interpretativo.

Com base nesse princípio, o *corpus* desta pesquisa foi definido a partir da seleção de filmes de comédia romântica lançados na década de 2000 e previamente conhecidos pela autora desta monografia. A partir desse conjunto inicial, realizou-se um recorte mais específico, selecionando três filmes que apresentassem protagonistas femininas jornalistas atuando em segmentos semelhantes do jornalismo, como colunas de relacionamento e revistas de moda. Essa delimitação buscou facilitar a identificação de padrões e estereótipos na representação dessas personagens, inseridas em um mesmo contexto profissional e temático. Além disso, o processo de seleção fílmica também considerou apontamentos técnicos sobre as obras, especialmente no que diz respeito à direção, fornecidos pelo mapeamento realizado por Weiss (2024)³, cuja pesquisa, de temática semelhante à desta investigação, se propôs a comparar a construção do discurso nesse nicho cinematográfico, examinando as diferenças na abordagem de diretores homens e mulheres.

Neste processo interpretativo, o envolvimento subjetivo do pesquisador configura-se como um fator determinante. Como ressalta Demo (1941, p. 48), “a relação entre sujeito e objeto é dinâmica, dialética, no sentido de mútua influência. E isto é precisamente o fenômeno

³ O mapeamento realizado pela autora identificou quinze comédias românticas lançadas entre 1990 e 2000 cuja premissa central envolve uma protagonista mulher jornalista. Desse conjunto, nove obras contaram com direção masculina, incluindo os três filmes selecionados para análise na presente pesquisa.

metodológico da interpretação, ou seja, depende também do intérprete”. Assim, a análise fílmica exige que o pesquisador se comprometa com suas escolhas metodológicas, recortes e hipóteses, reconhecendo que sua perspectiva influencia a construção do sentido.

Com base nesses critérios, os filmes selecionados pela autora desta monografia para análise foram: *Como Perder um Homem em 10 Dias* (2003), *De Repente 30* (2004) e *O Diabo Veste Prada* (2006). Essas obras apresentam protagonistas inseridas em contextos similares de atuação jornalística, anos próximos de lançamento, além de serem dirigidas por homens, o que permite observar como certos estereótipos podem se manter ou se transformar dentro de um mesmo gênero cinematográfico.

Por fim, é importante ressaltar, conforme Vanoye e Goliot-Lété (2006, p. 70), que “o grau de precisão da observação depende das suas condições materiais e do objetivo buscado pelo observador”. Ou seja, a análise deve ultrapassar uma leitura espontânea e imediata dos filmes, adotando um método sistemático que possibilite o desenvolvimento de hipóteses e o aprofundamento do olhar crítico, com base em critérios analíticos bem definidos.

Dessa forma, a análise proposta acompanhará, em cada uma das produções, a trajetória das protagonistas e as experiências por elas vivenciadas, partindo da compreensão de que a narrativa só adquire sentido à medida que seguimos os passos de alguém — neste caso, de uma personagem central (Vanoye e Goliot-Lété, 2006). O recorte adotado busca identificar padrões, semelhanças e/ou divergências nessas trajetórias, examinando como tais representações se articulam com as características do gênero comédia romântica e com a construção da figura da mulher jornalista no universo cinematográfico.

5. ANÁLISE FÍLMICA

5.1 *Como Perder Um Homem em 10 Dias* (2003)

O primeiro filme a ser analisado é a comédia romântica *Como Perder Um Homem em 10 Dias*, lançada em 2003 nos Estados Unidos. O longa foi um sucesso de bilheteria mundial com cerca de U\$177 milhões arrecadados. A direção ficou a cargo de Donald Petrie, cineasta responsável por filmes como *Riquinho* (1994) e *Miss Simpatia* (2000).

Analisando a construção da protagonista e sua trajetória profissional, o filme introduz Kate Hudson no papel de Andie Anderson (Figura 1), uma talentosa jornalista responsável pela popular coluna “*How To*” (ou “Como”), um guia prático para as mulheres dentro da revista feminina *Composure Magazine*. Seus artigos abordam desde dicas de bem-estar (“Como conseguir um corpo melhor em 5 dias”) até organização doméstica (“Como fazer o *feng shui* do seu apartamento”) e soluções para problemas cotidianos (“Como escapar de uma multa”). Esses temas representam os supostos “assuntos femininos” – um nicho que, conforme aponta Steiner (2017), historicamente confinou as jornalistas a escrever sobre e para mulheres dentro dos veículos de mídia.



Figura 1 - Andie Anderson, protagonista de *Como Perder um Homem em 10 dias*

Um dos principais conflitos de Andie relacionados à profissão reside em sua constante insatisfação com esse tipo de pauta. A protagonista anseia por abordar temas que considera ‘sérios e importantes’, como política, meio ambiente e relações exteriores. No entanto, apesar de sua qualificação, com um mestrado em Jornalismo pela Universidade da Columbia, suas aspirações são constantemente frustradas por sua editora, Lana Jong (Bebe Neuwirth), que insiste na especialidade da revista em assuntos associados ao “universo feminino”, como moda, tendências, dieta, cirurgia estética e fofoca. A situação ilustra a visão de Traquina (2005), que aponta a figura do editor como responsável por determinar a linha editorial de uma publicação, restringindo muitas vezes a autonomia dos jornalistas.

É justamente o desejo de provar seu potencial enquanto profissional que motiva Andie a aceitar o desafio de escrever o artigo “Como perder um homem em 10 dias” (o qual dá origem ao nome do filme). O intuito da pauta é reportar em primeira pessoa e no prazo de dez dias, sobre comportamentos estereotipados atribuídos às mulheres que, intencionalmente ou não, levam os homens a terminarem relacionamentos. Para isso, Andie precisa encontrar um homem que sirva como “cobaia”, fazê-lo se apaixonar por ela e, em seguida, aplicar todos esses “erros”. Com base na perspectiva de Lauretis (1994), trata-se, portanto, de uma lista normativa que opera como um discurso social prescritivo, definindo o que seria ser uma “boa” ou “má” parceira.

Além disso, a proposta, embora represente uma oportunidade para a personagem ascender profissionalmente, leva-a a priorizar seus interesses pessoais em detrimento dos princípios éticos que deveriam orientar a prática jornalística, uma vez que, conforme destaca Traquina (2005, p. 149), “as notícias são um produto centrado no referente, onde a invenção e a mentira são violações das mais elementares regras jornalísticas”.

Outro ponto a ser destacado é o ambiente da redação da revista, o qual é brevemente retratado como um espaço ocupado exclusivamente por mulheres (Figura 2). Nesse contexto, observa-se o fato de a protagonista aparecer, na maioria das vezes, conversando com suas amigas durante o horário de trabalho (Figura 3), o que reforça a ideia de que o ritmo dinâmico e exaustivo tradicionalmente associado à profissão seria incompatível com a mulher, e que, por isso, seria direcionada a pautas mais leves e superficiais (Bohére, 1994).



Figura 2 - Uma das sequências das reuniões de pauta da *Composure Magazine*



Figura 3 - Uma das sequências de Andie e as amigas em horário de trabalho

Quanto aos relacionamentos interpessoais da protagonista, é possível perceber que todos eles estão intrinsecamente ligados ao seu contexto profissional. Suas melhores amigas, por exemplo, são também suas colegas de trabalho, e a própria pauta de sua coluna é o que a leva a conhecer e desenvolver, de forma gradual, um relacionamento com Benjamin Barry, sua fonte e futuro interesse amoroso, interpretado por Matthew McConaughey. É crucial mencionar que as intenções iniciais de Ben também não são genuínas; seu interesse por Andie

é resultado de uma aposta com suas colegas e chefe para conquistar um novo contrato de trabalho, na qual ele precisa fazer qualquer mulher se apaixonar por ele em dez dias.

Dessa forma, é inevitável que, em algum momento, o romance e a carreira entrem em conflito. Isso ocorre durante o jantar de gala da campanha publicitária da joalheria de luxo, associada à aposta de Ben, quando ambos descobrem as mentiras um do outro. Após esse episódio, Andie decide abandonar a lógica manipuladora do experimento e reescrever seu artigo sob uma nova perspectiva, arriscando seu trabalho para se desculpar com Ben, o que reforça a afirmação de McDonald (2007) sobre as personagens de comédias românticas serem movidas essencialmente pela busca do amor. O artigo acaba sendo um sucesso, mas Lana reafirma a ideia de que Andie está limitada a temas “femininos”. Esse discurso impulsiona a protagonista a decidir deixar a revista.

No que diz respeito à adesão à fórmula do “final feliz”, o filme segue o padrão esperado de uma comédia romântica. Após o conflito que resulta no término do relacionamento, Ben decide ir atrás de Andie para reconquistá-la. Embora, inicialmente, Andie seja retratada como uma mulher decidida, profissionalmente ambiciosa e consciente de seu potencial, a resolução do filme se desvia da expectativa de uma ascensão profissional imediata para a personagem. Após deixar a *Composure Magazine*, ela recebe uma proposta de emprego em Washington, uma cidade conhecida pelo jornalismo político dinâmico e intenso. Contudo, após a declaração de amor de Ben, ela opta por sacrificar sua oportunidade profissional para ficar ao lado dele, priorizando o relacionamento em vez de seguir a carreira que sempre desejou.

Essa escolha da protagonista indica que, para ela, a realização pessoal reside na concretização de seu relacionamento amoroso (Figura 4). Esse percurso narrativo, que conduz a personagem feminina a um único tipo de desfecho positivo, é uma das principais características do gênero, o qual, segundo Lima (2010), associa a completa validação da mulher e sua verdadeira realização à conquista de um relacionamento e à escolha de compartilhar a vida com o homem que ama, reforçando normas culturais amplamente reconhecidas e socialmente legitimadas (Lauretis, 1994).



Figura 4- Uma das sequências finais de *Como Perder um Homem em 10 Dias*

5.2 *De Repente 30* (2004)

O segundo filme a ser analisado é *De Repente 30* que arrecadou mais de US\$96 milhões em bilheteria mundial. Lançado em 2004 nos Estados Unidos, o longa conta com a direção de Gary Winick, que também foi responsável por filmes como *A Menina e o Porquinho* (2006) e *Noivas em Guerra* (2009).

Quanto à construção da protagonista, a comédia romântica se inicia em 1987, apresentando Jenna Rink (interpretada inicialmente por Christa B. Allen), uma adolescente de 13 anos que se sente deslocada, insegura e descontente com sua idade e posição social (Figura 5). A protagonista idealiza o estilo de vida *glamouroso* das modelos da revista feminina *Poise*, seu periódico favorito. A manchete “30 anos, a idade do sucesso” da revista alimenta seu sonho de alcançar esse futuro idealizado, ilustrando como os discursos midiáticos exercem um papel significativo na disseminação e permanência de estereótipos que, segundo Biroli (2017), ao serem reafirmados repetidamente, passam a ser considerados verdadeiros por indivíduos que sequer tiveram contato com o grupo estereotipado.



Figura 5- Protagonista Jenna Rink de *De Repente 30* aos 13 anos

Portanto, a trajetória profissional de Jenna precisa ser delineada a partir do salto temporal do filme, que a transporta magicamente para o ano de 2004, onde ela (agora interpretada por Jennifer Garner) desperta com 30 anos de idade (Figura 6). Nesse novo contexto, a personagem surpreendentemente ocupa o cargo de editora na prestigiada revista que tanto admirava na adolescência, embora não possua memórias dos 17 anos que precederam essa ascensão repentina. É importante destacar que um dos principais conflitos vivenciados por essa protagonista em sua profissão decorre justamente da tentativa de se adaptar à sua nova realidade de 30 anos com a coexistência da mentalidade e valores de uma adolescente de 13. Isso ilustra a ideia de Hall (2006, p. 10-13) de que a identidade não é algo fixo, mas sim um projeto em constante construção, onde “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”.



Figura 6- Uma das sequências em que Jenna magicamente acorda com 30 anos

Esse cenário torna-se evidente quando a versão adulta de Jenna é vista pelos colegas de trabalho como alguém superficial e cruel, disposta a atropelar os outros para alcançar seus objetivos, uma figura distante daquela que sua versão adolescente idealizava. Sua conduta reforça estereótipos negativos sobre a mulher jornalista, retratando-a como uma profissional ambiciosa e antiética (Moschin, 2012). Um exemplo disso está na revelação que ocorre no clímax da narrativa, quando Jenna descobre que estava planejando deixar sua posição na *Poise* para se tornar editora-chefe de uma revista concorrente, e que, para isso, ela havia feito um acordo para vaziar informações confidenciais – o que acaba gerando uma crise interna e levando ao fechamento da revista. Esse episódio reflete a busca incessante dos jornalistas pelo “furo”, que, de acordo com Travancas (2001, p. 4), “nada mais é do que a possibilidade de diferenciação dentro da profissão, de individualização, de conquista, de notoriedade”.

Outro ponto importante é que, embora a rotina profissional dentro da *Poise* envolva reuniões colaborativas para a tomada de decisões, Jenna, devido à sua relação amigável com o editor-chefe Richard Kneeland (Andy Serkis), exerce uma participação ativa nas diretrizes editoriais e nas escolhas das pautas (Figura 7). Ela e sua suposta “melhor amiga”, Lucy (Judy Greer), são vistas por ele como a “dupla dinâmica” da revista – que também é predominantemente composta por mulheres. Essa relação, conforme observa Rios (2022), demonstra que as personagens femininas só conseguem alcançar funções de destaque quando contam com o apoio de figuras masculinas.



Figura 7- Uma das sequências em que Jenna apresenta sua pauta para a equipe

Para esta protagonista, portanto, o desenvolvimento de suas relações interpessoais também está intrinsecamente ligado ao seu ambiente profissional, já que seus vínculos mais próximos são com sua colega de trabalho e com seu chefe. Nesse contexto, a narrativa também apresenta de maneira explícita a competitividade feminina dentro da redação, particularmente entre Jenna e Lucy. Esse conflito é alimentado pela inveja que Lucy sente do sucesso profissional ascendente de Jenna no mercado editorial, o que ilustra, conforme aponta Tiburi (2016), como os estereótipos estéticos, culturais e sociais exercidos sobre as mulheres sobrecarregam e estimulam sentimentos negativos como inveja, raiva e rivalidade entre elas.

Vale ressaltar que Matt, seu amigo de infância (vivido na fase adulta por Mark Ruffalo), que posteriormente se torna seu interesse romântico, também passa a integrar seu círculo profissional. Ao descobrir que eles não mantêm contato há vários anos, Jenna faz diversas tentativas para se reconectar com ele, que seguiu a carreira de fotógrafo, inclusive convidando-o para fazer parte da equipe da nova campanha fotográfica da *Poise*, sugerida por ela para impulsionar a imagem do periódico. No entanto, após a finalização do projeto e prestes a se casar, Matt, apesar de sempre tê-la amado, toma uma decisão racional e opta por se afastar de Jenna para preservar seu relacionamento. Esse gesto a leva a refletir sobre suas escolhas e prioridades, já que, no final das contas, se vê sem o emprego dos seus sonhos e sem o amor de sua vida.

Nesta produção, o “final feliz” ocorre a partir da possibilidade de a protagonista voltar para sua vida de 13 anos e ter a oportunidade de fazer as coisas de maneira diferente, especialmente no que diz respeito ao seu relacionamento com Matt, o qual ela negligenciou em sua busca por uma maturidade precoce. Ao voltar no tempo, ela deixa de escolher o caminho que a levaria a uma vida profissionalmente bem-sucedida – ainda que superficial –, para poder permanecer fiel a si mesma e a sua essência, e assim viver um amor genuíno, que se desenvolve organicamente ao longo do tempo. Observamos isso no encerramento do filme, que apresenta uma montagem que acompanha Jenna e Matt atravessando as diversas fases da vida juntos, culminando na convenção mais comum do gênero, o casamento entre os personagens (Figura 8). Essa representação, conforme o pensamento de Hall (2016), contribui para estabilizar significados culturais já consolidados, reforçando “a imagem da mulher enquanto um indivíduo predestinado ao casamento, que dificilmente conseguirá a autonomia e independência porque precisa estar ao lado de um homem para estar completa” (Rios, 2022, p. 30).



Figura 8- Uma das sequências finais de *De Repente 30*

5.3 *O Diabo Veste Prada* (2006)

O terceiro e último filme a ser analisado neste trabalho é *O Diabo Veste Prada*, produção lançada em 2006 nos Estados Unidos sob direção de David Frankel, também responsável por títulos como *Marley & Eu* (2008) e *Um Divã Para Dois* (2012). Autoclassificado como comédia romântica e comédia dramática, o longa alcançou uma expressiva bilheteria mundial de aproximadamente US\$330 milhões.

Tratando da construção da protagonista e sua trajetória profissional, a narrativa acompanha Andrea Sachs, interpretada por Anne Hathaway (Figura 9), uma jornalista recém-formada que busca uma oportunidade no competitivo mercado de trabalho de Nova York. Apesar de sua inexperiência e desinteresse pelo mundo da moda, Andrea consegue um emprego como assistente de Miranda Priestly (interpretada por Meryl Streep), a temida e influente editora-chefe da revista *Runway* – considerada a mais importante revista de moda da cidade. Vale ressaltar que, inicialmente, a jornalista apenas aceita o cargo com o objetivo de utilizar a experiência como um trampolim para o jornalismo “sério”, já que considera a área da moda “fútil” e “boba”.



Figura 9- Andrea Sachs, protagonista de *O Diabo Veste Prada*

Esse menosprezo inicial e falta de identificação com o universo de luxo e grife do periódico, levam a personagem a ser subestimada por todos dentro da redação da *Runway*, especialmente por sua chefe, que não facilita a adaptação da protagonista e frequentemente impõe tarefas que extrapolam os limites das funções inerentes ao cargo de assistente. A dinâmica entre elas reflete a perspectiva de Lauretis (1994) sobre como o cinema constrói subjetividades femininas, colocando as personagens em posições antagônicas. Esses arquétipos, como destaca Gubernikoff (2016, p. 17), muitas vezes situam-se “entre a jovem inocente e a *femme fatale*, a que sofre e a que faz sofrer”, forçando a protagonista a se moldar a um padrão dominante para ser aceita ou reconhecida.

Aqui, assim como as outras produções analisadas, o ambiente de trabalho também é majoritariamente feminino, com destaque para o poder de Miranda (Figura 10), não só dentro da *Runway* mas em todo o mundo da moda, que é notória por seu temperamento autoritário e pela forma como humilha seus funcionários e todos aqueles que, no universo *fashionista*, a temem e se submetem às suas exigências. Seu comportamento demonstra o argumento de Bourdieu (2012) que sugere que, para alcançar posições de poder, as mulheres frequentemente internalizam e reproduzem características e ações consideradas masculinas, como comportamentos autoritários e agressivos, além das exigências inerentes ao cargo.



Figura 10- Uma das seqüências das reuniões de pauta lideradas por Miranda

Outro ponto importante na trama, é que a redação da revista se mostra como um espaço altamente competitivo e opressor, estabelecendo uma rotina de trabalho desumana. Essa cultura de extrema dedicação e envolvimento com a profissão, que muitas vezes extrapola as relações trabalhistas convencionais, é uma característica marcante da carreira jornalística, onde, como aponta Traquina (2004, p. 48), “a vida do trabalho invade a vida depois do trabalho, e a demarcação nítida entre as horas de trabalho e as horas de lazer desaparece. Para o profissional, seu trabalho torna-se a sua vida”. É nesse contexto que, insatisfeita com a maneira com que vem sendo tratada, Andrea começa a ceder às exigências da editora-chefe e passa a renunciar gradativamente seus princípios e seu estilo pessoal, para adotar uma nova identidade performática (Figura 11).



Figura 11- Uma das seqüências da mudança de visual de Andrea

Mesmo demonstrando desde o início as qualificações necessárias para o cargo, a protagonista só é reconhecida como profissional competente e passa a receber maiores responsabilidades após sua transformação estética. Essa situação reforça a crítica de Beauvoir (1980), que já destacava a supervalorização da aparência física feminina, muitas vezes considerada mais importante do que suas habilidades ou conhecimentos. Além disso, ilustra a perspectiva de Hall (2000), de que a identidade é construída a partir do diálogo entre os conceitos e definições culturais que nos são impostos e o desejo de responder aos apelos feitos por esses significados.

No que diz respeito aos relacionamentos interpessoais de Andrea, a narrativa evidencia o impacto de sua ascensão na *Runway* em sua relação com o namorado, amigos e familiares. À medida que a protagonista se dedica mais intensamente às demandas profissionais, sua vida pessoal vai sendo progressivamente negligenciada. Como ressalta Moschin (2012, p. 84), muitas produções cinematográficas sobre jornalistas “se resumem a belas e ambiciosas mulheres que estão dispostas a tudo pela profissão, inclusive a abdicar da vida pessoal”.

Esse crescente conflito entre vida pessoal e profissional se manifesta com mais intensidade em seu relacionamento amoroso, já que, diferentemente das produções analisadas anteriormente, Andrea inicia o filme já em um namoro estável com Nate (Adrian Grenier). No entanto, a falta de tempo, a mudança em seu comportamento e a incompreensão do namorado em relação às demandas de seu emprego criam um distanciamento progressivo entre eles ao longo da narrativa, que culmina no fim do relacionamento — especialmente após Andrea perder o aniversário dele para comparecer a um evento profissional comandado por Miranda.

Nesta produção, a noção de “final feliz” rompe com o desfecho tradicional do gênero, e reside na decisão de Andrea de retomar o controle de sua vida e reorientar sua trajetória. Após perceber que estava se tornando uma versão mais jovem e solitária de sua chefe — alguém arrogante, obcecada por trabalho e emocionalmente isolada —, ela decide deixar a *Runway*, abandonar a estética e a postura que adotara durante sua transformação e candidatar-se a uma vaga em um jornal diário, voltando ao objetivo inicial de sua carreira.

Essa decisão ilustra, conforme argumenta Traquina (2005), como os jornalistas são frequentemente socializados dentro das normas e valores institucionais por meio de um sistema sutil de recompensas e punições. Andrea, ao internalizar temporariamente os códigos da cultura corporativa da *Runway*, conseguiu construir uma imagem com grande potencial de ascensão futura, mas optou por rejeitar a posição de poder que lhe estava sendo oferecida, ao

perceber que o preço disso seria a alienação de sua própria essência, autonomia e integridade pessoal.

Embora, ao final, o filme sugira uma possível reconciliação com Nate, esse elemento romântico ocupa posição secundária diante da escolha da protagonista por sua própria felicidade (Figura 12). Como observa Rios (2022, p. 12), essa “autorreflexão das personagens contribui para aproximação com o realismo e tomada de decisões racionais em detrimento da vivência romântica”, permitindo, assim, um desfecho mais aberto, o qual, ao mesmo tempo com que subverte parcialmente a estrutura tradicional da comédia romântica, ao desafiar a centralidade do amor romântico, ainda mantém fidelidade às convenções do gênero ao oferecer um encerramento otimista, pois, conforme aponta Lauretis (1994), as narrativas de gênero raramente operam por meio de rupturas absolutas; elas funcionam, em vez disso, por meio de negociações e rearranjos simbólicos que possibilitam pequenas fissuras dentro das estruturas já consolidadas.

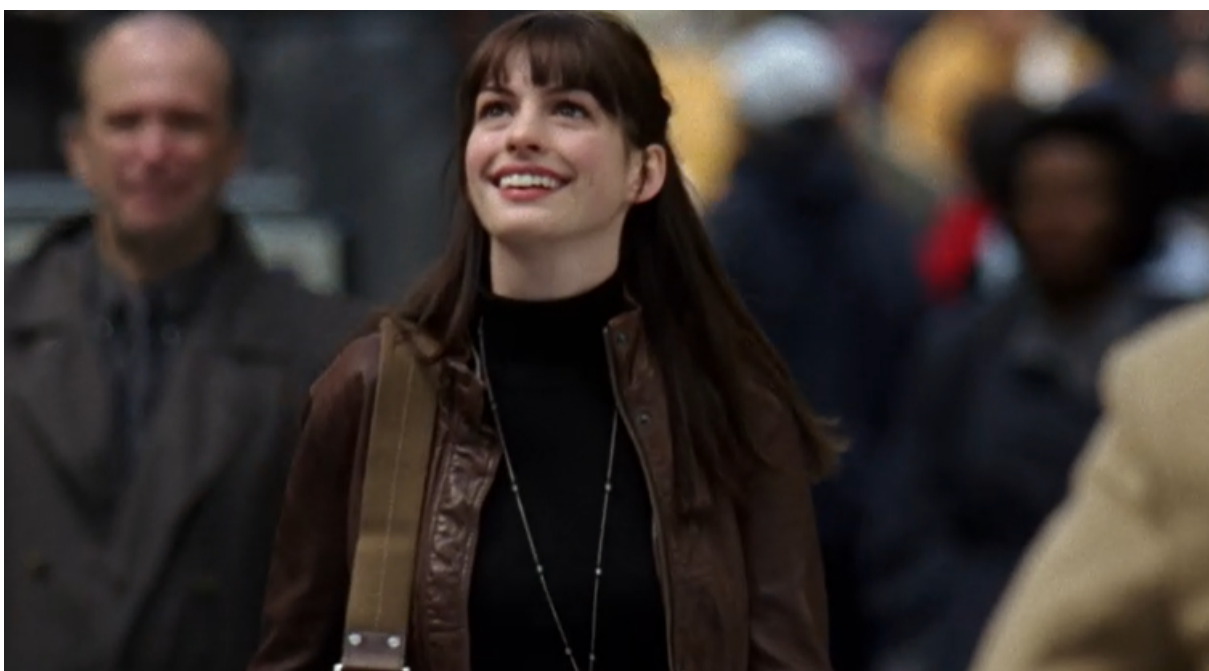


Figura 12- Uma das sequências finais de *O Diabo Veste Prada*

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo compreender de que forma a trajetória de personagens mulheres jornalistas é representada em comédias românticas. Além disso, buscou-se analisar as convenções narrativas típicas desse gênero cinematográfico, que, em sua maioria, é voltado ao público feminino, especialmente no que diz respeito à articulação entre carreira, relacionamentos e realização pessoal das protagonistas.

Para alcançar esse propósito, foi necessário abordar, sob uma perspectiva teórica, conceitos-chave como representação, estereótipo e estrutura narrativa cinematográfica, com respaldo em autores como Hall (2016), Lauretis (1994) e Bordwell (2005). Também se considerou pertinente discutir o funcionamento do sistema de gêneros no cinema, com ênfase nas convenções da comédia romântica destacadas pelo estudo de Amaral (2018), bem como analisar a recorrência da figura do jornalista na ficção, com base nos apontamentos de Travancas (2001), para assim, destacar a construção das personagens femininas que exercem essa profissão nas produções cinematográficas.

A abordagem metodológica adotada seguiu a proposta de análise filmica de Vanoye e Goliot-Lété (2006), com foco na descrição e interpretação dos elementos narrativos de cada obra, considerados essenciais para a compreensão e conclusão deste estudo. As obras selecionadas para análise foram escolhidas com base em uma curadoria de filmes populares do gênero com os quais a autora já possuía familiaridade. A partir desse critério, foi realizado um recorte para selecionar três produções cujas estruturas narrativas apresentam elementos particularmente relevantes e alinhados aos objetivos desta pesquisa. São elas: *Como Perder um Homem em 10 Dias* (2003), *De Repente 30* (2004) e *O Diabo Veste Prada* (2006). Para orientar a delimitação crítica do material, também foram considerados os apontamentos técnicos e estruturais das referidas obras apresentados no estudo de Weiss (2024), que aborda aspectos semelhantes aos investigados nesta pesquisa.

Assim, as análises foram estruturadas em três categorias temáticas aplicadas aos filmes que compõem o *corpus* da pesquisa: 1) a representação da atuação profissional das protagonistas; 2) a construção de suas relações interpessoais e; 3) a configuração do “final feliz” em cada narrativa.

Considerando que as tramas se ambientam em contextos específicos e similares do universo jornalístico, o ponto central em relação à carreira de cada protagonista é que as três

atuam em veículos de comunicação voltados ao público feminino. Por esse motivo, suas atividades jornalísticas se concentram predominantemente em pautas como moda, comportamento e entretenimento. Esse fator pode ser explicado pelo fato de que, conforme aponta Steiner (2017), por muito tempo o nicho de mídia destinado ao público feminino confinou as jornalistas a escrever exclusivamente sobre temas voltados para mulheres, com o ‘toque feminino’ que, supostamente, apenas elas seriam capazes de oferecer.

Outro ponto observado é que, embora sejam retratadas como profissionais qualificadas, nenhuma das protagonistas ocupa cargos de liderança nas revistas em que trabalham. Essa limitação, somada à restrição de pautas, contribui para que, por diferentes motivos, cada uma delas experimente sentimento de frustração e insatisfação no exercício da profissão. Isso porque, conforme aponta Travancas (2001), no jornalismo, a realização profissional está frequentemente atrelada à busca por prestígio e ascensão social.

Um aspecto interessante é que os roteiros das três produções revelam aspectos do cotidiano das redações jornalísticas, como reuniões editoriais, hierarquia interna e competitividade entre colegas, sendo as mulheres a maioria dos funcionários nesses ambientes ficcionais. Entretanto, por serem pautadas em temas “mais leves” ou por desempenharem funções complementares, as produções oferecem uma representação superficial da rotina intensa e exigente que caracteriza o jornalismo. Esse aspecto contribui para a construção de um ambiente de trabalho mais decorativo do que realista, especialmente se comparado a filmes centrados em jornalistas homens, geralmente inseridos em tramas mais dinâmicas e densas, como suspenses, dramas ou produções biográficas, nas quais a profissão assume papel de destaque ao exigir um envolvimento e dedicação maiores, sendo retratada como “bem mais do que uma atividade ou emprego na vida de seus profissionais, gerando um estilo de vida e uma visão de mundo específicos” (Travancas, 2001, p. 11).

Compreender o ambiente de trabalho das protagonistas permitiu observar como ele influencia diretamente o desenvolvimento de suas relações interpessoais. Nota-se, portanto, que o círculo social das jornalistas está frequentemente entrelaçado ao seu ambiente de trabalho, com muitos momentos de socialização ocorrendo no próprio espaço profissional ou em decorrência dele. Além disso, o fator romance, em algum momento, passa a ser influenciado pelas demandas do trabalho — seja como um elemento que aproxima os personagens ou como uma causa de ruptura.

Assim, diferentemente dos *newspaper movies* tradicionais — mencionados no referencial teórico —, nas três produções analisadas, o jornalismo não é apresentado como um fim em si mesmo, mas como catalisador das experiências que impulsionam a jornada das personagens. O ambiente profissional funciona como cenário dos conflitos e decisões que moldam a identidade das protagonistas e que culminam em suas transformações pessoais, já que, como observa Rios (2022, p. 25) “ao mesmo tempo que esses personagens aparecem frustrados com a profissão, o jornalismo aparece como intermediário para a fonte de felicidade das (os) personagens”.

Essa abordagem pode ser compreendida à luz do que Tomachevski (1976) descreve sobre a função prática dos elementos em uma trama, onde cada objeto, ação ou cenário tem um propósito específico na construção da narrativa, contribuindo diretamente para o desenvolvimento da história e para a concretização do desfecho final. Dessa forma, as três narrativas conduzem suas protagonistas à principal convenção do gênero: o “final feliz”. Como explica Morin (2007), essa resolução segue uma lógica *hollywoodiana* que recorre a arquétipos e tramas projetadas para gerar identificação no público, permitindo que os espectadores idealizem as situações e personagens apresentados. Embora todas as produções resultem em um desfecho otimista, que naturaliza o ideal da busca e conquista da felicidade como recompensa pelos obstáculos enfrentados, elas diferem na maneira como essa realização é configurada.

Para Andie Anderson, em *Como Perder um Homem em 10 Dias*, a felicidade está na decisão de ficar ao lado de seu par romântico, ainda que isso implique abrir mão de uma promissora oportunidade de trabalho. Em *De Repente 30*, Jenna Rink busca a chance de voltar atrás e fazer escolhas diferentes, que a levem a ser quem ela sempre desejou ser e a ficar com o homem que ama, mesmo que isso implique renunciar à carreira de sucesso que construiu. Já para Andrea Sachs, em *O Diabo Veste Prada*, sua principal motivação, ao contrário das demais protagonistas, não reserva uma natureza romântica; ela encontra a realização ao seguir seu próprio caminho, recusando uma possível carreira ascendente em nome de seus valores pessoais.

Essa dinâmica evidencia mais uma vez a recorrente disfunção entre a vida pessoal e profissional das jornalistas nas comédias românticas. Nas três tramas, a conquista do ideal de felicidade está diretamente atrelada à renúncia de algum aspecto da vida profissional. Isso revela que, no universo narrativo dessas produções, realização pessoal e sucesso na carreira

são frequentemente colocados em desequilíbrio quando se trata de personagens femininas. Como destaca Rios (2022, p. 27) “a diferença entre os personagens do sexo feminino e do sexo masculino é notada durante a resolução do conflito. As mulheres jornalistas normalmente renunciam ao próprio emprego ou de alguma oportunidade profissional”.

Do ponto de vista estrutural, todas as produções seguem os padrões esperados do gênero, ainda que com variações pontuais. Em certo momento de cada trama, é possível identificar convenções recorrentes: a protagonista com ambições (pessoais ou profissionais), os desafios enfrentados para alcançar seus objetivos, o interesse romântico e a promessa de um futuro mais feliz. No entanto, a última produção analisada apresenta uma diferença significativa: nesse caso, a protagonista gradualmente se afasta e rompe com seu par romântico, em vez de buscá-lo — como ocorre nas outras duas tramas, onde, eventualmente, elas se apaixonam.

A repetição desses elementos também evidencia práticas representativas que contribuem para a consolidação de um estereótipo dentro do gênero: a figura da jornalista mulher, frequentemente associada a áreas de cobertura voltadas ao universo feminino, que, invariavelmente, se vê reduzida ao campo da vida privada. Mesmo quando mostra competência no trabalho, a mulher constantemente tem seus anseios reduzidos ao sentimentalismo (Araki, 2021), especialmente diante da escolha de alcançar a felicidade pessoal em detrimento da carreira — um dilema que tende a se apresentar de maneira oposta nas produções centradas em protagonistas masculinos, que, por sua vez, são comumente retratados como solteiros ou divorciados, enfrentando questões familiares, mas com a carreira sendo sua principal prioridade (Valencia, 2010).

Um ponto importante a ser destacado é que, embora as comédias românticas sejam tradicionalmente reconhecidas por consagrar o casal romântico, as análises aqui realizadas indicam que o foco dessas narrativas está, sobretudo, na realização pessoal das protagonistas e na escolha do elemento que lhes proporcionará o maior estado de felicidade. O romance, embora extremamente significativo, desempenha, na maioria das vezes, o papel de agente de transformação e amadurecimento das personagens, funcionando como sua “bússola moral” e contribuindo para a reconfiguração de suas prioridades, desejos e percepções sobre si mesmas. Essa premissa é sustentada por Deleyto (2009, p. 29, *apud* Fortes, 2019, p. 204), que aponta que, o final feliz em comédias românticas não precisa estar necessariamente vinculado à formação de um casal heterossexual, e isso “não invalida a importância do final feliz, ou

mesmo de quaisquer outras convenções geralmente associadas ao gênero. Em vez disso, os coloca dentro de uma estrutura mais flexível e os libera da rigidez ideológica”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: BFI, 1999.

AMARAL, Carolina Oliveira do. **O espaço-tempo da comédia romântica**. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16668>. Acesso em: 1 mai. 2025.

AMBRÓSIO, Milanna Carvalho; GAVIRATI, Vitor Franco; SIQUEIRA, Graciene Silva de. **Cinema e Jornalismo: Uma Análise da Representação da Prática Jornalística em Filmes**. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 12., 2014, Belém. Anais... Belém: Intercom, 2014. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-0221-1.pdf>. Acesso em: 21 set. 2025.

ANDRADE, Ingrid Mariz de. **Subjetividade e Sexualidade Feminina em Comédias Românticas**. 2021. 68f. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) — Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2021.

ANGYAL, Chloe. **I Spent a Year Watching Romcoms and This Is The Crap I Learned**. Jezebel, 2012. Disponível em: <https://jezebel.com/i-spent-a-year-watching-rom-coms-and-this-is-the-crap-i-5884946>. Acesso em: 1 mai. 2025.

ARAKI, Maria Luisa Oliveira. **Representações da mulher no meio jornalístico no cinema: um olhar a partir da identidade profissional e de questões de gênero**. 2021. 89 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: A experiência vivida**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980

BEZUNARTEA VALENCIA, O. *et al.* O perfil dos jornalistas no cinema: gigantescos estereótipos. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 33, n. 1, p. 145-167, 2010.

BIROLI, Flávia. A reprodução dos estereótipos no discurso jornalístico. In: **Notícias em Disputa: Mídia, democracia e formação de referências no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 117-145.

BOHÈRE, Georges. **Profissão: Jornalista**: um estudo dos jornalistas como trabalhadores. São Paulo: LTR, 1994.

BONDEBJERG, Ib. **Art in the Age of Media: Media Culture and Aesthetics**. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2021.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Winsconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**, v. 2. São Paulo: Ed. Senac, 2005. p. 277-301. Disponível em: https://www.academia.edu/43681046/Cinema_classico_hollywoodiano_normas_e_princ%C3%ADpios_narrativos. Acesso em: 28 mar. 2025.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: uma Introdução**. São Paulo: Edusp, 2013. Disponível em: <https://libgen.is/book/index.php?md5=21CDAC105C9D5E1E4A744DA7B7F42E3B>. Acesso em: 25 abr. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOX OFFICE MOJO. **Genre Keywords (US & Canada)**. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/genre/?ref_=bo_nb_bns_secondarytab. Acesso em: 12 nov. 2025.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, v. 2. São Paulo: Ed. Senac, 2005. p. 303-318.

CAPRA, Fritjof. **Sabedoria incomum**: diálogos com pessoas notáveis e personalidades sobre os novos paradigmas na ciência. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1988.

CARMO, José Célio do. **Imagem e representação**. 2. ed. São Paulo: Ed. Senac, 2002.

CASETTI, Francesco. **Les théories du cinéma depuis**. Paris: Nathan, 1999.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 24, n. 55, p. 47-56, jan./abr. 2010.

COMO PERDER UM HOMEM EM 10 DIAS. Direção de Donald Petrie. Produção de Lynda Obst. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2003.

DÁVILA, Letícia Pimenta. **A imagem da notícia**: o jornalismo no cinema. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2003.

DAVSON, F. P. da S. O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos. **História Unicap**, Recife, v. 4, n. 8, p. 263-273, jul./dez. 2017.

DELEYTO, Celestino. **The secret life of romantic comedy**. Manchester; New York: Manchester University Press, 2009.

DEMO, Pedro. **Introdução à metodologia da ciência I**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1985.

DE REPENTE 30. Direção de Gary Winick. Produção de Gina Matthews. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2004.

DOMINGUES, Raffaella Foggiano *et al.* Representações do jornalista no cinema americano: mapeamento das recorrências desde a década de 1970. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 40., 2017, Curitiba. Anais... Curitiba: Intercom, 2017. Disponível em:

<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1174-1.pdf>. Acesso em: 21 set. 2025.

FANTIN, Monica. **Crianças, cinema e mídia-educação**: olhares e experiências no Brasil e na Itália. 2006. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/88793/223085.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 set. 2025.

FERREIRA, Daniel de Oliveira; PEREIRA, Maria de Fátima. O cinema como forma de manipulação na ditadura militar: uma análise do filme “Pra Frente Brasil”. **Revista Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão - RIPEX**, Pato Branco, v. 2, n. 2, p. 1-10, 2017.

FERREIRA, Maria Cristina. Estereótipos de gênero: estrutura interna e conteúdo. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 45, n. 1 - 2, 1993.

FORTES, Christienne Krassuski. **Comédia romântica cinematográfica e a manipulação das convenções do gênero em La La Land - Cantando Estações (2016)**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/62742>. Acesso em: 28 mar. 2025

FRANÇA, Vera Veiga. O Objeto da Comunicação. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Org.). **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. p. 39-59.

FRANÇA, Vera Veiga. Paradigmas da comunicação: conhecer o quê? **Ciberlegenda**, Niterói, n. 5, 2001. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36784/21359>. Acesso em: 4 jun. 2025.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: UnB, 2005.

GONÇALVES, E. M.; ROCHA, R. E. O mundo discursivo no cinema: a construção de sentidos. **Razón y Palabra**, n. 76, jul. 2011.

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

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65-75, jan./jun. 2009. Disponível em: www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104. Acesso em: 14 set. 2025.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

GUARESCHI, Pedrinho A. Representações sociais: avanços teóricos e epistemológicos. **Temas psicol.**, Ribeirão Preto, v. 8, n. 3, p. 249-256, dez. 2000. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2000000300004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 23 ago. 2025.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

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

LAURETIS, Teresa de. **Alice doesn't: feminism semiotics cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

LAURETIS, Teresa de. Uma tecnologia de gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAUZEN, Martha. **Living Archive: The Celluloid Ceiling Documenting 25 Years of Women's Employment in U.S. Films**. San Diego: Centro de Estudos da Mulher na Televisão e no Cinema, SDSU, 2025. Disponível em: <https://www.nywift.org/wp-content/uploads/2025/08/Living-Archive-27-Years.pdf>. Acesso em: 23 out. 2025.

LIMA, Cecília. **Da Bond Girl à Comédia Romântica: identidades femininas no cinema de Hollywood**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3628>. Acesso em: 1 mai. 2025.

LIPPMANN, Walter. **Opinião pública**. Tradução: Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes, 2008.

LOTMAN, Iúri. Sobre a natureza da narrativa cinematográfica. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 1, abr. 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 23 ago. 2025.

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

MCROBBIE, Ângela. Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero. Tradução: Márcia Rejane Messa. **Cartografias: Estudos Culturais e Comunicação**, Porto Alegre, p. 1-10, 2006.

MERNIT, Billy. **Writing the Romantic Comedy: From “meet-cute” to “joyous defeat”**. New York: Harper Perennial, 2001.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX, Espírito do tempo 1 - Neurose**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MOSCHIN, Isabela Zamboni. **As mulheres jornalistas retratadas pelo cinema: uma análise dos aspectos discursivos**. 2012. 114 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social-Jornalismo) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2012.

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema**. Screen, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 6-18, Autumn 1975.

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

O DIABO VESTE PRADA. Direção de David Frankel. Produção de Wendy Finerman. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2006.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Os jornalistas, a televisão e outras mídias no cinema: um estudo de ética e representação na arte cinematográfica. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 32, p. 57-76, 2007.

QUARTIERO, João Victor Zabet. **O jornalismo do cinema**: um documentário sobre como filmes do século XXI representam a profissão e o profissional do jornalismo. 2018. 72 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) - Curso de Jornalismo, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

RIOS, Maria Beatriz Pacheco de Menezes. **Cinema e representações**: uma análise semiótica sobre a mulher jornalista na comédia romântica. 2022. 99 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação com habilitação em Jornalismo) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

ROCHA, L. F. Teoria das representações sociais: a ruptura de paradigmas das correntes clássicas das teorias psicológicas. **Revista Psicologia: ciência e profissão**, Brasília, v. 34, n. 1, p. 46-65, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/wrWbcH7fPm37DBzk6x4JmKK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 ago. 2025.

RODRIGUES, Micaela Ayer. **A construção narrativa da mulher solteira nas comédias românticas do século XXI**. 2023. 83 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

RYALL, Tom. Genre and Hollywood. In: HILL, J.; GIBSON, P. (Ed.). **The Oxford Guide to Film Studies**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

SANTOS, Macelle Khouri. **Um olhar sobre o jornalismo: análise da representação do jornalismo no cinema Hollywoodiano, de 1930 a 2000**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/93428/272126.pdf>. Acesso em: 21 set. 2025.

SENRA, Sônia. **O último jornalista – imagens de cinema**. 2. ed. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1997.

SHUMWAY, David. Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage. In: GRANT, Barry Keith (Ed.). **Film Genre Reader III**. Austin: University Of Texas Press, 2003.

STEINER, Linda. Gender and Journalism. **Oxford Research Encyclopedias, Communication**, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.91>. Acesso em: 1 mai. 2025.

STERNBERG, Meir. **Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction**. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

TARAPANOFF, Fabíola. Jornalistas no cinema: imagens e representações. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 34., 2015, Recife. Anais... Recife: Intercom, 2015. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/indiceautor.htm#F>. Acesso em: 21 set. 2025.

TIBURI, Marcia. Prefácio. In: SOUZA, Babi. **Vamos juntas? O guia da sororidade para todas**. Ed. 1. Rio de Janeiro: Galeria Record, 2016.

TOMACHEVSKI, Boris. A temática. In: EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional**. V. 2. Florianópolis: Ed. Insular, 2005.

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

TRAVANCAS, Isabel. Jornalista como personagem de cinema. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 24., 2001, Campo Grande. Anais... Campo Grande: Intercom, 2001. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP2TRAVANCAS.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2025.

VANCE, Carol. **Pleasure and Danger: toward a politics of sexuality**. Boston; London: Routledge, 1984.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 4. ed. Campinas: Papirus, 2006.

VIANA, Beatriz. **A mulher jornalista no cinema**. Curitiba: Appris, 2020.

WEISS, Bianca Trevisan. **Chick Flicks e Jornalismo: uma análise da representação e estereótipo femininos nas jornalistas da ficção**. 2024. 64 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024.

ZULIAN, JC; LACERDA, LT O jornalismo no cinema: como a sétima arte reproduz o profissional da comunicação. In: **CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL**, 13., 2012, Chapecó. Anais... Chapecó: Intercom, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-1266-1.pdf>. Acesso em: 1 mai. 2025.