

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EDUARDA GRACÍLIA RAMOS PEDROSO ROMAGNOLLI FATTORI

NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS E NEOLIBERALISMO: COMO AS
COMÉDIAS ROMÂNTICAS DOS ANOS 90 REFLETEM O CONTEXTO
PÓS-GUERRA FRIA

CURITIBA

2026

EDUARDA GRACÍLIA RAMOS PEDROSO ROMAGNOLLI FATTORI

NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS E NEOLIBERALISMO: COMO AS
COMÉDIAS ROMÂNTICAS DOS ANOS 90 REFLETEM O CONTEXTO
PÓS-GUERRA FRIA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Patricia Cardoso

CURITIBA

2026

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Fattori, Eduarda Gracília Ramos Pedroso Romagnolli
Narrativas cinematográficas e neoliberalismo: como as comédias românticas dos anos 90 refletem o contexto pós-guerra fria. / Eduarda Gracília Ramos Pedroso Romagnolli Fattori. – Curitiba, 2026.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia Cardoso.

1. Filme cinematográfico. 2. Neoliberalismo. 3. Comédias cinematográficas. 4. Identidade de gênero. I. Cardoso, Patrícia da Silva, 1964-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **EDUARDA GRACÍLIA RAMOS PEDROSO ROMAGNOLLI FATTORI**, intitulada: **Narrativas cinematográficas e neoliberalismo: como as comédias românticas dos anos 90 refletem o contexto pós-guerra fria**, sob orientação da Profa. Dra. PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 20 de Fevereiro de 2026.

Assinatura Eletrônica

02/03/2026 10:44:42.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

16/03/2026 16:01:38.0

CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

02/03/2026 09:42:41.0

MARCOS HIDEMI DE LIMA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

Dedico este trabalho a todos que, dia após dia, me ensinaram o que é amor, desfazendo em mim a lógica do amor como produto e abrindo espaço para um amor vivido, partilhado e resistente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe Márcia, por ter cultivado em mim, desde a infância, o interesse e a paixão pelas comédias românticas, pelos debates intermináveis e pela arte de questionar o mundo ao redor. Foi ela quem plantou as primeiras sementes da curiosidade que, anos depois, se transformariam nesta pesquisa. Seu incentivo constante e seu carinho foram fundamentais para que eu pudesse trilhar esse caminho com coragem.

Agradeço também ao meu pai Gilberto, cuja postura sempre crítica diante das imposições sociais me ensinou a olhar o mundo com atenção e responsabilidade. Foi com ele que aprendi a reconhecer as injustiças e contradições do sistema capitalista, e esse olhar político e inquieto me acompanhou por toda a escrita deste trabalho. Sua forma de pensar, tão firme quanto afetuosa, moldou parte importante da pesquisadora que me tornei.

Ao meu irmão Jeulliano, meu exemplo no mundo acadêmico, minha gratidão mais profunda. Ele esteve presente em cada momento de desespero intelectual, respondendo às minhas dúvidas com paciência, me acalmando quando tudo parecia desmoronar e, sobretudo, acreditando em mim quando eu mesma não conseguia. Sua trajetória sempre foi uma luz que iluminou o meu próprio caminho.

Agradeço, com imenso carinho, aos meus amigos, que tornaram essa jornada menos solitária. Eles estiveram comigo nos momentos de descontração, riso e respiro, mas também nos dias em que eu transformava qualquer conversa em reflexão sobre a dissertação. Agradeço pela paciência, pelo acolhimento e pela escuta generosa. Entre eles, registro de forma especial minha gratidão à Amanda, Nicole, Queiroz e Vitória, que não só ouviram cada dúvida e angústia como ajudaram a reconstruir minha confiança quando ela vacilou. Foram vocês que, muitas vezes, me lembraram que eu era capaz, mesmo quando o cansaço da escrita parecia maior que tudo.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Patricia, deixo um agradecimento carregado de admiração. Sua presença tranquila e gentil foi um porto seguro nos meus momentos de ansiedade. Me mostrou, com cuidado e firmeza, que a academia também pode ser leve, humana e acolhedora. Agradeço pelo incentivo constante para que eu saísse da caixa, para que não me prendesse rigidamente ao foco inicial da pesquisa e para que explorasse meus interesses com liberdade, curiosidade e

responsabilidade. Sua orientação não apenas guiou este trabalho, mas também transformou a forma como eu enxergo a pesquisa e o próprio fazer acadêmico.

Eternamente grata ao Alexandre, meu companheiro de vida, meu amor, o agradecimento que carrego mais perto do peito. Obrigada por todos os dias em que me apoiou sem hesitar, por cada incentivo quando a exaustão pesava, por me incentivar a perseguir meus sonhos, por dividir comigo cada incerteza e cada vitória e, sobretudo, por ter mudado de cidade por mim, por nós. Sua presença deu leveza aos dias difíceis e tornou mais doce o caminho até aqui. Obrigada por me lembrar, com sua presença, que o amor que construímos é mais bonito, mais sincero e mais profundo do que qualquer final feliz que o cinema já tentou inventar.

E, finalmente, agradeço a mim mesma, àquela que sonhou, que acreditou e que, apesar das dúvidas, nunca desistiu; à menina que imaginava este momento e à mulher que não se deixou vencer pelo medo. Agradeço a todo amor que recebi e que carreguei comigo, silencioso ou explícito, lembrando-me sempre da força que me impulsionou. Agradeço também aos revolucionários de ontem e de hoje, que ensinaram que compreender o mundo material é o primeiro passo para transformá-lo. Que este trabalho seja um pequeno gesto de resistência. É um tributo à resiliência, à esperança e à coragem de acreditar no próprio caminho.

The heroic struggle of individual young women of the bourgeois world, who fling down the gauntlet and demand of society the right to 'dare to love' without orders and without chains, ought to serve as an example for all women languishing in family chains.

— **Alexandra Kollontai¹, 1909**

¹ **Tradução nossa:** “A luta heroica de jovens mulheres solteiras do mundo burguês, que desafiam e demandam da sociedade o direito de ‘ousar o amor’ sem ordens ou correntes, deve servir como um exemplo para todas as mulheres definhando sob o peso das cadeias familiares.”

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar como as comédias românticas dos anos 1990 refletem e reforçam a mentalidade neoliberal consolidada no contexto pós-Guerra Fria, destacando sua função como veículos de propaganda cultural que promovem ideais de consumo, autonomia individual e amor heteronormativo. A pesquisa utiliza uma abordagem interdisciplinar, articulando análise fílmica detalhada com os fundamentos dos estudos de gênero e da crítica cultural, baseando-se em teorias de autoras como Judith Butler, Simone de Beauvoir, Laura Mulvey e bell hooks. Foram analisados filmes representativos do gênero, tais como *Harry e Sally – Feitos um para o Outro*, *Uma Linda Mulher*, *Sintonia de Amor*, *Enquanto Você Dormia*, *O Casamento do Meu Melhor Amigo*, *Mensagem para Você*, *Notting Hill*, *10 Coisas que Eu Odeio em Você* e *Do Que as Mulheres Gostam*. Os resultados evidenciam que essas obras promovem narrativas que vinculam sucesso, felicidade e realização pessoal ao consumo e à ascensão social, ao mesmo tempo em que reproduzem e tensionam papéis tradicionais de gênero. Além disso, o estudo aponta o papel do cinema estadunidense como agente de soft power na globalização cultural, cuja influência legitima uma visão ocidentalizada e neoliberal do mundo. Conclui-se que as comédias românticas analisadas funcionam como artefatos ideológicos que consolidam discursos sobre subjetividade, amor e poder, contribuindo para a reprodução de um projeto cultural hegemônico que permanece relevante nas representações midiáticas contemporâneas.

Palavras-chave: Comédia romântica; neoliberalismo; performatividade de gênero; análise narrativa audiovisual ; ideologia

ABSTRACT

This study aims to analyze how romantic comedies of the 1990s reflect and reinforce the neoliberal mindset consolidated in the post-Cold War context, highlighting their role as vehicles of cultural propaganda that promote ideals of consumption, individual autonomy, and heteronormative love. The research employs a multidisciplinary approach, combining detailed film analysis with the foundations of gender studies and cultural criticism, based on theories by authors such as Judith Butler, Simone de Beauvoir, Laura Mulvey and bell hooks. Representative films of the genre were analyzed, including *When Harry Met Sally*, *Pretty Woman*, *Sleepless in Seattle*, *While You Were Sleeping*, *My Best Friend's Wedding*, *You've Got Mail*, *Notting Hill*, *10 Things I Hate About You*, and *What Women Want*. The results show that these works promote narratives linking success, happiness, and personal fulfillment to consumption and social mobility, while simultaneously reproducing and challenging traditional gender roles. Furthermore, the study highlights the role of American cinema as an agent of soft power in cultural globalization, whose influence legitimizes a Westernized and neoliberal worldview. It concludes that the analyzed romantic comedies function as ideological artifacts that consolidate discourses on subjectivity, love, and power, contributing to the reproduction of a hegemonic cultural project that remains relevant in contemporary media representations.

Keywords: Romantic comedy; neoliberalism; gender performativity; audiovisual narrative analysis; ideology.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. O PERÍODO PÓS-GUERRA FRIA E A CONSOLIDAÇÃO DA HEGEMONIA ESTADUNIDENSE.....	16
2.1 FIM DA GUERRA FRIA E O TRIUNFO DO CAPITALISMO.....	16
2.2 O IMPACTO NA CULTURA POPULAR E NO CINEMA.....	17
2.2.1 Hollywood como agente de Soft Power.....	18
2.2.2 Globalização do Cinema e Recepção Internacional.....	20
2.2.3 Conexão com as Comédias Românticas.....	22
2.2.4 A Imposição De Um Padrão Ocidentalizado.....	25
2.3 O IMPACTO DO NEOLIBERALISMO E DA CULTURA DE CONSUMO.....	26
2.3.1 A Estética do Sucesso: Neoliberalismo, Consumo e Felicidade nas Comédias Românticas dos Anos 1990.....	26
2.4 REPRESENTAÇÃO DE CLASSES SOCIAIS.....	27
3. AS COMÉDIAS ROMÂNTICAS COMO PROPAGANDA CULTURAL.....	30
3.1 AS ROMCOMS DOS ANOS 1990 E A PROPAGAÇÃO DO NEOLIBERALISMO.....	32
3.2 CONSUMO, AMOR ROMÂNTICO E REALIZAÇÃO PESSOAL.....	33
3.2.1 O Amor Como Produto e o Sonho do Estilo de Vida Urbano.....	34
3.2.2 O Consumo Como Prova de Amor.....	35
3.2.4 O Amor Como Bônus do Sucesso Individual.....	36
4. PAPÉIS DE GÊNERO E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.....	37
4.1 EXPECTATIVAS CULTURAIS SOBRE MASCULINIDADE E FEMINILIDADE... 38	
4.1.1 A Representação das Protagonistas Femininas.....	40
4.1.2 A Representação dos Protagonistas Masculinos.....	42
4.1.3 A Dualidade Entre Tradição E Modernidade.....	45
4.1.4 Sexualidade Feminina E O Papel Do Casamento.....	47
4.1.5 Contradições.....	50
4.2 A PERPETUAÇÃO DE ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO E O CONTEXTO HISTÓRICO.....	53
4.3 O AMOR ROMÂNTICO COMO IDEAL HETERONORMATIVO.....	55
5: INVESTIGANDO OS FILMES – ROMANCE, CULTURA E O SONHO AMERICANO.....	57
5.1 HARRY E SALLY - FEITOS UM PARA O OUTRO (1989).....	58
5.1.1 Ambientação e Estilo de Vida.....	58
5.1.2 Maturidade Emocional e Estabilidade Financeira.....	60
5.1.3 A Cena do Falso Orgasmo e a Cultura do Consumo.....	61
5.1.4 O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal.....	62
5.2 UMA LINDA MULHER (1990).....	65
6.2.1 Mobilidade Social e o Sonho Americano.....	65
5.2.2 A Idealização do Consumo e do Luxo.....	67

5.2.3	O Romance como Caminho para a Ascensão Social.....	69
5.2.4	A Cena da Boutique e a Cultura do Consumo.....	71
5.2.5	O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal.....	72
5.3	SINTONIA DE AMOR (1993).....	73
5.3.1	A Idealização do Amor como Destino Inevitável.....	74
5.3.2	Seattle como Cenário de Sonhos e Realizações.....	75
5.3.3	A Influência da Mídia e do Consumo Cultural.....	76
5.3.4	A Cena do Empire State Building e a Consolidação do Amor Idealizado..	78
5.3.5	O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal.....	80
5.4	ENQUANTO VOCÊ DORMIA (1995).....	82
5.4.1	O Papel do Romance na Construção de uma Vida "Completa" e a Família como Aparelho Ideológico do Estado.....	82
5.4.2	A Ambientação Urbana e o Sonho Americano.....	84
5.4.4	A Cena do Trem e a Consolidação do Amor Romântico.....	87
5.4.5	O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal.....	89
5.5	O CASAMENTO DO MEU MELHOR AMIGO (1997).....	89
5.5.1	A Estabilidade Emocional e o Casamento como Elementos Essenciais para a Felicidade.....	90
5.5.2	A Idealização de Casamentos Luxuosos e Eventos Sofisticados.....	91
5.5.3	A Representação da Amizade e do Amor Romântico.....	93
5.5.4	A Cena do Casamento e a Consolidação do Amor Romântico.....	94
5.5.5	O Final Feliz e a Consolidação do neoliberalismo.....	95
5.6	MENSAGEM PARA VOCÊ (1998).....	97
5.6.1	A Inevitabilidade do Grande Capital.....	98
5.6.2	A Fusão entre Romance e Avanço Tecnológico.....	99
5.6.3	A Narrativa Romântica e a Legitimação da Expansão Econômica.....	100
5.6.4	A Representação dos Pares Românticos Iniciais e a Legitimação do Capitalismo.....	101
5.6.5	A Cena Final no Parque e a Consolidação do Amor Romântico.....	102
5.7	NOTTING HILL (1999).....	103
5.7.1	A Idealização de Celebidades e do Estilo de Vida Glamouroso.....	104
5.7.2	O Amor como Conto de Fadas Moderno.....	105
5.7.3	A Romantização de Londres como Espaço Cosmopolita.....	107
5.7.4	A Cena do Jardim e a Consolidação do Amor Romântico.....	109
5.7.5	O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal.....	110
5.8	10 COISAS QUE EU ODEIO EM VOCÊ (1999).....	112
5.8.1	A Cultura Consumista dos Anos 1990.....	112
5.8.2	A Representação do Ensino Médio Americano.....	113
5.8.3	A Construção de Identidades Adolescentes.....	114
5.8.4	A Cena do Baile e a Consolidação do Amor Romântico.....	115
5.8.5	O Final Feliz e a Consolidação do neoliberalismo.....	116

5.9 DO QUE AS MULHERES GOSTAM (2000).....	117
5.9.1 A Lógica de Consumo e Marketing.....	118
5.9.2 A Representação das Expectativas Femininas.....	119
5.9.3 A Transformação de Nick e a Aceitação das Dinâmicas de Gênero....	120
5.9.4 A Cena da Campanha Publicitária e a Consolidação do Sucesso Profissional.....	122
5.9.5 O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal.....	123
6. COMPARATIVO ENTRE OS FILMES EM RELAÇÃO ÀS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS DA DÉCADA.....	125
7. CONCLUSÃO.....	129
REFERÊNCIAS.....	135

1. INTRODUÇÃO

As comédias românticas dos anos 1990 ocupam um lugar central não apenas na história do cinema, mas também como veículos de disseminação de valores culturais e ideológicos. No contexto pós-Guerra Fria, caracterizado pela hegemonia dos Estados Unidos e pela consolidação global do neoliberalismo, esses filmes extrapolam sua função de entretenimento para atuarem como instrumentos sutis de propaganda cultural. Este estudo propõe uma análise crítica das comédias românticas dessa década, investigando de que maneira tais narrativas refletem e promovem os ideais neoliberais, ao mesmo tempo em que reconfiguram discursos sobre amor, gênero e subjetividade.

A perspectiva teórica adotada dialoga com autoras fundamentais para os estudos de gênero e cultura, como Judith Butler, Simone de Beauvoir, Laura Mulvey e bell hooks, cujas contribuições permitem compreender como o gênero é performado, disciplinado e reproduzido no interior das representações midiáticas. A análise parte do princípio de que o cinema não apenas reflete a sociedade, mas também participa ativamente da construção de normas culturais e afetivas. Assim, as comédias românticas são aqui compreendidas como artefatos ideológicos que ajudam a consolidar expectativas sociais quanto ao amor heteronormativo, à realização pessoal e à adesão a um estilo de vida idealizado, centrado no consumo, no sucesso individual e na estabilidade emocional.

A escolha pelas comédias românticas dos anos 1990 justifica-se por sua relevância cultural e histórica. Trata-se de filmes que não apenas alcançaram grande popularidade e sucesso comercial, mas também dialogaram diretamente com as transformações sociais, econômicas e tecnológicas da década, marcadas pelo avanço da globalização, pela expansão das redes de comunicação e pelo triunfo do capitalismo neoliberal. Além disso, a retomada estética e temática dos anos 1990 no cinema, na moda e na música contemporâneos evidencia a permanência e a ressonância desses imaginários no presente, o que reforça a pertinência de seu estudo.

Foram selecionadas obras que representam diferentes momentos e tendências do gênero: *Harry e Sally – Feitos um para o Outro* (*When Harry Met Sally*, 1989), *Uma Linda Mulher* (*Pretty Woman*, 1990), *Sintonia de Amor* (*Sleepless*

in Seattle, 1993), *Enquanto Você Dormia* (*While You Were Sleeping*, 1995), *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (*My Best Friend's Wedding*, 1997), *Mensagem para Você* (*You've Got Mail*, 1998), *Um Lugar Chamado Notting Hill* (*Notting Hill*, 1999), *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (*10 Things I Hate About You*, 1999) e *Do Que as Mulheres Gostam* (*What Women Want*, 2000). A escolha desses filmes se justifica inicialmente pela elevada popularidade e ampla circulação cultural que alcançaram, tanto no contexto estadunidense quanto no brasileiro, sendo constantemente reprisados em canais de televisão aberta, especialmente na “Sessão da Tarde”, o que contribuiu para sua consolidação no imaginário coletivo. Além disso, há uma motivação pessoal que orienta este recorte: cresci como espectadora assídua de comédias românticas, e grande parte da minha formação afetiva e midiática ocorreu justamente por meio desses títulos que marcaram gerações e se tornaram referências do gênero.

No caso específico de *Harry e Sally – Feitos um para o Outro* (1989), embora o filme seja anterior à década de 1990, sua inclusão é fundamental, pois a proximidade temporal e, sobretudo, sua influência estética e narrativa fizeram com que a obra prepare o ambiente para as comédias românticas dos anos seguintes. O filme renovou estruturas, diálogos e dinâmicas do gênero, estabelecendo parâmetros que se tornaram característicos das romcoms dos anos 1990, razão pela qual sua análise dentro desse contexto se torna não apenas justificável, mas necessária. Embora apresentem variações narrativas e estilísticas, os filmes selecionados compartilham uma estrutura ideológica comum, centrada na valorização da autonomia individual, na idealização do amor como via de autorrealização e na naturalização de papéis de gênero tradicionais, ainda que sob novas roupagens.

Em *Harry e Sally – Feitos um para o Outro* (1989), o romance se constrói gradualmente a partir de uma longa amizade, propondo um modelo de relacionamento baseado na afinidade emocional e intelectual. Apesar de subverter o tropo do “amor à primeira vista”, o filme ainda reafirma valores neoliberais ao associar a conquista amorosa ao amadurecimento individual e à autonomia emocional. Já em *Uma Linda Mulher* (1990), a narrativa da ascensão de Vivian, mediada pelo capital simbólico e material de seu par romântico, reforça a lógica meritocrática e consumista do neoliberalismo, ao apresentar o amor como recompensa pela adaptabilidade aos códigos sociais da elite.

Outros filmes seguem linhas semelhantes. *Sintonia de Amor* (1993) constrói o amor como destino e milagre pessoal, mas dentro de uma lógica profundamente individualista, em que a protagonista abandona uma relação estável em nome de um ideal romântico. Em *Enquanto Você Dormia* (1995), o amor é representado como chave de acesso à estabilidade emocional e ao pertencimento social, sendo a recompensa simbólica por virtudes como bondade e esforço emocional. O *Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997) rompe com o final feliz tradicional ao não concretizar a união do casal principal, mas reforça a centralidade da autorreflexão e da reinvenção subjetiva. Essa ênfase reflete a racionalidade neoliberal aplicada às relações afetivas, na qual a busca pelo autoconhecimento e pela autonomia individual se torna prioritária, ainda que a necessidade de pertencimento e o desejo por um par romântico permaneçam presentes e tensionados.

Em *Mensagem para Você* (1998), a fusão entre romance e mercado é evidente: o antagonista corporativo torna-se o par romântico ideal, e o conflito entre capital e pequenos negócios é resolvido por meio da afetividade. *Notting Hill* (1999) segue lógica semelhante, ao romantizar o encontro entre classes distintas e apresentar o amor como ponte simbólica que supostamente anula desigualdades estruturais. Em *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999), a rebeldia da protagonista é domesticada e convertida em traço desejável, refletindo a capacidade do neoliberalismo de incorporar e neutralizar discursos críticos. Por fim, *Do Que as Mulheres Gostam* (2000) inscreve a escuta e a empatia como estratégias de performance e sucesso profissional, instrumentalizando discursos de gênero a serviço da produtividade e da competitividade.

A metodologia adotada nesta pesquisa articula análise fílmica com fundamentos dos estudos de gênero e da crítica cultural. Parte-se da compreensão de que os filmes devem ser lidos não apenas por seus enredos, mas por suas escolhas narrativas, visuais e simbólicas, que contribuem para a reprodução de discursos normativos. A abordagem interdisciplinar permite integrar elementos da teoria feminista como a performatividade de gênero em Butler (2021) e a crítica à construção da alteridade feminina em Beauvoir (2019), da teoria do cinema como o conceito de male gaze formulado por Mulvey (1975) e da crítica à representação racial e afetiva, conforme elaborado por hooks (1992; 2000). Esses referenciais são fundamentais para compreender-se como o discurso neoliberal se infiltra nas dinâmicas românticas e nos roteiros de transformação pessoal, mascarando

desigualdades estruturais sob a estética do amor e da realização.

Ao considerar o impacto global das comédias românticas dos anos 1990, torna-se evidente seu papel como ferramentas do soft power estadunidense. Esses filmes contribuíram para difundir, de forma aparentemente inofensiva e encantadora, uma visão de mundo centrada nos valores do capitalismo neoliberal: a felicidade como produto da escolha certa, o sucesso como resultado do mérito pessoal e o amor como narrativa de completude. O cenário urbano idealizado, os protagonistas carismáticos e a resolução conciliatória dos conflitos funcionam como dispositivos simbólicos que reforçam e exportam o modelo estadunidense de vida, estabelecendo uma gramática emocional globalizada.

Ao longo da década, ainda que as representações de gênero tenham se tornado mais complexas, as bases ideológicas do neoliberalismo permanecem intactas. O amor continua a ser apresentado como solução individual para dilemas existenciais e sociais, e as protagonistas, ainda que mais autônomas e críticas, acabam por reafirmar o status quo ao encontrarem sua realização pessoal dentro dos marcos afetivos e econômicos tradicionais. A análise dessas obras, portanto, permite compreender não apenas as formas de representação da subjetividade feminina e das relações amorosas, mas também os mecanismos sutis por meio dos quais o cinema popular contribuiu para consolidar um projeto cultural hegemônico no pós-Guerra Fria.

A análise cinematográfica dentro de um programa de pós-graduação em Letras, e particularmente, no campo da Literatura justifica-se pela natureza intrinsecamente narrativa que aproxima as duas artes. Cinema e literatura compartilham procedimentos de construção de enredo, desenvolvimento de personagens, estratégias de ponto de vista e modos de organizar o tempo e o espaço. Como observa Sérgio Guimarães de Souza (2008), mesmo leitores de textos anteriores ao século XX já mobilizam um repertório profundamente influenciado pela linguagem cinematográfica, realizando leituras que privilegiam a dimensão visual e narrativa que o cinema consolidou ao longo do século XX. Isso significa que o contato contínuo com imagens em movimento molda o horizonte de expectativas do leitor contemporâneo, impactando a maneira como ele interpreta e imagina histórias literárias. Assim, estudar cinema em Letras não constitui um desvio disciplinar, mas uma ampliação crítica que reconhece a presença das estruturas

fílmicas na experiência atual de leitura e na forma como compreendemos narrativas, independentemente do suporte.

Além disso, a aproximação entre cinema e literatura é enriquecida pela constatação de que ambas as linguagens mantêm um diálogo histórico e estético contínuo. A literatura oferece ao cinema esquemas narrativos, arquétipos e temas que são constantemente reelaborados, enquanto o cinema devolve à literatura novas formas de visualidade, ritmo e construção simbólica. Quando se analisam comédias românticas, por exemplo, torna-se evidente que grande parte de seus clichês, estruturas e conflitos deriva de tradições literárias como a comédia de costumes, o romance sentimental e o folhetim. Ao mesmo tempo, o cinema influencia o imaginário amoroso contemporâneo, moldando expectativas sociais e afetivas que retornam à literatura em novas configurações. Desse modo, estudar o cinema sob o escopo literário permite compreender como as duas artes se entrelaçam, se transformam mutuamente e constroem um repertório cultural compartilhado. Incorporar o cinema em uma pesquisa literária, portanto, não apenas expande a análise crítica, mas também reconhece que a formação do leitor e do pesquisador é inevitavelmente atravessada pelas imagens que organizam a sensibilidade narrativa de nosso tempo.

2. O PERÍODO PÓS-GUERRA FRIA E A CONSOLIDAÇÃO DA HEGEMONIA ESTADUNIDENSE

2.1 FIM DA GUERRA FRIA E O TRIUNFO DO CAPITALISMO

O colapso da União Soviética em 1991 representou um marco simbólico no encerramento da Guerra Fria, consolidando os Estados Unidos como a única superpotência global. Mais do que uma reconfiguração geopolítica, esse evento foi interpretado por muitos como a consagração do modelo econômico, político e cultural estadunidense. Nesse novo cenário, o chamado “neoliberalismo” passou a ser difundido como um ideal universal associado à liberdade individual e à possibilidade de ascensão pelo mérito. No entanto, como observa Wendy Brown na introdução de *Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no Ocidente* (2019), essa racionalidade não pode ser reduzida a um discurso de autonomia ou consumo. Brown define o neoliberalismo como um projeto que se caracteriza pelo “[...] favorecimento do capital, repressão do trabalho, demonização do Estado social e do político, ataque às igualdades e exaltação da liberdade” (2019, p. 10). Trata-se, portanto, de um regime que reorganiza subjetividades e práticas sociais sob a primazia do mercado, mesmo quando se apresenta, no nível cultural, como mera valorização da liberdade individual.

Nesse contexto, o filósofo político Francis Fukuyama (1992) formulou a polêmica tese do “fim da história”, argumentando que a vitória do capitalismo liberal sobre o socialismo marcava o estágio final da evolução política da humanidade. Para ele, não haveria mais alternativas ideológicas viáveis à democracia liberal e à economia de mercado. Embora amplamente criticada, essa visão repercutiu profundamente no imaginário coletivo ocidental e serviu de base para a legitimação do modelo neoliberal como único caminho possível para o desenvolvimento e a prosperidade.

O neoliberalismo, como configuração específica do capitalismo, consolidou-se como paradigma global nas décadas de 1980 e 1990, e estruturou-se por meio de políticas de desregulamentação, privatização de serviços públicos, liberalização comercial e retração do Estado na economia. Amparadas pela ideia de que mercados livres seriam mais eficientes na promoção do bem-estar coletivo, tais medidas foram amplamente adotadas em diferentes países, muitas vezes estimuladas por instituições financeiras internacionais como o Fundo Monetário

Internacional (FMI) e o Banco Mundial. Assim, o neoliberalismo se estabeleceu não apenas como modelo econômico dominante, mas também como uma mentalidade que molda comportamentos, expectativas e formas de vida.

Contudo a promessa de prosperidade e liberdade trazida pelo neoliberalismo veio acompanhada de profundas transformações sociais e culturais. A retórica da responsabilidade individual ganhou centralidade, enquanto noções de coletividade, solidariedade e justiça social foram sendo gradualmente marginalizadas. O sucesso passou a ser entendido como resultado exclusivo do esforço pessoal, ignorando as condições estruturais que limitam as oportunidades de grande parte da população. Nesse novo ethos neoliberal, a competição constante, a autoeficiência e o consumo tornaram-se símbolos de realização e felicidade.

Essa mentalidade não se restringiu à esfera econômica, mas atravessou diversas dimensões da vida cotidiana, incluindo a produção cultural. O cinema tornou-se um dos veículos mais eficazes de disseminação desses valores. Ao apresentarem narrativas centradas na ascensão individual, na superação de obstáculos por mérito próprio e na busca pelo amor como forma de autorrealização, essas produções ajudaram a reforçar o imaginário neoliberal, mascarando desigualdades estruturais sob histórias pessoais de sucesso e romantismo. A cultura popular, nesse sentido, não apenas refletiu o novo espírito do tempo, mas também participou ativamente de sua naturalização.

2.2 O IMPACTO NA CULTURA POPULAR E NO CINEMA

Esse novo cenário global teve um impacto direto na cultura popular e, em particular, na produção cinematográfica. Hollywood, já reconhecida como uma das principais indústrias culturais do mundo, tornou-se ainda mais poderosa na década de 1990, consolidando-se como um veículo privilegiado para a disseminação dos valores neoliberais. O cinema, especialmente por meio de gêneros populares como as comédias românticas, passou a funcionar como uma espécie de "embaixador cultural", promovendo um ideal de felicidade atrelado ao consumo, ao sucesso individual e ao amor romântico.

As comédias românticas dos anos 1990, em particular, não apenas refletem o contexto histórico do pós-Guerra Fria, mas também o moldam, ao oferecer ao público uma visão idealizada da realidade. Conforme argumenta Indumathi (2021, p.24), "[...] de acordo com a teoria do cultivo, as pessoas que assistem à mídia com

frequência passam a perceber a realidade conforme ela é construída pela própria mídia.[...]”², ou seja, a exposição frequente a essas representações leva o público a internalizar uma realidade moldada pelos produtos midiáticos. Nesse sentido, “[...] eles têm um efeito sobre a percepção do amor romântico do público na vida real”³(p.24), influenciando diretamente a maneira como os espectadores constroem suas expectativas afetivas e compreendem as relações amorosas na vida cotidiana.

Nas comédias românticas, a realização afetiva e material das personagens costuma ser apresentada como consequência natural de se viver em um ambiente urbano dinâmico, repleto de oportunidades e escolhas individuais. Esse imaginário, profundamente ligado à cultura estadunidense, atualiza e reforça o “sonho americano” como narrativa central: a ideia de que qualquer pessoa pode reorganizar sua vida e alcançar plenitude desde que esteja inserida no modo de vida promovido pelos EUA. Ao circular globalmente, esses filmes não apenas projetam os Estados Unidos como cenário idealizado, mas também difundem uma lógica que vincula felicidade, autonomia e progresso pessoal à ordem social e econômica norte-americana. Dessa forma, o gênero contribui para a afirmação da hegemonia cultural dos EUA e para a difusão de uma visão de mundo alinhada ao neoliberalismo, mesmo quando essa dimensão ideológica não aparece de forma explícita na trama.

2.2.1 Hollywood como agente de *Soft Power*

O conceito de soft power, desenvolvido pelo teórico político Joseph Nye (1990), refere-se à capacidade de um país influenciar outros não por meio da força militar ou econômica, mas por meio da atração cultural, ideológica e institucional. Nesse sentido, Hollywood consolidou-se como um dos principais instrumentos do soft power estadunidense, atuando não apenas como fonte de entretenimento, mas como plataforma de exportação de valores, estilos de vida e imaginários alinhados à lógica do capitalismo neoliberal.

As comédias românticas, com seu apelo emocional e sua abordagem aparentemente universal do amor, desempenharam um papel fundamental nesse

² tradução nossa: according to cultivation theory, people who watch media often perceive reality as what media constructs[...]

³ tradução nossa: they have an effect on the perception of romantic love on the audience in real life

processo. Ao revestirem questões estruturais com tramas leves e relacionamentos idealizados, essas narrativas suavizam tensões sociais e oferecem como solução para conflitos econômicos e políticos a realização afetiva individual.

Em *Mensagem para Você* (1998), a narrativa gira em torno do conflito entre uma pequena livraria independente, dirigida pela protagonista, e uma grande rede de livrarias pertencente ao personagem masculino. Ao longo do filme, o embate entre esses dois modelos de negócio é apresentado de forma desigual: enquanto a personagem feminina representa um modelo romântico e artesanal, ele é gradualmente esvaziado de legitimidade frente à suposta modernidade, eficiência e charme da megaloja Fox Books. O fechamento da livraria independente é tratado não como uma perda simbólica ou cultural, mas como uma etapa inevitável do progresso. Pior: a crítica ao poder dos grandes conglomerados é retratada como exagerada ou ingênua, e a protagonista acaba não só aceitando a derrota de seu negócio, que era também um legado materno e símbolo de sua autonomia, como também se apaixona justamente pelo homem responsável por sua ruína comercial. A resolução amorosa serve, assim, para apagar o conflito estrutural, oferecendo como final feliz a reconciliação com o grande capital.

Já em *Do Que as Mulheres Gostam* (2000), a reconfiguração do protagonista, um publicitário misógino que passa a ouvir os pensamentos das mulheres, é usada para validar o universo corporativo como espaço possível de crescimento emocional e moral. A suposta transformação pessoal do personagem ocorre paralelamente à sua adaptação a um mercado que exige sensibilidade como ferramenta de persuasão e sucesso. O filme naturaliza a lógica da publicidade e do consumo, apresentando-a como campo legítimo não apenas de trabalho, mas de autodescoberta e amor.

Essas produções contribuem para a disseminação global de valores como o individualismo, a meritocracia, o consumo como realização pessoal e a centralidade do amor romântico como ideal de felicidade. Ambientadas em cidades como Nova York e Chicago, essas narrativas ajudam a construir e a exportar um imaginário aspiracional associado ao neoliberalismo. No entanto, sob a superfície romântica, essas comédias operam como dispositivos de propaganda cultural, promovendo a aceitação de estruturas de poder e consumo que beneficiam grandes corporações e reforçam desigualdades sociais e econômicas.

Assim, ao invés de promoverem apenas escapismo ou entretenimento, as

romcoms dos anos 1990 e 2000 funcionaram como instrumentos sofisticados de hegemonia cultural, articulando afetos e ideologia. Ao travestirem discursos neoliberais em histórias de amor, contribuíram para naturalizar a dominação do capital global sobre experiências individuais e coletivas

2.2.2 Globalização do Cinema e Recepção Internacional

A globalização dos anos 1990 facilitou a disseminação das produções hollywoodianas para mercados internacionais, transformando as comédias românticas em um fenômeno cultural que transcendia fronteiras. Com uma distribuição massiva, esses filmes foram amplamente consumidos em diferentes contextos culturais, muitas vezes se tornando a principal referência sobre amor, relacionamentos e estilos de vida para públicos estrangeiros.

Essa difusão criou uma padronização das expectativas românticas e sociais, promovendo a ideia de que o amor verdadeiro deveria seguir certas normas ocidentalizadas: encontros casuais que se transformam em paixão, declarações emocionantes em espaços públicos, casamentos como ápice da realização pessoal e a crença de que diferenças socioeconômicas podem ser superadas pelo amor. Em muitos países, esse modelo romântico entrava em conflito com as tradições e normas culturais locais, mas, ainda assim, exercia influência significativa sobre a forma como as pessoas viam o romance e o casamento.

Além disso, a recepção internacional dessas narrativas variava de acordo com o contexto social e político de cada país. Enquanto em algumas nações a adoção dos ideais hollywoodianos sobre amor e estilo de vida foi incorporada sem grandes resistências, em outras houve reações críticas à maneira como esses filmes promoviam padrões inatingíveis de romance e felicidade. Algumas cinematografias nacionais passaram a desenvolver suas próprias versões de comédias românticas, adaptando-as às suas tradições e sensibilidades locais. Bollywood se destaca nesse movimento: embora introduza elementos característicos como números musicais, centralidade da família e conflitos entre tradição e modernidade, muitas de suas narrativas seguem a estrutura consagrada por Hollywood. Desde os anos 1990, a indústria indiana intensificou esse diálogo, incorporando o ritmo, a lógica da jornada amorosa e a valorização da realização individual presentes nas romcoms estadunidenses. Assim, mesmo com forte marca cultural própria, as produções de Bollywood evidenciam como o modelo hollywoodiano se tornou uma referência

global para o gênero e continua moldando expectativas narrativas em diferentes partes do mundo.

É importante destacar que as comédias românticas anteriores aos anos 1990 diferiam significativamente das produzidas naquela década, especialmente no que diz respeito ao contexto ideológico e à relação com a propaganda neoliberal. Nas décadas anteriores, como nas comédias românticas clássicas dos anos 1940 a 1970, exemplificadas por filmes como *A Princesa e o Plebeu* (1953) ou *Annie Hall* (1977), as narrativas tendiam a focar mais no caráter e nas idiossincrasias dos personagens, explorando relações em um contexto social menos marcado pela lógica do consumo e da competição capitalista intensa. Embora também refletissem valores ocidentais, essas produções apresentavam críticas implícitas ou sutis às normas sociais, muitas vezes usando humor para questionar convenções de gênero e classe.

Já as romcoms dos anos 1990, como *Uma Linda Mulher* (1990) e *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* (1989), articulam de modo mais explícito a mensagem neoliberal, em que o indivíduo é responsável por seu sucesso e felicidade, incluindo no amor, e o consumo aparece como uma dimensão fundamental do estilo de vida idealizado. Nessas narrativas, o amor é alinhado a uma imagem de mobilidade social e autonomia econômica, reforçando o mito do *self-made* e da superação das barreiras socioeconômicas através do esforço pessoal, romantizado em cenas de compras, ambientes urbanos sofisticados e carreiras de sucesso.

Essa transformação reflete o contexto do pós-Guerra Fria, em que o neoliberalismo econômico e cultural se intensificou e o cinema hollywoodiano se consolidou como veículo de propaganda ideológica disfarçada de entretenimento. As romcoms dos anos 1990 funcionam assim como uma ferramenta de difusão da hegemonia cultural estadunidense, promovendo valores ligados ao individualismo, à meritocracia e ao consumo, que reforçam a ordem econômica global da época.

Dessa forma, o impacto global das romcoms dos anos 1990 foi além do entretenimento: esses filmes ajudaram a moldar as percepções de romance e felicidade em escala internacional, contribuindo para a hegemonia cultural dos Estados Unidos e para a difusão de seus valores ideológicos através da linguagem universal do cinema.

2.2.3 Conexão com as Comédias Românticas

As comédias românticas dos anos 1990 desempenharam um papel fundamental na disseminação de valores culturais e econômicos associados ao neoliberalismo. Filmes como *Notting Hill* (1999) e *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999) exemplificam essa fusão entre romance e os ideais de consumo e sucesso individual, utilizando cenários urbanos glamorosos e personagens bem-sucedidos para reforçar o imaginário da “vida perfeita” sob a ótica capitalista. Contudo essa dinâmica não se restringe a esses dois filmes, estando presente em diversas produções do gênero ao longo da década.

A partir do final dos anos 1980, com o sucesso de *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* (1989), consolidou-se um modelo narrativo que associava o amor romântico à estabilidade financeira e à realização individual. A relação entre Harry (Billy Crystal) e Sally (Meg Ryan) se desenrola em Nova York, um espaço que simboliza tanto oportunidades quanto status, e a trajetória dos protagonistas enfatiza a importância do sucesso profissional e da independência econômica como pré-requisitos para um relacionamento amoroso bem-sucedido. Essa mesma estrutura se repete em diversos filmes da década seguinte, refletindo um ideal de romance profundamente entrelaçado com a lógica neoliberal.

Em *Uma Linda Mulher* (1990), a interseção entre romance e capitalismo assume uma configuração complexa e ambígua. A personagem Vivian (Julia Roberts), enquanto trabalhadora sexual, representa uma figura que emerge das estruturas socioeconômicas vigentes, porém não se configura simplesmente como um ícone da propaganda neoliberal. Diferentemente do modelo neoliberal clássico, Vivian não é “comprada” passivamente; sua relação com Edward (Richard Gere) se estabelece apenas após uma transformação recíproca, na qual ele também se modifica para atender às suas expectativas. Contudo os elementos da ideologia neoliberal estão presentes no entorno narrativo, manifestando-se na valorização do luxo como símbolo de status e na legitimação social de Vivian apenas após sua conformação aos padrões de consumo e comportamento impostos pelas classes dominantes. Dessa maneira, o filme naturaliza e romantiza a desigualdade de classe, configurando o relacionamento como um conto de fadas contemporâneo em que a ascensão social é condicionada à adesão aos códigos e práticas do consumo

capitalista.

Filmes como *Sintonia de Amor* (1993) mantêm a ênfase no amor como elemento central da realização pessoal, mas também exploram a importância do status e da estabilidade financeira para a construção desse ideal. Em *Sintonia de Amor*, por exemplo, o casal interpretado por Tom Hanks e Meg Ryan se conecta através da ideia de destino e compatibilidade, mas a história se desenrola dentro de um universo de classe média-alta, onde a busca pelo amor não está desvinculada de elementos como segurança financeira e padrões de vida elevados.

Nos filmes de Richard Curtis, como *Notting Hill* (1999), a relação entre romance e classe social se manifesta de forma clara, evidenciando o papel central do sucesso financeiro para a viabilização do amor retratado. O filme explora a fantasia do romance entre William (Hugh Grant), um homem comum cuja profissão é ser livreiro no mercado de livros usados, e Anna (Julia Roberts), uma famosa estrela de cinema, apresentando uma versão idealizada de Londres, especialmente do bairro de Notting Hill, que é mostrado como um espaço boêmio e sofisticado, distante das complexas desigualdades sociais da cidade real. Embora a narrativa sugira que o amor possa transcender diferenças sociais, ela ocorre dentro de um contexto onde a estabilidade econômica e o prestígio social permanecem fundamentais. Isso fica evidente em cenas nas quais William participa de eventos elegantes e ambientes associados à elite, assim como quando Anna se adapta ao cotidiano simples e estável do livreiro, mostrando que o consumo, o capital simbólico e a segurança financeira funcionam como condições implícitas para a aceitação mútua e social do casal. Dessa forma, o filme reforça que, para que o amor seja reconhecido e legitimado, tanto pelos personagens quanto pela sociedade, é necessário que ambos os parceiros estejam inseridos, ainda que de formas distintas, em um padrão de estabilidade econômica e status social, naturalizando a ideia de que o sucesso financeiro é um elemento intrínseco à realização afetiva.

O mesmo padrão de associação entre romance, sucesso financeiro e inserção em um determinado status social pode ser claramente observado em *Enquanto Você Dormia* (1995). Sandra Bullock interpreta Lucy, uma mulher trabalhadora e solitária que, ao longo da narrativa, é gradualmente incorporada a uma família amorosa e abastada da classe média alta. O filme enfatiza sua transição de uma existência isolada e precária para um ambiente de segurança afetiva e estabilidade econômica, sugerindo que a realização do amor e da felicidade está condicionada a essa

ascensão social e à aceitação em círculos sociais privilegiados. Lucy não apenas conquista o amor, mas também seu espaço dentro de um mundo marcado por conforto material e conexões sociais estabelecidas, reforçando a ideia de que o sucesso financeiro e o pertencimento social são elementos cruciais para a consolidação dos vínculos afetivos. Assim, *Enquanto Você Dormia* (1995) mantém a centralidade da condição econômica como um elemento determinante para a possibilidade e a realização do amor.

De forma semelhante, *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997) subverte algumas convenções tradicionais das comédias românticas ao negar à protagonista Julianne (Julia Roberts) o final feliz típico do gênero. No entanto, mesmo nessa subversão, a narrativa se desenrola em um universo de privilégios econômicos e culturais, onde as relações interpessoais e os dilemas afetivos ocorrem dentro de um contexto de oportunidades garantidas pela estabilidade financeira. O filme revela como, apesar das tensões emocionais e dos conflitos românticos, os personagens pertencem a um ambiente social que lhes assegura autonomia e recursos para reinventar suas trajetórias pessoais e afetivas.

Nos anos finais da década, filmes como *Mensagem para Você* (1998) reafirmam a conexão entre romance e capitalismo de formas distintas. Em *Mensagem para Você*, a rivalidade comercial entre os protagonistas (Tom Hanks e Meg Ryan) se resolve dentro da lógica do mercado, onde a competição é naturalizada e até mesmo romantizada. A protagonista, dona de uma pequena livraria, perde seu negócio para uma grande rede corporativa, mas acaba se apaixonando pelo homem por trás dessa fusão empresarial – um desfecho que simboliza a aceitação da hegemonia das grandes corporações como algo inevitável e até desejável.

Embora *Do Que as Mulheres Gostam* (2000) tenha sido lançado já nos anos 2000, sua concepção e roteiro pertencem à lógica das comédias românticas dos anos 1990. O filme foi escrito e desenvolvido durante essa década e reflete a mentalidade daquele período, especialmente no que diz respeito à relação entre gênero, mercado e romance. A narrativa gira em torno da ideia de compreender o desejo feminino, mas o protagonista (Mel Gibson) é um publicitário de sucesso cujo arco de redenção está intimamente ligado à sua carreira e ao consumo. Dessa forma, o filme reforça a ideia de que o amor e a realização pessoal passam inevitavelmente pela inserção bem-sucedida no mercado de trabalho e pela

adequação às expectativas sociais de gênero e consumo.

2.2.4 A Imposição De Um Padrão Ocidentalizado

A expansão global das comédias românticas estadunidenses nas últimas décadas não ocorreu sem críticas. Ao exportar um modelo padronizado de amor, beleza e sucesso, enraizado na lógica cultural e econômica do neoliberalismo norte-americano, esses filmes impuseram valores ocidentais que frequentemente negligenciam ou apagam outras formas de viver e interpretar o mundo. Segundo Tomlinson (1999), a globalização cultural tende a promover uma homogeneização simbólica, na qual os produtos culturais dominantes moldam o imaginário global, muitas vezes em detrimento das especificidades locais.

Esses filmes, em sua maioria protagonizados por personagens brancos, heterossexuais e de classe média-alta, promovem uma representação excludente que reforça hierarquias raciais e socioeconômicas (hooks, 1992). As histórias situadas em cidades como Nova York, Los Angeles ou Londres, apresentadas como cenários ideais para o amor e o sucesso, contribuem para a construção de um imaginário aspiracional associado à modernidade e ao progresso. Essa narrativa idealizada tem impactos profundos, pois, ao mesmo tempo em que fornece entretenimento, também molda expectativas de vida, comportamentos afetivos e noções de realização pessoal.

Como observam Silva Jr. e Eidt (2012), a globalização cultural pode causar uma “invisibilização das culturas locais” em nome de uma modernidade global, muitas vezes assimilada sem crítica em países em desenvolvimento. Nesse contexto, as comédias românticas não apenas naturalizam o estilo de vida capitalista ocidental, como também atuam como instrumentos ideológicos que reforçam valores neoliberais, como o individualismo, a meritocracia e a ascensão social por meio do consumo.

Essa imposição cultural não apenas padroniza o amor romântico segundo um modelo norte-americano, mas também marginaliza outras formas possíveis de afeto, família e subjetividade. Assim, mesmo quando adaptadas para mercados locais, as romcoms seguem ancoradas em estruturas narrativas e visuais baseadas no sucesso financeiro, no consumo de bens e na estetização das relações sociais, contribuindo para a hegemonia cultural do Ocidente.

2.3 O IMPACTO DO NEOLIBERALISMO E DA CULTURA DE CONSUMO

2.3.1 A Estética do Sucesso: Neoliberalismo, Consumo e Felicidade nas Comédias Românticas dos Anos 1990

Nas comédias românticas dos anos 1990, observa-se uma forte articulação entre o ideário neoliberal e a construção de uma estética do sucesso. Essas narrativas não apenas contam histórias de amor, mas também promovem modelos de vida baseados na valorização do esforço individual, da resiliência empreendedora e, sobretudo, do consumo como forma de realização pessoal. A felicidade, amorosa e profissional, é representada como fruto de escolhas racionais, dedicação e da capacidade de se adaptar às exigências do mercado, transformando as personagens femininas em ícones da mulher autossuficiente e bem-sucedida, ainda que dentro dos limites impostos pelo sistema capitalista.

Um exemplo emblemático é o filme *Mensagem para Você* (1998), em que Kathleen Kelly (Meg Ryan) administra uma pequena livraria independente ameaçada por uma grande rede corporativa. Embora sua loja feche, o roteiro a posiciona como vitoriosa no plano afetivo e pessoal, transmitindo a ideia de que a superação de obstáculos e a capacidade de adaptação são suficientes para alcançar o sucesso, mesmo que esse sucesso implique em ceder às lógicas do grande capital.

Da mesma forma, *Uma Linda Mulher* (1990) ilustra como o consumo e a transformação estética funcionam como instrumentos de inserção social. Vivian Ward (Julia Roberts) é apresentada a um universo de luxo, com roupas de grife, jantares requintados e hotéis cinco estrelas, e sua aparência passa por uma reformulação completa. Embora o filme ressalte, em alguns momentos, a independência emocional da personagem, é apenas após essa transformação visual e comportamental que ela passa a ser tratada com respeito pelos outros personagens, especialmente por figuras ligadas à elite. A própria narrativa também reforça essa mudança de status, validando sua trajetória como bem-sucedida apenas quando ela se adapta aos códigos estéticos e sociais desse novo ambiente. O filme sugere, assim, que o “final feliz” depende não apenas do amor romântico, mas da adesão a determinados padrões de consumo e de status.

Esse padrão narrativo encontra respaldo em um contexto sociocultural mais

amplo. A década de 1990 foi marcada pela intensificação do consumismo como valor central da vida moderna, impulsionado pela globalização, expansão da publicidade e acesso facilitado ao crédito. O "sonho americano", antes centrado na meritocracia e no trabalho árduo, passa a ser ressignificado como um ideal individualista de ascensão social através da aquisição de bens e da incorporação de um estilo de vida glamouroso.

Essas representações não são neutras. Ao associarem amor, felicidade e sucesso ao acesso a bens materiais e experiências de alto consumo, essas obras reforçam uma visão excludente, que naturaliza desigualdades sociais e estimula um ciclo contínuo de desejo e frustração. Ainda que travestido de romance e leveza, o discurso promovido é político: a promessa de realização pessoal está atrelada à capacidade de consumo, e os afetos são constantemente mediados por valores mercadológicos.

A representação do sucesso nas comédias românticas dos anos 1990 está intrinsecamente ligada à ética do trabalho e ao consumo. Personagens que alcançam a felicidade são frequentemente aqueles que demonstram dedicação, ambição e capacidade de superar obstáculos, muitas vezes em um contexto de competição e individualismo. Essa narrativa reflete a lógica neoliberal, que valoriza a produtividade e a competitividade como virtudes essenciais para o sucesso.

Ao mesmo tempo, o consumo é retratado como um elemento central da realização pessoal. Em filmes como *Sintonia de Amor* (1993) e *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997), o acesso a bens materiais e experiências de luxo é frequentemente associado à felicidade e ao sucesso. Essa associação entre consumo e realização pessoal não apenas reforça os valores neoliberais, mas também contribui para a construção de um imaginário social no qual o sucesso é medido pela capacidade de adquirir e consumir.

2.4 REPRESENTAÇÃO DE CLASSES SOCIAIS

As comédias românticas produzidas na década de 1990 frequentemente construíram um imaginário social em que as protagonistas pertencem majoritariamente às classes média ou alta, residindo em grandes centros urbanos e inseridas em profissões associadas à criatividade ou ao prestígio, como jornalismo, moda e direito, que garantem relativa estabilidade financeira e acesso a bens de

consumo sofisticados. Essa configuração estética consolida uma representação idealizada de existência, centrada no conforto material, na vivência cosmopolita e na autonomia profissional, ainda que frequentemente distante da realidade vivida por parcela significativa da população.

Embora algumas obras incorporem tensões de classe em suas narrativas, a forma como tais antagonismos são resolvidos revela muito sobre a matriz ideológica do período. *Uma Linda Mulher* (1990), por exemplo, é frequentemente concebido como um conto de fadas contemporâneo que romantiza a relação entre uma trabalhadora sexual e um empresário milionário. Contudo, a narrativa sugere, ainda que de modo sutil, que a condição de Vivian não decorre de uma escolha autônoma, mas de uma necessidade econômica premente. Diferentemente de sua amiga Kit, que encara a prostituição com resignação e certo cinismo, Vivian expressa desconforto e ressalta que aquela atividade foi o único emprego disponível. Ainda assim, o filme evita qualquer crítica substantiva às estruturas sociais e econômicas que perpetuam tais situações.

Esse apagamento das condições materiais que atravessam a prostituição torna-se ainda mais significativo quando confrontado com a reflexão de Michelle Perrot (2019), para quem o debate em torno da prostituição é historicamente marcado por tensões entre interpretações que a veem como forma extrema de alienação do corpo feminino e leituras que a compreendem como possibilidade de autonomia. Perrot destaca que, embora algumas mulheres recorram à prostituição como estratégia de sobrevivência ou como modo de obtenção de certa independência financeira, trata-se de um fenômeno inserido em redes globais de exploração nas quais o corpo feminino é transformado em mercadoria: “[...] um mercado no qual o corpo das mulheres é objeto e valor” (Perrot, 2019, p. 80). Ao ignorar essa complexidade, *Uma Linda Mulher* não apenas suaviza a violência estrutural que sustenta a prostituição, mas também a reconfigura como um cenário romantizável, ao deslocar o foco para a dimensão romântica e a figura do homem rico como agente redentor, a trama naturaliza uma solução individualizada para questões coletivas. O desfecho feliz emerge não a partir de uma transformação material independente ou políticas inclusivas, mas pela ascensão social mediada pelo vínculo amoroso, reforçando uma fantasia de mobilidade baseada em exceções e obscurecendo a possibilidade de uma análise crítica das desigualdades estruturais.

De modo semelhante, *Enquanto Você Dormia* (1995) apresenta Lucy, uma mulher solitária que trabalha vendendo bilhetes de metrô e vive em condições modestas. Ao ser equivocadamente identificada como noiva de um homem rico em coma, ela adquire acesso temporário ao universo familiar e ao estilo de vida da elite urbana. Embora o romance não se concretize com o personagem rico, mas com seu irmão deste, também pertencente a uma classe socioeconômica privilegiada, o filme reitera a ideia de que a inserção em um ambiente mais estável e afetuoso ocorre por meio da aceitação e acolhimento familiar burgueses, e não por transformações estruturais na trajetória profissional ou condição social da protagonista. O trabalho de Lucy permanece invisibilizado, e o desfecho feliz não implica autonomia financeira, mas a integração afetiva a uma nova rede familiar pertencente à classe média alta.

Essa lógica narrativa consolida a concepção do romance como instrumento de "ascensão", no qual o amor funciona como atalho para um estilo de vida idealizado e economicamente confortável. Concomitantemente, observa-se a quase ausência de protagonistas oriundas de classes populares que não sejam "redimidas" pelo capital afetivo ou econômico de um parceiro abastado. As dificuldades materiais são raramente abordadas sob uma perspectiva coletiva ou política, sendo, em geral, suavizadas ou eclipsadas por gestos românticos que culminam no "felizes para sempre".

Assim, as comédias românticas dos anos 1990 não apenas ignoram as barreiras estruturais que limitam a mobilidade social e o acesso a recursos, mas também contribuem para a naturalização das desigualdades. Ao substituir o conflito de classes por narrativas de superação afetiva e recompensas emocionais, esses filmes reafirmam a ideologia neoliberal, privilegiando soluções individuais, estetizando o consumo e convertendo o amor em símbolo de legitimação do status social.

3. AS COMÉDIAS ROMÂNTICAS COMO PROPAGANDA CULTURAL

As comédias românticas, conhecidas popularmente como romcoms, ocupam um lugar de destaque na história do cinema, sendo um dos gêneros mais consistentes tanto em termos de produção quanto de recepção pelo público. Embora tenham como função primordial o entretenimento, essas narrativas desempenham também um papel crucial na disseminação de ideologias culturais e sociais, especialmente no que se refere às concepções de amor, felicidade e realização pessoal. Este capítulo examina a evolução do gênero, sua associação com o neoliberalismo e a forma como o consumo se entrelaça com o ideal romântico promovido pelas romcoms dos anos 1990.

O gênero tem raízes em tradições narrativas antigas, com destaque para o teatro clássico e a literatura, como nas comédias de Shakespeare, por exemplo, *Muito Barulho por Nada* e *Sonho de uma Noite de Verão*, que já exploravam mal-entendidos amorosos, casamentos arranjados e reviravoltas cômicas, culminando em finais felizes. No entanto é no cinema que a comédia romântica encontra sua expressão mais popular e duradoura. Caracteriza-se pela combinação de humor e romance, geralmente organizada em torno de uma estrutura narrativa que envolve encontros fortuitos, obstáculos que desafiam a união do casal protagonista e, por fim, um desfecho otimista que reafirma o ideal do “amor verdadeiro”. Esse modelo, embora aparentemente simples, permite a abordagem de temas universais como desejo, identidade e relações de gênero, oferecendo ao público uma experiência emocionalmente satisfatória.

Além das influências shakespearianas, o gênero dialoga com tradições ainda mais antigas, como a comédia grega, a exemplo de *Lisístrata*, de Aristófanes, que já articulava humor e relações amorosas em contextos sociais específicos. Com o advento do cinema, todavia, a comédia romântica passou a adquirir contornos mais definidos e uma linguagem própria. A consolidação do gênero se intensificou nas décadas de 1930 e 1940, com as chamadas screwball comedies (comédias malucas), que se destacaram pelo ritmo acelerado dos diálogos, inversões dos papéis de gênero e situações absurdas. Nessa fase, surgem protagonistas femininas mais assertivas, desafiando as normas sociais vigentes. Filmes como *Aconteceu Naquela Noite* (1934) e *Levada da Breca* (1938) estabeleceram convenções que

influenciariam o gênero por décadas, como o casal improvável, o humor verbal sofisticado e a crítica sutil à ordem social.

Nas décadas de 1950 e 1960, a comédia romântica tornou-se mais convencional e glamorosa, refletindo os valores conservadores do pós-guerra. Nesse contexto, o gênero passou a exaltar o casamento e a vida suburbana como caminhos para a estabilidade e a felicidade. Títulos como *Cinderela em Paris* (1957), com Audrey Hepburn, e *Confidências à Meia-Noite* (1959), com Rock Hudson e Doris Day, ilustram bem essa tendência, ao retratar relacionamentos que, apesar dos conflitos iniciais, se resolvem de maneira moralmente aceitável e dentro das expectativas sociais da época.

Durante os anos 1970 e 1980, influenciadas pelas transformações sociais e culturais, como o movimento feminista, a revolução sexual e o crescimento da mulher no mercado de trabalho, as comédias românticas passaram a incorporar elementos dramáticos e maior profundidade psicológica nos personagens. O gênero começou a refletir novas realidades, abordando temas como divórcio, independência feminina e relações menos convencionais. Filmes como *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), de Woody Allen, e *Quando o Amor Acontece* (1989), com Michelle Pfeiffer e Al Pacino, desafiaram fórmulas tradicionais ao apresentar finais ambíguos e protagonistas mais realistas e imperfeitos, acompanhando as mudanças nas expectativas sociais sobre o amor e os relacionamentos.

Nos anos 1990, as comédias românticas atingiram um novo patamar de relevância cultural e impacto comercial. Esse período foi marcado por uma convergência entre transformações econômicas e culturais: a consolidação do neoliberalismo, a intensificação da globalização e o surgimento de novas tecnologias de comunicação alteraram profundamente as formas de sociabilidade e consumo. Filmes como *Uma Linda Mulher* (1990), *Sintonia de Amor* (1993), *Enquanto Você Dormia* (1995) e *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997) se destacaram por combinar humor, romance e mensagens aspiracionais, consolidando uma fórmula amplamente imitada nas décadas seguintes.

Essas produções não apenas refletiam os valores da época, como também contribuíam para moldá-los, ao associar o amor romântico à realização pessoal, ao sucesso profissional e ao consumo. Ainda que conservassem elementos tradicionais do gênero, como o acaso amoroso e o final feliz, as romcoms dos anos 1990 introduziram mudanças significativas, como o protagonismo feminino mais

independente, a valorização da carreira e a forte presença de marcas, objetos de desejo e referências da cultura pop. O ideal de felicidade amorosa passou a ser inseparável de um estilo de vida urbano, moderno e economicamente estável.

Nesse contexto, as comédias românticas da década de 1990 não apenas conquistaram enorme sucesso comercial, mas também se tornaram fenômenos culturais de alcance global. Ao promover um imaginário em que amor e autorrealização se fundem ao estilo de vida estadunidense, esses filmes ajudaram a consolidar o gênero como uma poderosa ferramenta de construção simbólica. Sua influência ultrapassou fronteiras, tornando as romcoms não apenas um reflexo de seu tempo, mas também um instrumento ativo na disseminação de ideologias contemporâneas ligadas ao individualismo, ao consumo e à performance afetiva.

3.1 AS ROMCOMS DOS ANOS 1990 E A PROPAGAÇÃO DO NEOLIBERALISMO

A década de 1990 foi um período de expansão da influência dos Estados Unidos no cenário global, tanto econômica quanto culturalmente. Com o fim da Guerra Fria e a consolidação dos Estados Unidos como a principal superpotência mundial, o país intensificou sua presença no mercado global por meio do consumo e da cultura midiática. Nesse contexto, Hollywood desempenhou um papel crucial na disseminação dos valores norte-americanos, e as comédias românticas se tornaram um mecanismo poderoso de soft power, promovendo ideais como independência financeira, mobilidade social e a busca da felicidade através do amor e do consumo.

Inseridas nesse cenário, as romcoms dos anos 1990 reforçaram a ideia de que o sucesso individual e o amor romântico estavam interligados, muitas vezes vinculando a realização pessoal a um estilo de vida específico, caracterizado pelo consumo, pela valorização do trabalho e pela crença no mérito individual. Esses filmes apresentavam protagonistas, em sua maioria, bem-sucedidos ou em ascensão profissional, inseridos em cenários urbanos glamorosos como Nova York, Los Angeles ou Chicago. Mesmo quando a trama envolvia personagens de origens mais humildes ou com desafios financeiros, o desfecho feliz frequentemente vinha acompanhado da conquista do sucesso material dentro da lógica capitalista.

A partir dessa relação entre amor e realização individual, observa-se que a maior parte das comédias românticas dos anos 1990 apresenta personagens que,

antes de encontrarem o amor verdadeiro, precisam passar por um processo de autoconhecimento e aprimoramento pessoal, alinhando-se à lógica do individualismo neoliberal. Esse aspecto pode ser visto em *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997), onde a protagonista, inicialmente movida por sentimentos egoístas, precisa amadurecer emocionalmente antes de aceitar a felicidade do outro. Na mesma direção, *Do Que as Mulheres Gostam* (2000), embora lançado no início dos anos 2000, foi escrito ainda nos anos 1990 e reflete plenamente os valores da época: seu protagonista, um publicitário misógino e bem-sucedido, passa por uma transformação interna ao desenvolver empatia, mas seu sucesso profissional continua sendo um elemento fundamental de sua identidade.

Com essa combinação de narrativa romântica e modelo aspiracional de vida, as comédias românticas dos anos 1990 também ajudaram a moldar a percepção global do amor e dos relacionamentos. O sucesso desses filmes em diferentes mercados contribuiu para a padronização de expectativas românticas e sociais, mesmo em países com culturas e tradições distintas. Isso ocorreu porque as romcoms não apenas narravam histórias de amor, mas também promoviam um modelo de vida altamente aspiracional, em que o amor, o sucesso profissional e o consumo caminhavam juntos.

Dessa forma, as romcoms dos anos 1990 não apenas refletiam os valores do neoliberalismo, mas também ajudaram a disseminá-los globalmente. Ao associar a felicidade romântica a uma estética sofisticada, ao sucesso financeiro e à conquista individual, esses filmes reforçaram ideais que continuaram influentes nas décadas seguintes, tanto no cinema quanto na cultura popular de forma mais ampla.

3.2 CONSUMO, AMOR ROMÂNTICO E REALIZAÇÃO PESSOAL

Um dos traços mais marcantes das comédias românticas dos anos 1990 é a relação intrínseca entre amor e consumo. Os filmes do período frequentemente apresentam o romance como uma experiência associada ao status social, ao acesso a bens materiais e à vivência de momentos glamorosos. O amor idealizado que essas narrativas propagam não se baseia apenas na conexão emocional entre os personagens, mas também na conquista de um estilo de vida aspiracional, em que a estabilidade financeira e o luxo aparecem como elementos fundamentais da felicidade romântica.

A ligação entre amor e consumo se manifesta de diversas formas: jantares

sofisticados em restaurantes caros, passeios em locais icônicos, presentes extravagantes e grandes gestos românticos que exigem um alto investimento financeiro. Além disso, os protagonistas dessas histórias, em sua maioria, pertencem a um universo onde o sucesso profissional e a segurança econômica são fatores determinantes para o desenvolvimento da trama amorosa.

3.2.1 O Amor Como Produto e o Sonho do Estilo de Vida Urbano

Filmes como *Mensagem para Você* (1998) exemplificam essa conexão ao integrar o crescimento da era digital com a noção de que o romance pode ser mediado pelo consumo. A história se desenrola em meio à expansão do comércio online e das megacorporações, abordando a relação entre uma pequena livraria independente e uma grande rede que ameaça sua existência. Embora o filme apresente o romance entre a protagonista (Meg Ryan) e o magnata do setor (Tom Hanks) como um triunfo do amor sobre a rivalidade, ele também reforça a ideia de que, para sobreviver, o pequeno negócio precisa se adaptar ao “progresso” representado pelo grande capital. No desfecho, a personagem feminina não apenas aceita a fusão entre os mundos empresarial e pessoal, mas também se apaixona justamente por aquele que encarna a força estruturante do capitalismo sobre os pequenos empreendimentos.

Esse movimento narrativo articula-se a uma lógica patriarcal frequentemente presente nas comédias românticas do período, na qual a trajetória feminina é reorganizada em função de valores masculinos. Em *Mensagem para Você*, a perda da livraria representa simbolicamente a derrota do projeto individual da protagonista, que acaba absorvida pelo universo e pelos códigos do herói masculino. O mesmo padrão se observa em *Enquanto Você Dormia* (1995), no qual a ascensão socioeconômica da protagonista depende diretamente de sua inserção afetiva em uma família de classe média-alta, deslocando o valor de seu próprio trabalho para a esfera das relações românticas. Já em *Uma Linda Mulher* (1990), a narrativa consolida essa lógica ao apresentar a “redenção” da figura feminina como resultado da intervenção de um homem rico, reiterando a ideia de que a mobilidade social das mulheres está condicionada ao olhar e ao capital masculinos, uma construção que ecoa tanto normas patriarcais quanto a racionalidade neoliberal da individualização das desigualdades.

O cenário urbano sofisticado também opera como um elemento simbólico nessas narrativas, reforçando a noção de que o amor verdadeiro está vinculado a um certo padrão de vida. Em *Sintonia de Amor* (1993), por exemplo, Nova York é representada como o destino final do romance ideal, culminando na icônica cena do encontro no topo do Empire State Building. De modo semelhante, *Enquanto Você Dormia* utiliza Chicago como pano de fundo para enfatizar a passagem da protagonista de um cotidiano marcado pela precariedade para uma vida permeada pelo conforto e pela estabilidade. Mudança que, mais uma vez, se dá não pela valorização de sua agência, mas pela incorporação ao universo masculino de maior prestígio social.

3.2.2 O Consumo Como Prova de Amor

Nas comédias românticas dos anos 1990, o consumo não aparece apenas como pano de fundo, mas como um componente central na própria estrutura do amor romântico. Um dos aspectos mais evidentes dessa relação é a forma como gestos financeiros, presentes materiais e acesso a espaços de luxo operam como demonstrações de afeto e como condições de possibilidade para o “final feliz”. *Uma Linda Mulher* (1990) é exemplar nesse sentido: a transformação de Vivian (Julia Roberts) em uma mulher considerada “digna” de ser amada passa por um processo de reeducação visual e comportamental, no qual roupas caras, jantares refinados e aulas de etiqueta funcionam como marcadores simbólicos de sua ascensão. A narrativa sugere que a legitimação social da protagonista depende de sua adaptação a um padrão de consumo que a alinha aos valores da elite.

Mesmo quando situadas fora dos Estados Unidos, muitas romcoms reproduzem esse modelo. Em *Notting Hill* (1999), o romance entre um homem comum (Hugh Grant) e uma estrela de cinema (Julia Roberts) enfatiza a distância entre seus mundos, mas também reforça a ideia de que o amor verdadeiro se concretiza quando o sujeito ordinário se abre à experiência glamorosa e aos códigos de um estilo de vida sofisticado. Assim, o acesso ao luxo, mesmo que de forma episódica, funciona como uma espécie de passaporte para a viabilidade do romance.

A intersecção entre afeto e consumo se aprofunda ainda mais quando observamos o papel da publicidade e da cultura da imagem na configuração dos

vínculos amorosos. *Do Que as Mulheres Gostam* (2000), embora lançado no início da década seguinte, cristaliza tendências que já vinham sendo gestadas nos anos 1990: a mercantilização dos sentimentos e a transformação do desejo em dado manipulável. A trama, centrada em um publicitário que, de repente, passa a ouvir os pensamentos das mulheres, evidencia como emoções e inseguranças femininas são convertidas em informações úteis tanto para estratégias de marketing quanto para a conquista amorosa. Aqui, a sedução se insere na lógica publicitária: compreender o “público-alvo” e oferecer-lhe o produto certo, seja ele uma campanha comercial ou um gesto romântico.

Assim, o amor é apresentado como uma performance guiada pelas mesmas dinâmicas que regem o consumo: leitura de expectativas, construção de imagem e entrega de uma narrativa atraente. A espetacularização dos relacionamentos, já presente nos filmes da década, ganha contornos ainda mais explícitos: o casal se torna um ideal de lifestyle; a mulher, um objeto de desejo associado a padrões de beleza e consumo; e o homem, o provedor capaz de assegurar estabilidade emocional e financeira. Em última instância, o amor romântico é convertido em vitrine, onde valores, comportamentos e produtos são expostos sob a promessa de felicidade, promessa moldada, sobretudo, pela lógica do capital.

3.2.4 O Amor Como Bônus do Sucesso Individual

Um tema recorrente nas comédias românticas dos anos 1990 é a construção do amor romântico como não apenas um objetivo de vida, mas também um prêmio concedido após o alcance de uma trajetória pessoal e profissional bem-sucedida. Em *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997), por exemplo, a protagonista (interpretada por Julia Roberts) falha em alcançar o final feliz devido a posturas egoístas e competitivas, associadas a uma visão individualista e possessiva do relacionamento. O filme propõe que o verdadeiro amor depende de um processo de amadurecimento emocional, no qual a abertura para o outro e a renúncia ao controle absoluto são fundamentais. Aqui, o autoconhecimento aparece como condição para o estabelecimento de relações afetivas saudáveis, distinguindo-se de meras atitudes individualistas que priorizam o sucesso pessoal em detrimento da empatia e da cooperação.

Essa dinâmica também se manifesta em *10 Coisas que Eu Odeio em Você*

(1999), que combina elementos do romance adolescente com uma narrativa de crescimento individual. Os personagens centrais são compelidos a enfrentar e superar suas inseguranças para conseguirem desenvolver vínculos amorosos genuínos. O processo de autodescoberta, portanto, emerge como um passo necessário para a construção do amor, mas não deve ser confundido com um percurso de autoabsorção ou competição exacerbada.

Outros exemplos incluem *Sintonia de Amor* (1993), no qual o protagonista passa por uma reflexão profunda sobre suas prioridades emocionais e profissionais antes de se permitir um relacionamento verdadeiro, e *Enquanto Você Dormia* (1995), onde a protagonista Lucy transforma sua solidão em autocompreensão, possibilitando uma conexão afetiva autêntica.

Em todas essas narrativas, o amor é concebido como um complemento à jornada pessoal de autodesenvolvimento e ascensão social, funcionando como símbolo de conquista dentro da lógica meritocrática dessas produções. Contudo a linha entre exercícios legítimos de autoconhecimento e posturas individualistas nem sempre é explicitamente demarcada, o que pode levar à naturalização de modelos que enfatizam a autonomia individual em detrimento do compromisso social e coletivo.

Adicionalmente, as romcoms dos anos 1990 reforçam a associação do amor romântico ao consumo, ao sucesso individual e à estabilidade financeira. Presentes caros, ambientes sofisticados e gestos grandiosos constituem uma representação do romance como experiência acessível sobretudo àqueles que dispõem dos recursos necessários para vivenciá-la em sua forma “idealizada”. Dessa forma, o gênero contribuiu para a disseminação de um modelo de felicidade ancorado no estilo de vida urbano e na realização profissional, influenciando a percepção popular sobre o amor e os relacionamentos. Assim, essas produções não só refletiram os valores da época, como também ajudaram a consolidá-los no imaginário coletivo, ao reforçar a ideia de que a realização pessoal e a estabilidade emocional estão intrinsecamente vinculadas ao consumo e ao status social

4. PAPÉIS DE GÊNERO E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

As comédias românticas dos anos 1990 desempenharam um papel crucial na construção e perpetuação de expectativas culturais sobre masculinidade e feminilidade. Como produtos culturais, esses filmes não apenas refletem os valores da época, mas também contribuem para moldar ideias sobre gênero, amor e relações interpessoais. Este capítulo examina como as romcoms dos anos 1990 reforçam estereótipos de gênero, sua relação com o contexto histórico da década e a persistência da idealização do amor heteronormativo como única forma de felicidade plena.

4.1 EXPECTATIVAS CULTURAIS SOBRE MASCULINIDADE E FEMINILIDADE

Nas comédias românticas dos anos 1990, os papéis de gênero são representados de maneira relativamente tradicional, mesmo que algumas nuances e tentativas de modernização comecem a despontar. Essas narrativas refletem e, ao mesmo tempo, reforçam expectativas culturais profundamente enraizadas sobre masculinidade e feminilidade, dialogando com uma sociedade que atravessava transformações significativas, como o avanço do movimento feminista e a crescente presença das mulheres no mercado de trabalho.

Ainda assim, mesmo quando as protagonistas são retratadas como independentes e bem-sucedidas, a realização pessoal dessas personagens é frequentemente apresentada como incompleta até que o amor romântico seja alcançado, como se esse fosse o ponto final de sua trajetória de emancipação. Exemplos marcantes são *Uma Linda Mulher* (1990), *Sintonia de Amor* (1993) e *Mensagem para Você* (1998). Essa lógica reafirma uma estrutura binária entre os gêneros, em que a mulher, por mais emancipada que seja, precisa de um homem que a “complete”, enquanto o homem, ainda que revele fragilidades emocionais, segue como o sujeito ativo e decisivo na conclusão da narrativa amorosa.

Esse desequilíbrio simbólico é reforçado pela forma como a masculinidade é construída nessas narrativas, quase sempre associada à racionalidade, ao distanciamento emocional e à independência, traços que precisam ser “quebrados” ao longo do enredo para que o homem se torne digno do amor da protagonista.

Essa transformação emocional do herói, presente em filmes como *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997) e *Do Que as Mulheres Gostam* (2000), é retratada como um gesto de coragem e autossuperação, enquanto o envolvimento afetivo da mulher é tratado como algo natural, esperado desde o início. Dessa forma, a jornada emocional do homem é enaltecida como processo de amadurecimento, enquanto a da mulher é apenas reafirmação de um papel previamente atribuído.

Essa lógica não apenas reproduz uma visão idealizada do amor, como também limita a agência feminina ao enquadrá-la dentro de um projeto afetivo que deve, inevitavelmente, culminar no par romântico. Como aponta Simone de Beauvoir (2019a), a mulher tem sido historicamente colocada como o "Outro", construída a partir do olhar masculino e condicionada a buscar sua realização através do homem. Essa perspectiva é reforçada pelas romcoms noventistas, nas quais a mulher pode ser bem-sucedida e moderna, mas ainda assim encontra a plenitude apenas quando o amor heterossexual e monogâmico é consumado.

De modo semelhante, Laura Mulvey (1975) já denunciava o papel da mulher no cinema clássico como objeto do olhar masculino (*male gaze*), reduzida à sua função estética e romântica dentro da narrativa. Nas comédias românticas, essa dinâmica se perpetua, mesmo quando há tentativas de subversão: a mulher que deseja, que age, que busca o amor em seus próprios termos, ainda é capturada por uma estrutura narrativa que valoriza sua doçura, emocionalidade e, sobretudo, sua disposição em "ceder" ou se transformar por amor. Judith Butler (2021), ao discutir o caráter performativo do gênero, nos ajuda a compreender como essas personagens encenam, reiteram e naturalizam papéis de feminilidade e masculinidade que são culturalmente construídos, mas que aparecem no cinema como se fossem naturais ou inevitáveis.

A masculinidade, por sua vez, é quase sempre associada à racionalidade, ao distanciamento emocional e à independência, traços que precisam ser "quebrados" ao longo da narrativa para que o homem se torne digno do amor da protagonista. Esse processo de "abertura emocional" do herói é retratado como um gesto de coragem e transformação, enquanto o envolvimento emocional da mulher é tomado como pressuposto. Como observa Indumathi S. (2023), as romcoms hollywoodianas apresentaram "noções de amor romântico exageradas e idealizadas"⁴ que afetaram diretamente a percepção do público, especialmente das mulheres, em relação ao

⁴ tradução nossa: exaggerated and idealistic notions of romantic love

que se espera de um relacionamento amoroso. Esses ideais românticos e inalcançáveis, ancorados em finais felizes e amores perfeitos, acabam por criar uma expectativa dissonante da realidade afetiva cotidiana o que, segundo a autora, pode gerar "decepção e desilusão em seus relacionamentos⁵".

Além disso, como argumenta bell hooks (2000), o amor, sobretudo o amor romântico, não é neutro nem apolítico: ele é atravessado por relações de poder, por ideologias patriarcais e por práticas sociais que reforçam desigualdades. Nas romcoms, a aparente igualdade entre os pares românticos muitas vezes disfarça uma lógica relacional em que a mulher precisa negociar entre sua autonomia e sua capacidade de amar, entre seu desejo de liberdade e o imperativo da estabilidade conjugal.

Portanto, apesar de algumas mudanças visuais e temáticas que sinalizam um discurso mais contemporâneo, as comédias românticas dos anos 1990 permanecem, em muitos aspectos, presas a uma estrutura narrativa que reafirma papéis de gênero hegemônicos. Seus personagens, ainda que carismáticos e complexos, são moldados por valores que refletem, e ajudam a perpetuar, uma visão de mundo em que o amor romântico é simultaneamente promessa de salvação e mecanismo de controle afetivo e social.

4.1.1 A Representação das Protagonistas Femininas

Em grande parte das narrativas, as protagonistas femininas são retratadas como mulheres bem-sucedidas profissionalmente, mas emocionalmente incompletas, necessitando de um parceiro romântico para alcançar a verdadeira felicidade. Essa representação reforça a ideia de que o amor é o último elemento necessário para a realização pessoal da mulher, mesmo quando ela já possui independência financeira e status social.

Em *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997), Julianne Potter (Julia Roberts) é uma crítica culinária bem-sucedida cuja vida, apesar do êxito profissional, parece carecer de sentido diante da iminente perda de seu melhor amigo, Michael (Dermot Mulroney), que está prestes a se casar com outra mulher. A narrativa sugere que, embora Julianne seja autônoma e realizada profissionalmente, sua plenitude pessoal ainda depende da validação afetiva por meio da escolha

⁵ tradução nossa: *dismay and disillusionment in their relationships*

romântica. Mesmo sem conquistar Michael, o filme não rompe totalmente com o ideal do amor romântico, apenas o adia. Julianne não sofre consequências significativas por suas armações; apenas aceita que não foi escolhida *dessa vez* e afirma, com esperança, que ainda poderá encontrar alguém aos 30 ou 35 anos. Esse desfecho atualiza o modelo da comédia romântica segundo a lógica neoliberal: o fracasso amoroso é transformado em mais uma etapa da jornada individual, que deve ser enfrentada com resiliência, autogestão emocional e otimismo. O amor permanece como horizonte de valor, mas agora apresentado como uma recompensa futura a quem continua tentando, como se fosse um investimento pessoal que, mais cedo ou mais tarde, dará retorno.

Da mesma forma, em *Mensagem para Você* (1998), Kathleen Kelly (Meg Ryan) é dona de uma livraria independente e ama seu trabalho, mas sua trajetória romântica se sobrepõe às suas ambições profissionais. No desfecho, sua loja fecha e ela cede ao relacionamento com Joe Fox (Tom Hanks), um magnata do ramo livreiro que simboliza o grande capital. A narrativa, apesar de romântica e encantadora, sugere que o amor se sobrepõe à realização profissional, e que a protagonista deve se adaptar às mudanças do mercado e às regras do jogo capitalista.

Essa lógica também se manifesta em *Enquanto Você Dormia* (1995), onde Lucy (Sandra Bullock) é uma mulher solitária que trabalha como atendente em uma bilheteria de metrô. Sua vida muda quando ela se envolve, por acidente, com uma família que acredita que ela está noiva de um homem em coma. Apesar de ser um retrato mais modesto do sonho americano, o filme reforça a ideia de que a verdadeira felicidade feminina está na construção de uma família e na conexão romântica, mais do que na carreira ou na autossuficiência.

Essa narrativa reflete uma tensão entre o avanço das conquistas femininas e a persistência de expectativas tradicionais em relação ao papel da mulher na sociedade. Por um lado, as protagonistas das romcoms dos anos 1990 são frequentemente retratadas como ambiciosas, inteligentes e independentes, características que refletem as mudanças sociais da época. Por outro lado, suas histórias sugerem que a realização profissional e financeira não é suficiente, e que o amor romântico continua sendo o objetivo final da vida de uma mulher.

Essa dualidade pode ser vista em *Do Que as Mulheres Gostam* (2000), um filme escrito e produzido ainda sob as influências dos anos 1990. A protagonista

Darcy McGuire (Helen Hunt) é uma publicitária de sucesso que assume um cargo de liderança em uma grande empresa. No entanto a narrativa se desenvolve a partir da perspectiva do personagem masculino, Nick Marshall (Mel Gibson), que inicialmente a vê como uma ameaça, mas aos poucos aprende a "compreendê-la" e, conseqüentemente, a conquistá-la. O filme parece celebrar uma mulher em posição de poder, mas ao final, ela se apaixona pelo protagonista e o romance se torna mais relevante do que sua ascensão profissional.

Filmes como *Notting Hill* (1999) e *Uma Linda Mulher* (1990) também trazem versões desse arquétipo. Em *Notting Hill*, Anna Scott (Julia Roberts) é uma atriz mundialmente famosa e financeiramente independente, mas sua felicidade depende do amor por um homem comum, William (Hugh Grant), um dono de livraria. O filme, ainda que subverta ligeiramente os papéis de gênero ao colocar a mulher como a parte mais poderosa da relação, mantém a lógica de que o sucesso profissional não é suficiente para sua realização plena. Já *Uma Linda Mulher* (1990) apresenta um dos exemplos mais emblemáticos dessa narrativa: Vivian (Julia Roberts), uma prostituta, é "resgatada" pelo amor de um milionário, Edward (Richard Gere). Sua transformação, simbolizada por roupas luxuosas e um novo estilo de vida, reforça a ideia de que o amor e a ascensão social caminham juntos dentro da lógica do consumo.

Ao longo desses filmes, percebe-se que as protagonistas femininas das comédias românticas dos anos 1990, embora sejam representadas como mulheres fortes e autônomas, ainda são enquadradas dentro de uma narrativa que valoriza o romance como sua principal fonte de realização. Mesmo quando possuem carreiras de sucesso, o arco narrativo sempre enfatiza a necessidade de um parceiro romântico para que sua felicidade seja completa. Essa visão, ao mesmo tempo que reflete as mudanças sociais da década, também reafirma normas de gênero que limitam a autonomia feminina e reforçam a ideia de que o amor heteronormativo deve ser o destino final da mulher.

4.1.2 A Representação dos Protagonistas Masculinos

Os protagonistas masculinos das comédias românticas dos anos 1990 são frequentemente apresentados como homens emocionalmente imaturos, despreocupados com compromissos ou excessivamente focados na carreira, sendo

"resgatados" pelo amor de uma mulher que os ensina a valorizar a vida afetiva. Essa representação reflete uma visão tradicional da masculinidade, no qual os homens são vistos como relutantes em assumir compromissos, mas capazes de mudar quando encontram a mulher certa.

Essa narrativa é evidente em *Sintonia de Amor* (1993), onde Sam Baldwin (Tom Hanks) é um viúvo que, após a morte da esposa, se fecha para o amor e vive apenas para o filho. Annie Reed (Meg Ryan), uma jornalista romântica que se encanta por sua história ao ouvi-lo no rádio, assume o papel da mulher que o ajuda a superar o luto e se abrir para um novo relacionamento. O arco narrativo de Sam reforça a ideia de que os homens precisam de um incentivo externo, geralmente feminino, para reconhecer e aceitar suas emoções.

A mesma estrutura pode ser observada em *Notting Hill* (1999), onde William Thacker (Hugh Grant) é um livreiro tímido e inseguro que reluta em se envolver com Anna Scott (Julia Roberts), uma estrela de cinema mundialmente famosa. Ao longo do filme, William passa por um processo de amadurecimento e precisa superar suas inseguranças para aceitar que o amor pode acontecer mesmo entre pessoas de mundos completamente diferentes. A personagem feminina, por outro lado, já sabe o que quer e se mostra disposta a lutar pelo relacionamento, enquanto o protagonista masculino precisa ser convencido de que vale a pena correr o risco.

Outra variação dessa temática surge em *Mensagem para Você* (1998), onde Joe Fox (Tom Hanks) representa o arquétipo do homem bem-sucedido e pragmático, cujo foco principal é o crescimento de sua rede de livrarias, em detrimento das relações humanas. Ele inicia um relacionamento virtual sem saber que sua parceira online é Kathleen Kelly (Meg Ryan), a dona da livraria independente que sua empresa está forçando a fechar. Embora seja charmoso e carismático, Joe precisa aprender a valorizar as conexões interpessoais e a sensibilidade romântica, algo que acontece ao longo da narrativa graças à influência de Kathleen.

Essa ideia de que os homens precisam ser "domesticados" pelo amor também aparece em *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997). Michael (Dermot Mulroney), o objeto de desejo de Julianne (Julia Roberts), é retratado como um homem que só percebe o verdadeiro valor do amor quando está prestes a se casar com outra mulher. Embora ele acabe escolhendo sua noiva, a estrutura narrativa reforça a mensagem de que cabe à mulher esperar e lutar pelo homem certo, enquanto ele precisa passar por um processo de amadurecimento para perceber o

valor do amor verdadeiro.

Em *Enquanto Você Dormia* (1995), a figura feminina é novamente posicionada como catalisadora do amadurecimento emocional masculino: Lucy, apesar de sua posição social modesta e de seu trabalho invisibilizado, serve como estímulo para que Jack supere sua hesitação e assuma responsabilidades familiares e afetivas. Essa lógica reafirma um padrão ideológico das romcoms dos anos 1990, no qual o protagonismo feminino é instrumentalizado para promover o desenvolvimento do homem, sem que suas próprias condições de vida se transformem significativamente. Tal representação conversa com o conteúdo da canção “Super-homem (A Canção)”, de Gilberto Gil (1979), ao sugerir que a mulher, ou a “porção mulher”, possui uma força regeneradora que conduz o homem à sua plenitude, não como sujeito autônomo, mas como guia da jornada masculina. No entanto, ao invés de subverter estruturas patriarcais, essas narrativas acabam por reafirmá-las, mantendo a mulher em uma posição auxiliar e emocionalmente disponível para a redenção do outro.

Filmes como *Uma Linda Mulher* (1990) trazem protagonistas masculinos que representam o arquétipo do homem poderoso e bem-sucedido, mas emocionalmente vazio. Em *Uma Linda Mulher*, Edward Lewis (Richard Gere) é um empresário que se relaciona com mulheres sem compromisso e enxerga os relacionamentos como transações. Sua jornada ao longo do filme o leva a perceber que o amor verdadeiro é mais importante do que o dinheiro e o status social, uma transformação proporcionada por Vivian (Julia Roberts), que, ao mesmo tempo em que se adapta ao mundo dele, também o ensina a ser mais humano.

Um exemplo de protagonista relutante é Nick Marshall (Mel Gibson) em *Do Que as Mulheres Gostam* (2000). Ele é um publicitário sexista e autoconfiante, que acredita entender o que as mulheres desejam, mas sua percepção é transformada quando adquire a habilidade de ouvir seus pensamentos. Esse dom inesperado o obriga a reavaliar suas atitudes e a reconhecer a importância da empatia, sendo Darcy McGuire (Helen Hunt) a peça fundamental para essa transformação.

Por fim, *10 Coisas Que Eu Odeio em Você* (1999) apresenta um protagonista masculino um pouco diferente da norma. Patrick Verona (Heath Ledger) é inicialmente retratado como um bad boy misterioso e rebelde, mas que, ao longo da trama, revela-se sensível e capaz de construir um relacionamento genuíno com Kat Stratford (Julia Stiles). Embora o filme subverta algumas expectativas de gênero,

ainda mantém a estrutura clássica de um homem que precisa provar seu valor para conquistar a confiança e o amor da protagonista feminina.

Em todas essas narrativas, a masculinidade é representada dentro de um espectro que vai da imaturidade emocional à rejeição do compromisso, sendo a presença feminina o fator determinante para a transformação dos protagonistas. A mensagem implícita nesses filmes é que os homens precisam de um incentivo externo, geralmente na figura de uma mulher paciente e compreensiva, para aceitar o amor e se comprometer emocionalmente. Esse padrão reflete não apenas um ideal tradicional de masculinidade, mas também uma expectativa de que as mulheres assumam o papel de agentes de mudança dentro das relações heteronormativas.

4.1.3 A Dualidade Entre Tradição E Modernidade

A representação dos papéis de gênero nas comédias românticas dos anos 1990 reflete uma dualidade entre tradição e modernidade, evidenciando tanto as transformações sociais da época quanto a persistência de narrativas conservadoras sobre as relações amorosas. Por um lado, as protagonistas femininas são retratadas como independentes, bem-sucedidas e inseridas no mercado de trabalho, refletindo as conquistas do movimento feminista e a ascensão da mulher no espaço público. Muitas delas ocupam posições de destaque em suas carreiras, como Kathleen Kelly (*Mensagem para Você*, 1998), dona de uma livraria independente que luta para manter seu negócio diante da concorrência impiedosa, ou Julianne Potter (*O Casamento do Meu Melhor Amigo*, 1997), uma chef de cozinha bem estabelecida. Essa caracterização responde às mudanças sociais das últimas décadas do século XX, quando as mulheres passaram a reivindicar não apenas espaço profissional, mas também autonomia sobre suas próprias vidas.

Apesar dessa aparente modernidade, as histórias dessas personagens frequentemente sugerem que sua realização pessoal só se completa com a conquista do amor romântico, reforçando expectativas tradicionais sobre o papel da mulher na sociedade. Mesmo que sejam financeiramente independentes, suas trajetórias são estruturadas de forma a enfatizar que o sucesso profissional não é suficiente sem um parceiro amoroso. Em *Uma Linda Mulher* (1990), Vivian, apesar de sua inteligência e astúcia, só encontra um verdadeiro senso de pertencimento ao

ser resgatada por Edward, um magnata que lhe oferece um futuro estável e idealizado. De maneira semelhante, Annie Reed (*Sintonia de Amor*, 1993) é uma jornalista competente e independente, mas sua vida só ganha sentido quando ela decide seguir sua intuição romântica e buscar um homem que nunca conheceu pessoalmente. Assim, a presença de um parceiro amoroso é constantemente apresentada como o elemento final e indispensável para a felicidade feminina.

Essa contradição também se reflete na construção da masculinidade dentro das narrativas românticas da época. Os protagonistas masculinos frequentemente são retratados como imaturos, emocionalmente distantes ou excessivamente focados no trabalho, incapazes de perceber a importância das relações afetivas. Contudo a solução para sua relutância não parte deles próprios, mas sim da presença da mulher "certa", que surge como catalisadora de sua transformação.

Essa narrativa do "amadurecimento masculino" reflete uma visão tradicional da masculinidade, no qual os homens são vistos como naturalmente relutantes em assumir compromissos e precisam de uma mulher para ensiná-los a valorizar o amor verdadeiro. A trajetória de William Thacker (*Notting Hill*, 1999) ilustra esse processo: inicialmente hesitante e desconfortável com a ideia de se envolver com uma estrela de cinema, ele precisa passar por um processo de aprendizado emocional para aceitar o relacionamento com Anna Scott. O mesmo ocorre em *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999), onde Patrick Verona, o bad boy independente e desinteressado, só se transforma quando se apaixona por Kat.

Essa dualidade entre tradição e modernidade nas comédias românticas dos anos 1990 revela como o gênero se adapta às transformações culturais enquanto preserva estruturas narrativas que reafirmam normas de gênero convencionais. Em vez de apresentar narrativas que efetivamente coloquem a protagonista feminina como agente de sua própria história com desejos, escolhas e finais que não dependam da validação amorosa, esses filmes frequentemente reduzem a emancipação feminina à sua inserção no mercado de trabalho. Essa inserção, no entanto, é absorvida pela lógica neoliberal, que transforma a autonomia em produtividade e o empoderamento em capacidade de consumo. O sucesso profissional da mulher, portanto, é valorizado apenas quando compatível com a busca por um relacionamento amoroso, geralmente moldado por padrões heteronormativos, sendo este último apresentado como o verdadeiro desfecho desejável da trama. Paralelamente, é recorrente a figura do homem que só

amadurece emocionalmente a partir da intervenção de uma parceira, reafirmando a ideia de que cabe à mulher conduzir a transformação afetiva masculina. Essa combinação de elementos modernos e conservadores não apenas reflete o espírito de sua época, mas contribui para a naturalização de expectativas de gênero que continuam a moldar a forma como o amor e os relacionamentos são representados na cultura midiática contemporânea.

4.1.4 Sexualidade Feminina E O Papel Do Casamento

Outro ponto de crítica relevante diz respeito à maneira como esses filmes abordam a sexualidade feminina. Em muitas narrativas, a experiência sexual das protagonistas é tratada de maneira conservadora, reforçando a ideia de que o sexo está inevitavelmente ligado ao amor romântico e, muitas vezes, ao casamento.

Em *Uma Linda Mulher* (1990), a sexualidade feminina é representada de maneira ambivalente: por um lado, Vivian (Julia Roberts) é uma mulher que exerce sua sexualidade fora dos moldes tradicionais, trabalhando como prostituta; por outro, essa liberdade é rapidamente enquadrada como consequência de vulnerabilidade e necessidade, não como uma escolha legítima. A narrativa deixa claro que ela não deseja essa vida e que recorreu à prostituição por falta de alternativas, evidenciando as condições econômicas e sociais que limitam sua autonomia. Entretanto, ao longo do filme, não é Vivian quem passa por um processo de redenção moral, ela permanece fiel a seus próprios valores, recusando o que considera humilhante, mesmo diante de promessas de estabilidade financeira. A transformação significativa ocorre com Edward (Richard Gere), que, a partir do envolvimento com Vivian, repensa sua postura emocionalmente distante e individualista. Ainda assim, é o compromisso amoroso que simboliza a resolução da narrativa: o “resgate” final e a proposta de um relacionamento romântico estável funcionam como consagração da trajetória dos dois personagens. Nesse sentido, mesmo quando rompe com certos estereótipos, o filme reafirma que a sexualidade feminina só encontra reconhecimento e “lugar social” ao ser redimida pelo amor e reintegrada à lógica do casamento ou de uma união romântica duradoura. O desejo, o corpo e a autonomia da mulher seguem subordinados à promessa de segurança emocional e social que o romance heterossexual oferece.

Mesmo nos filmes em que as protagonistas demonstram certo grau de

agência sobre sua sexualidade e seus afetos, como *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997), a narrativa ainda reforça punições simbólicas quando essas mulheres não seguem os ideais românticos convencionais. Julianne (Julia Roberts) é retratada como uma mulher independente, bem-sucedida profissional e emocionalmente mais livre, que não tem o casamento como objetivo de vida. Sua liberdade aparece, sobretudo, na forma como lida com o desejo e a tomada de iniciativa: ao perceber que pode perder Michael, ela se move por uma mistura de afeto, medo da solidão e desejo de controle sobre um vínculo que sempre lhe pareceu garantido. Julianne rejeita o papel da mulher que espera ser escolhida e passa a agir ativamente para interromper o casamento, ainda que com métodos questionáveis. Nesse movimento, por um breve momento, ela representa uma figura feminina que reivindica seu lugar como sujeito do desejo, uma mulher que deseja, que age e que não se submete ao roteiro da passividade romântica. No entanto sua ação a posiciona em uma zona ambígua: nem heroína nem vilã, ela é colocada em contraste com Kim, a jovem idealista e disposta a grandes gestos em nome do amor.

O filme, porém, não valida essa liberdade como um caminho legítimo para a realização afetiva. Ao final, Julianne é deixada sozinha, não por punição direta, mas porque não foi escolhida, e porque sua forma de amar não se alinha ao ideal romântico da entrega incondicional. Sua solidão é marcada por uma aceitação resignada: ela não rompe com o desejo de ser amada nem com o sonho do amor romântico, apenas o adia. Em sua fala final, ela reafirma que ainda espera viver esse amor aos 30 ou 35 anos, demonstrando que, mesmo autônoma, permanece inserida na lógica que associa plenitude emocional à conquista de um par romântico. A reação de Michael (Dermot Mulroney) diante da confissão de Julianne também reforça essa ordem: embora comovido, ele não hesita em manter seu compromisso com Kim, como se reconhecesse o afeto por Julianne, mas a partir de um lugar seguro e delimitado, no passado, e não como possibilidade de futuro. Ele escolhe a parceira que representa o amor romântico tradicional, deixando Julianne com a amizade e com a esperança.

Assim, *O Casamento do Meu Melhor Amigo* reforça que, mesmo quando a mulher desafia os padrões, seu desejo precisa ser recodificado em termos socialmente aceitáveis. A personagem que se arrisca fora do script, que age por conta própria e tenta subverter o jogo afetivo, não encontra o final feliz. Sua liberdade é, no máximo, tolerada, desde que não ameace o equilíbrio da narrativa

romântica tradicional. A mensagem que se consolida é que a plenitude afetiva feminina continua dependente da moral romântica e da promessa do amor como recompensa. Isso se articula à lógica neoliberal ao transformar a rejeição amorosa em uma lição de autossuperação: Julianne não questiona a estrutura que a exclui, apenas se adapta, segue em frente e aposta que, no tempo certo, também será escolhida, como se o amor fosse mais uma meta a ser alcançada por esforço e persistência individual.

O casamento, aliás, continua sendo um elemento central nas comédias românticas dos anos 1990, mesmo que sua abordagem varie entre diferentes filmes. Em *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999), a narrativa se baseia na ideia da protagonista Kat (Julia Stiles) como uma jovem rebelde e avessa às normas sociais, mas o desfecho do filme a coloca dentro da lógica romântica tradicional, reforçando a ideia de que até mesmo as mulheres mais independentes precisam de um relacionamento para serem completas.

Essa idealização do casamento como o objetivo final da jornada das personagens femininas também é evidenciada em *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* (1989), especialmente na cena icônica em que Sally (Meg Ryan) e suas amigas discutem a pressão social em torno do matrimônio. Durante um almoço, uma das amigas de Sally anuncia seu noivado, e a conversa gira em torno da ideia de que o casamento não é apenas uma questão de amor, mas também de conveniência e oportunidade. Sally expressa suas dúvidas e inseguranças sobre o tema, revelando que, mesmo sendo uma mulher independente, ainda se sente pressionada pela expectativa de se casar. Essa cena ilustra um dilema central para muitas mulheres da época: embora tenham conquistado maior liberdade e independência, o casamento ainda é visto como um marco essencial para validar sua felicidade e sucesso.

A forma como o casamento é representado nessas narrativas reflete uma visão conservadora do amor e das relações afetivas, mesmo em um período em que as mulheres estavam conquistando maior liberdade individual e autonomia sobre suas próprias vidas. Esses filmes mostram que, apesar dos avanços sociais e da presença de protagonistas femininas mais fortes e independentes, a estrutura narrativa ainda prioriza a idealização do casamento e do amor heterossexual como o ápice da realização pessoal.

Dessa forma, as comédias românticas dos anos 1990, apesar de refletirem

mudanças sociais e culturais significativas, ainda carregam contradições que evidenciam o quanto esses filmes tentam equilibrar os avanços conquistados pelas mulheres com a manutenção de valores tradicionais. A repetição desses padrões narrativos e representações reforça expectativas de gênero que continuam influenciando o imaginário coletivo sobre o amor e os relacionamentos, demonstrando que, mesmo na aparente modernização do gênero, ainda há um longo caminho a ser percorrido em direção a representações mais inclusivas e progressistas. Além disso, a sexualidade feminina continua sendo tratada de maneira restritiva, e o casamento segue como um elemento central na construção da felicidade das protagonistas, refletindo valores que, embora atualizados para a época, ainda estavam fortemente enraizados em ideais tradicionais.

As comédias românticas dos anos 1990 refletem e reforçam expectativas culturais profundamente enraizadas sobre masculinidade e feminilidade, ao mesmo tempo em que tentam se adaptar às transformações sociais da época. A representação das protagonistas femininas como independentes, mas emocionalmente incompletas, e dos protagonistas masculinos como imaturos, mas capazes de mudar, reflete uma dualidade entre tradição e modernidade que é característica do gênero. No entanto essa representação não está isenta de críticas, ao perpetuar estereótipos de gênero e reforçar expectativas tradicionais que limitam a autonomia feminina e a expressão emocional masculina. A análise dessas narrativas nos ajuda a entender não apenas o papel das romcoms na promoção de normas de gênero, mas também as tensões e contradições inerentes a essas representações.

4.1.5 Contradições

A representação dos papéis de gênero nas comédias românticas dos anos 1990 não está isenta de críticas, sobretudo pela maneira como essas narrativas reforçam concepções normativas de feminilidade e masculinidade. Ao apresentar a realização pessoal das protagonistas femininas como dependente do amor romântico, os filmes perpetuam uma visão limitada do que significa ser uma mulher bem-sucedida. Mesmo aquelas que são retratadas como independentes, inteligentes e profissionalmente realizadas acabam sendo conduzidas a uma trajetória narrativa em que o amor se torna o verdadeiro desfecho para sua felicidade. Essa abordagem

ignora outras formas de plenitude pessoal, como a autonomia emocional e a valorização da individualidade, além de negligenciar a possibilidade de diferentes arranjos afetivos que não sigam a lógica da monogamia heteronormativa.

Um exemplo claro dessa limitação pode ser visto em *Enquanto Você Dormia* (1995), onde Lucy, interpretada por Sandra Bullock, começa o filme como uma mulher solitária e sonhadora, mas que, ao longo da narrativa, tem sua história conduzida à busca de um parceiro que preencha essa suposta lacuna em sua vida. Da mesma forma, Kathleen Kelly (*Mensagem para Você*, 1998) é uma mulher inteligente e empreendedora, cuja trajetória profissional poderia ser explorada com maior profundidade, mas que acaba ficando em segundo plano para dar espaço ao desenvolvimento do seu relacionamento romântico com Joe Fox. É importante considerar que se trata de uma narrativa construída no formato da comédia romântica, gênero que prioriza o romance como eixo central da história.

Embora essas narrativas tentem, em alguma medida, apresentar mulheres mais integradas ao mercado de trabalho e conscientes de sua própria agência, isso não pode servir de justificativa para personagens femininas pouco desenvolvidas ou restritas ao papel de engrenagens do enredo amoroso. Esse tipo de construção dialoga com um padrão antigo e amplamente difundido na literatura brasileira do século XIX, fortemente influenciada pelo modelo folhetinesco, em que autores como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e mesmo Machado de Assis frequentemente apresentavam figuras femininas cuja existência se organizava quase exclusivamente em torno de expectativas afetivas, deixando suas outras potencialidades em posição secundária. Nas comédias românticas contemporâneas, esse mecanismo ressurgiu sob um verniz moderno: discursos alinhados à lógica neoliberal continuam a sugerir que a realização plena da mulher depende prioritariamente da conquista e preservação de um par romântico, enquanto formas de autonomia pessoal, como o crescimento profissional, a independência financeira e o fortalecimento de um projeto individual de vida permanecem deslocadas para margens menos valorizadas da narrativa.

Essa ênfase no romance como objetivo central funciona dentro da lógica neoliberal ao incentivar uma visão da mulher como um sujeito que precisa estar constantemente “investindo” em sua vida amorosa, como se fosse um projeto individual de sucesso a ser gerenciado e conquistado. Além disso, ao subordinar o trabalho e outras formas de realização à vida afetiva, esses filmes naturalizam a

ideia de que o valor da mulher está fundamentalmente ligado à sua capacidade de ser desejada e escolhida por um parceiro, reproduzindo padrões heteronormativos e patriarcais. Esse conceito contribui para a construção de um ideal de felicidade que, ao mesmo tempo em que parece empoderar a mulher pela autonomia no mercado, mantém uma dependência simbólica do amor romântico, transformando a busca por um par em uma espécie de “meta de vida” quase obrigatória.

Da mesma forma, a construção dos protagonistas masculinos também é problemática. Os homens são frequentemente representados como emocionalmente imaturos, relutantes em assumir compromissos ou excessivamente focados em suas carreiras. Essa representação reforça estereótipos de gênero que limitam a expressão emocional masculina e sustentam a ideia de que os homens precisam ser “domesticados” pelo amor, como se a sensibilidade e a abertura para relações afetivas fossem qualidades exclusivamente femininas. Em *Do Que as Mulheres Gostam* (2000), por exemplo, Nick Marshall (Mel Gibson) é um publicitário misógino e egocêntrico que só aprende a respeitar e entender as mulheres quando passa a ouvir literalmente seus pensamentos. Sua transformação, embora apresente nuances cômicas, sustenta a ideia de que os homens precisam de uma intervenção externa, geralmente feminina, para desenvolver maturidade emocional.

Além dessas problemáticas, as romcoms dos anos 1990 também apresentam contradições em sua tentativa de equilibrar tradição e modernidade. Enquanto os filmes parecem reconhecer a crescente independência feminina e as mudanças nas dinâmicas de gênero, eles ainda sustentam estruturas narrativas tradicionais que reafirmam papéis preestabelecidos. Essa dualidade pode ser interpretada como uma tentativa de conciliar as demandas do feminismo da época com os valores mais conservadores do romance hollywoodiano, mas também pode ser vista como uma forma de perpetuar normas que limitam a autonomia feminina. Em *Notting Hill* (1999), por exemplo, a personagem de Julia Roberts, Anna Scott, é uma estrela de cinema mundialmente famosa e financeiramente independente, mas sua história de amor com William Thacker (Hugh Grant) sugere que, apesar de seu sucesso, ela precisa abandonar sua posição de poder para encontrar a verdadeira felicidade no amor.

Um aspecto central que reforça a tensão entre progresso e conservadorismo no gênero da comédia romântica é a maneira como os filmes abordam temas como maternidade, casamento e ideal de felicidade. Em *Sintonia de Amor* (1993), Annie

Reed é retratada como uma mulher moderna, profissional bem-sucedida e independente, mas sua jornada é marcada por um anseio profundamente tradicional: o desejo de encontrar o "homem certo" e formar uma família idealizada. Esse enredo dialoga de forma explícita com *Tarde Demais para Esquecer* (1957), tanto pela referência direta à trama quanto pela reatualização de seus valores sentimentais. O filme de 1993 homenageia o clássico ao mesmo tempo em que reafirma sua estrutura narrativa e seus ideais românticos, mostrando que, apesar de avanços sociais e mudanças de costumes, o ideal do amor redentor e da união familiar continua sendo o cerne da narrativa.

Essa tensão também se manifesta na relação entre *A Lojinha da Esquina* (1940) e sua releitura contemporânea, *Mensagem para Você* (1998). Enquanto o filme original se passa em uma pequena loja de presentes em Budapeste, em um contexto claramente ancorado em valores comunitários e conservadores, a versão dos anos 1990 se desloca para o universo das grandes corporações e da comunicação digital, refletindo um cenário de progresso tecnológico e globalização. No entanto, apesar dessa ambientação moderna, o enredo mantém intacto o arcabouço tradicional do romance: a tensão inicial entre os protagonistas cede lugar ao reconhecimento do amor verdadeiro, culminando na reunião do casal como destino inevitável. Em ambas as versões, as personagens femininas, embora adaptadas ao seu tempo, são conduzidas à realização pessoal por meio do amor romântico e da construção de um relacionamento afetivo estável.

Assim, ao mesmo tempo em que essas obras atualizam elementos estéticos e contextuais para dialogar com seu presente, elas conservam estruturas narrativas e valores sentimentais profundamente enraizados em ideais tradicionais. O gênero da comédia romântica, portanto, funciona como um espaço de negociação entre passado e presente, entre as promessas de emancipação individual e a reafirmação de modelos afetivos conservadores.

4.2 A PERPETUAÇÃO DE ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO E O CONTEXTO HISTÓRICO

A perpetuação de estereótipos de gênero nas comédias românticas dos anos 1990 ocorre em um contexto de transição social, no qual o feminismo da segunda onda já havia conquistado importantes avanços para as mulheres, mas ainda existia

uma forte resistência cultural à completa reformulação dos papéis tradicionais de gênero. Apesar da maior presença feminina no mercado de trabalho e da ascensão de discursos sobre igualdade, muitas dessas narrativas continuam a reforçar ideias convencionais sobre feminilidade e masculinidade, promovendo a visão de que o amor romântico e a conformidade com ideais tradicionais são centrais para a realização pessoal.

Uma Linda Mulher (1990) exemplifica essa dualidade ao apresentar uma protagonista que, à primeira vista, rompe com padrões tradicionais, uma prostituta que assume o papel de heroína romântica. Apesar disso, o desfecho do filme reafirma a lógica do conto de fadas clássico, em que a protagonista é "resgatada" pelo homem rico e poderoso, consolidando a ideia de que o sucesso feminino passa pelo casamento e pela aceitação dentro da elite social. O filme, portanto, disfarça sua estrutura tradicional sob uma superfície de modernidade, reafirmando, no fundo, a narrativa da mulher que encontra seu verdadeiro valor ao ser escolhida por um homem.

Enquanto Você Dormia (1995) apresenta uma variação desse mesmo arquétipo. A protagonista, Lucy (Sandra Bullock), é retratada como uma mulher solitária e trabalhadora, mas sua trajetória é conduzida por uma passividade extrema: ao ser confundida com a noiva de um homem em coma, ela permanece presa a uma fantasia romântica até que o verdadeiro interesse amoroso a reconhece e a "resgata" de sua vida sem propósito. Essa lógica de espera e recompensa reforça a ideia de que a mulher deve aguardar o momento em que será escolhida, ao invés de exercer agência sobre seu próprio destino amoroso.

Além disso, muitos desses filmes perpetuam o mito da rivalidade feminina, construindo narrativas em que mulheres competem entre si pelo afeto de um homem, sugerindo que a solidariedade entre mulheres é um obstáculo ao romance. *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997) estrutura sua trama em torno da obsessão de Julianne (Julia Roberts) em impedir o casamento de seu melhor amigo, Michael (Dermot Mulroney), com Kimberly (Cameron Diaz). A narrativa coloca ambas as mulheres em uma competição direta, enfatizando a ideia de que a conquista romântica envolve disputa e manipulação, ao invés de afeto genuíno e comunicação. Esse tipo de enredo reforça a noção de que, em última instância, o maior objetivo da mulher é garantir um parceiro, independentemente das consequências emocionais para si mesma ou para as outras personagens femininas

envolvidas.

Outra forma de perpetuação de estereótipos está na insistência em construir personagens masculinos como figuras emocionalmente indisponíveis que precisam ser "transformadas" pelo amor de uma mulher. *Do Que as Mulheres Gostam* (2000) exemplifica esse tropo, ao apresentar um protagonista homem que começa a história como egoísta e excessivamente focado na carreira, mas que, ao longo da narrativa, aprende com uma mulher a equilibrar vida profissional e afetiva. Isso reforça a ideia de que a responsabilidade emocional dentro das relações recai sobre as mulheres, enquanto os homens apenas "amadurecem" quando encontram a parceira certa.

A dualidade entre tradição e modernidade também pode ser observada nos diferentes perfis de protagonistas femininas ao longo da década. Se em *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* (1989) a personagem de Meg Ryan já se mostrava uma mulher independente, mas ainda inserida em um modelo clássico de busca pelo amor idealizado, em filmes como *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999), a protagonista Kat Stratford (Julia Stiles) incorpora um discurso mais abertamente feminista e crítico às convenções românticas. No entanto, mesmo nesse caso, a narrativa acaba cedendo ao ideal romântico tradicional, sugerindo que, apesar de sua resistência, a protagonista inevitavelmente precisa se render ao amor.

Dessa forma, as romcoms da década de 1990 operam dentro de uma lógica de manutenção dos papéis de gênero, ainda que tentem dialogar com as mudanças sociais do período. As mulheres são retratadas como fortes e ambiciosas, mas ao mesmo tempo ensinadas que sua verdadeira felicidade depende do amor romântico e da aceitação de um parceiro. Já os homens, mesmo que representados como emocionalmente fechados ou imaturos, são sempre redimidos pelo amor, reforçando a ideia de que cabe às mulheres desempenhar o papel de educadoras emocionais dentro da relação. Essas narrativas, portanto, contribuem para perpetuar concepções limitadas sobre as relações de gênero, consolidando expectativas que, apesar de se disfarçarem de modernas, ainda estão fortemente ancoradas em ideais tradicionais.

4.3 O AMOR ROMÂNTICO COMO IDEAL HETERONORMATIVO

A reafirmação do amor romântico dentro de uma estrutura estritamente heteronormativa nas comédias românticas dos anos 1990 evidencia uma forte resistência do gênero a incluir narrativas que desafiem os modelos tradicionais de

relacionamento. Embora a década tenha sido um período de transformações culturais, com maior visibilidade para questões LGBTQ+ em algumas áreas da mídia, o cinema mainstream e especialmente as romcoms, permaneceu amplamente fechado a essas representações. A ausência de protagonistas queer e a insistência na heterossexualidade como único modelo de amor validado reforçam uma visão limitada e excludente da diversidade afetiva e identitária.

Filmes como *Notting Hill* (1999) e *Mensagem para Você* (1998) exemplificam essa tendência ao perpetuar a noção de que a felicidade amorosa está necessariamente atrelada à busca pelo "par perfeito", sempre dentro de uma estrutura binária de gênero e sem espaço para identidades ou relacionamentos que escapem desse molde. Mesmo quando personagens secundários apresentam comportamentos que fogem à masculinidade ou feminilidade normativas, eles são frequentemente relegados a alívios cômicos ou tratados de maneira estereotipada. Em *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997), o personagem George (Rupert Everett), um homem gay, desempenha um papel importante na narrativa, mas é essencialmente utilizado para oferecer apoio emocional à protagonista heterossexual e servir de contraponto humorístico à sua busca desesperada por amor. Sua própria vida amorosa é completamente ignorada, reforçando a ideia de que apenas relacionamentos heterossexuais merecem destaque na trama.

Além disso, muitas dessas narrativas reforçam a heteronormatividade por meio da ênfase na "diferença essencial" entre homens e mulheres, estabelecendo que os conflitos românticos derivam da necessidade de equilibrar essas diferenças naturais. Esse discurso, presente em filmes como *Do Que as Mulheres Gostam* (2000) e *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* (1989), não apenas fortalece estereótipos de gênero, mas também invalida experiências que não se encaixam no modelo binário. A famosa cena de *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro*, na qual Harry argumenta que homens e mulheres não podem ser apenas amigos porque "o sexo sempre se interpõe", exemplifica essa visão reducionista das relações, excluindo completamente a possibilidade de afetos que não se baseiem na atração heterossexual.

A ausência de representações LGBTQ+ também se manifesta na forma como o casamento, um dos pilares das romcoms, é tratado como o ápice da realização amorosa, mas apenas dentro de casais heterossexuais. A cena de *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* em que Sally e suas amigas conversam sobre casamento

exemplifica essa visão ao destacar que, independentemente da trajetória de cada personagem, a preocupação central ainda gira em torno de encontrar um parceiro masculino e alcançar a estabilidade conjugal. Esse tipo de narrativa naturaliza o casamento heterossexual como a meta final da jornada romântica, excluindo outras possibilidades de relacionamento e desconsiderando as batalhas que casais queer enfrentavam na época para obter reconhecimento legal e social.

Além da invisibilidade de personagens LGBTQ+, as romcoms da década também evitam abordar temas como a fluidez sexual e identidades de gênero não conformes. Em um período em que debates sobre diversidade estavam crescendo nos movimentos sociais e em produções televisivas como *Will & Grace* (1998) e *Ellen* (1994-1998), o cinema romântico ainda permanecia rigidamente preso à sua estrutura tradicional. Mesmo nos anos 2000, quando a indústria começou a explorar romances queer em dramas como *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005), as comédias românticas mainstream ainda resistiam a essa inclusão.

Essa omissão contribuiu para a manutenção de um modelo excludente de relações românticas na cultura popular, moldando as expectativas do público sobre o que significa "amor verdadeiro" e quem tem direito a vivenciá-lo. Ao reforçar que o romance digno de ser contado e celebrado é exclusivamente heterossexual, as comédias românticas dos anos 1990 ajudaram a consolidar um imaginário coletivo que marginaliza ou apaga outras formas de afeto e desejo. Somente nas décadas seguintes, com o avanço da representatividade queer no cinema e na TV, começaram a surgir tentativas de romper com esse padrão, oferecendo novas perspectivas para o gênero e expandindo as possibilidades de quem pode protagonizar uma história de amor no mainstream.

5: INVESTIGANDO OS FILMES – ROMANCE, CULTURA E O SONHO AMERICANO

A análise das comédias românticas selecionadas não se limita à observação de cada filme individualmente, mas considera a forma como esses títulos, em conjunto, contribuíram para a construção de um imaginário romântico que se entrelaça com a cultura estadunidense. O período de lançamento dessas obras reflete uma fase específica da globalização da cultura pop, na qual o cinema hollywoodiano se consolidava como um vetor do neoliberalismo. Cada um desses filmes, ainda que com nuances distintas, reforça a ideia de que o amor, a realização profissional e o sucesso financeiro são elementos interdependentes dentro de uma lógica capitalista. A seguir, apresentamos a análise detalhada dos filmes e suas contribuições para esse discurso.

5.1 *HARRY E SALLY - FEITOS UM PARA O OUTRO* (1989)

Dirigido por Rob Reiner e escrito por Nora Ephron, *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* é um dos filmes mais icônicos das comédias românticas dos anos 1980 e 1990. A narrativa acompanha a relação entre Harry Burns (Billy Crystal) e Sally Albright (Meg Ryan) ao longo de doze anos, desde seu primeiro encontro até o desenvolvimento de uma amizade que eventualmente se transforma em amor. O filme é conhecido por seu humor inteligente, diálogos afiados e pela maneira como explora temas como amizade, amor e maturidade emocional. Além de sua qualidade cinematográfica, *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* também funciona como um veículo de propaganda do neoliberalismo, promovendo valores como individualismo, consumo e a idealização da vida urbana sofisticada.

5.1.1 Ambientação e Estilo de Vida

A idealização de Nova York em *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* não apenas reforça o imaginário do neoliberal, mas também opera através de um processo de apagamento das desigualdades e das contradições estruturais da cidade. A Nova York apresentada no filme é um espaço de oportunidades e

romance, onde parques, cafés charmosos e apartamentos bem decorados compõem o pano de fundo para a jornada dos protagonistas. No entanto essa representação ignora as realidades sociais e econômicas que sustentam essa estética, invisibilizando as populações marginalizadas e os desafios estruturais da cidade.

Durante os anos 1980 e 1990, Nova York passou por um processo de intensificação das políticas neoliberais, incluindo a gentrificação de diversos bairros, a privatização de espaços públicos e o aumento da desigualdade social. Enquanto *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* retrata uma cidade vibrante e segura para seus personagens de classe média-alta, na realidade, a cidade enfrentava um aumento significativo da população em situação de rua, impulsionado por cortes em programas sociais e pela especulação imobiliária. A "Nova York dos sonhos" mostrada no filme depende de um acúmulo de capital que beneficia uma elite e empurra as camadas mais pobres para a periferia, tanto geográfica quanto simbolicamente.

A ausência da população marginalizada na narrativa não é um acaso, mas uma escolha deliberada que reforça a fantasia de que Nova York é um espaço exclusivamente habitado por profissionais bem-sucedidos, artistas boêmios e intelectuais. Ruas limpas, restaurantes badalados e livrarias acolhedoras criam uma sensação de familiaridade e aconchego, mas essa construção ignora questões como a violência urbana, a precarização do trabalho e a crise habitacional, que faziam parte da realidade da cidade naquele período.

Além disso, a segurança e o conforto desfrutados por Harry e Sally são sustentados por uma infraestrutura que exclui racial e economicamente uma grande parcela da população. Trabalhadores de baixa renda, imigrantes e pessoas racializadas estão ausentes da narrativa, embora sejam fundamentais para o funcionamento da cidade idealizada no filme. Esse apagamento reforça a lógica neoliberal de que o sucesso individual e o romance são acessíveis a todos, desde que sigam as regras do mercado e da meritocracia, sem considerar as barreiras estruturais que impedem essa ascensão para grande parte da população.

Dessa forma, a Nova York de *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* opera como uma ilusão cuidadosamente construída: um espaço onde o amor e o sucesso são possíveis, mas apenas para aqueles que já estão inseridos nas camadas privilegiadas da sociedade. Ao romantizar a cidade e ignorar suas contradições, o filme contribui para a disseminação de uma visão idealizada do estilo de vida

urbano, ao mesmo tempo em que silencia as desigualdades que o sustentam.

5.1.2 Maturidade Emocional e Estabilidade Financeira

A narrativa de *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* sugere que a felicidade romântica é alcançada através da combinação entre maturidade emocional e estabilidade financeira. Ao longo do filme, tanto Harry quanto Sally enfrentam desilusões amorosas e dilemas pessoais que os ajudam a amadurecer e a compreender melhor seus próprios desejos e expectativas em relação ao amor. Todavia a história deixa implícito que esse amadurecimento não se dá apenas em nível emocional, mas também está profundamente ligado à segurança financeira e à consolidação de um estilo de vida estável.

Ao contrário de outras comédias românticas que apostam em histórias de "amor à primeira vista" ou romances impulsivos, *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* constrói a relação dos protagonistas ao longo dos anos, reforçando a ideia de que o amor verdadeiro exige tempo, reflexão e autoconhecimento. No entanto essa maturidade emocional caminha lado a lado com a ascensão profissional e a estabilidade financeira dos personagens. Sally trabalha como jornalista e tem um apartamento sofisticado em Nova York, enquanto Harry tem uma carreira consolidada. Esse contexto cria um ideal romântico em que o amor não é apenas uma questão de química ou destino, mas de preparação e adequação a um estilo de vida confortável e bem-sucedido.

Essa relação entre amor e estabilidade reflete os valores do *neoliberalismo*, que associa a felicidade ao sucesso pessoal e à conquista de bens materiais. A mensagem implícita é que um relacionamento só pode florescer quando ambos os indivíduos atingem um certo patamar de independência financeira e emocional, reforçando a ideia neoliberal de que a realização amorosa é um mérito conquistado por aqueles que se esforçam e alcançam sucesso. Isso contribui para a naturalização da ideia de que o amor não é um direito universal, mas sim um privilégio daqueles que se encaixam nesse modelo de estabilidade.

Além disso, o filme sugere que a trajetória amorosa dos protagonistas está diretamente ligada à evolução de suas carreiras e à estrutura econômica da cidade em que vivem. Nova York, como pano de fundo, desempenha um papel crucial na construção dessa narrativa. Os encontros e desencontros de Harry e Sally ocorrem em espaços simbólicos da classe média-alta urbana, como livrarias, restaurantes

sofisticados e apartamentos bem decorados, consolidando a noção de que o romance ideal se desenrola dentro de um contexto financeiramente confortável. O filme omite qualquer preocupação financeira real dos personagens, criando uma ilusão de que o amor pode ser construído sem as tensões econômicas que afetam a maioria das pessoas no mundo real.

Essa perspectiva também exclui da equação amorosa aqueles que não se encaixam nesse padrão de sucesso e estabilidade. Ao reforçar que a felicidade romântica está reservada àqueles que conquistaram independência financeira e maturidade emocional, o filme perpetua um ideal de relacionamento que marginaliza experiências fora desse modelo, como casais que enfrentam dificuldades econômicas ou relações construídas em contextos de instabilidade. Dessa forma, *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* contribui para a perpetuação de um imaginário romântico que, embora pareça universal, é profundamente moldado por valores neoliberais e pela lógica do consumo.

5.1.3 A Cena do Falso Orgasmo e a Cultura do Consumo

Uma das cenas mais icônicas de *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* ocorre quando Sally simula um orgasmo em um restaurante lotado, enquanto Harry observa com uma mistura de incredulidade e constrangimento. Além de ser um momento de humor memorável, essa cena pode ser lida como uma crítica sutil à cultura da performatividade e ao modo como o prazer, a felicidade e o sucesso são representados e consumidos dentro da lógica do *neoliberalismo*.

Ao fingir um orgasmo em público, Sally expõe o quanto o prazer feminino muitas vezes se transforma em uma performance para atender às expectativas alheias, algo que pode ser estendido à própria lógica do consumo: o que importa não é necessariamente a experiência autêntica, mas a maneira como ela é percebida socialmente. Esse momento do filme ilustra como a sociedade ocidental e, em especial, a cultura estadunidense, valoriza a aparência de felicidade e satisfação acima da vivência real desses sentimentos. A icônica frase "I'll have what she's having" proferida por uma cliente do restaurante sintetiza essa lógica: a felicidade e o prazer são vistos como produtos desejáveis e imitáveis, algo que pode ser adquirido ou reproduzido, desde que se siga o modelo correto.

Essa cena também pode ser interpretada como uma metáfora para a maneira

como a cultura do consumo promove uma visão idealizada da vida e das emoções humanas, incentivando a constante busca por um ideal muitas vezes inatingível. No filme, essa idealização se manifesta na própria construção dos personagens e do universo em que vivem: Nova York é retratada como um espaço de sofisticação e possibilidades infinitas, os protagonistas desfrutam de carreiras estáveis e seus problemas giram mais em torno da compatibilidade romântica do que de dificuldades materiais. Assim como Sally encena um orgasmo para atender a uma expectativa social, o filme sugere que a felicidade, o amor e o sucesso podem ser conquistados seguindo um roteiro predeterminado, um roteiro que, dentro da lógica neoliberal, envolve consumo, conforto financeiro e adequação a um padrão específico de vida.

Além disso, essa cena reforça a ideia de que, no contexto das comédias românticas, a experiência feminina muitas vezes se molda às expectativas masculinas e à necessidade de validar seu prazer em função do outro. Harry passa boa parte do filme acreditando que entende completamente a dinâmica dos relacionamentos e da sexualidade feminina, até ser surpreendido pela performance de Sally. O que deveria ser um momento íntimo e subjetivo é transformado em um espetáculo público, ecoando a forma como a mídia e o consumo frequentemente reduzem as emoções humanas a bens comercializáveis.

Assim, a cena do falso orgasmo em *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* ultrapassa seu impacto humorístico e se insere dentro de uma discussão mais ampla sobre autenticidade, performatividade e consumo. A cultura da felicidade idealizada que permeia o filme reflete a lógica neoliberal da busca incessante pela satisfação – seja ela emocional, financeira ou romântica –, consolidando a noção de que a felicidade não é apenas um sentimento, mas um produto que pode (e deve) ser adquirido e demonstrado socialmente.

5.1.4 O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal

O desfecho de *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro*, em que os protagonistas finalmente assumem o amor que construíram ao longo dos anos, costuma ser lido como a vitória da maturidade emocional sobre as inseguranças iniciais. No entanto, essa leitura pode ser aprofundada quando confrontada tanto com a lógica neoliberal presente na *mise-en-scène* do filme quanto com reflexões

críticas sobre o próprio conceito de amor, como as desenvolvidas por bell hooks em *All About Love* (2000).

Geralmente imaginamos que o amor verdadeiro será intensamente prazeroso e romântico, cheio de amor e luz. Na verdade, o amor verdadeiro é todo feito de trabalho. O poeta Rainer Maria Rilke observou sabiamente: “Como tantas outras coisas, as pessoas também compreenderam mal o lugar do amor na vida; transformaram-no em jogo e prazer porque acreditavam que jogo e prazer eram mais felizes do que o trabalho; mas não há nada mais feliz do que o trabalho, e o amor, justamente porque é a felicidade extrema, não pode ser outra coisa senão trabalho...”.

A essência do amor verdadeiro é o reconhecimento mútuo — duas pessoas se vendo como realmente são. Todos sabemos que a abordagem usual é conhecer alguém de quem gostamos e apresentar nossa melhor versão, ou até uma versão falsa, aquela que acreditamos ser mais atraente para a pessoa que queremos conquistar. Quando nosso eu real aparece por completo, quando o bom comportamento se torna difícil de manter ou quando as máscaras caem, surge a decepção. Muitas vezes, depois que os sentimentos são feridos e os corações se partem, os indivíduos sentem que houve um engano de identidade, que a pessoa amada é uma desconhecida. Viram o que queriam ver, e não o que realmente estava ali.⁶ (2000, p. 116–117)

A reflexão de bell hooks contrasta diretamente com a fórmula narrativa das comédias românticas, incluindo *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro*. Ao enfatizar que o amor exige trabalho, reconhecimento mútuo e disposição para enxergar o outro sem idealizações, hooks expõe justamente aquilo que o gênero costuma suprimir: a complexidade das relações reais. No filme, a “verdadeira identidade” dos protagonistas nunca ameaça a possibilidade do romance; ao contrário, a compatibilidade entre eles surge como natural, suave e inevitável, como se o amor fosse uma descoberta espontânea em vez de um processo contínuo de construção. O conflito emocional é resolvido sem que haja um enfrentamento profundo das

⁶ Tradução nossa: Usually we imagine that true love will be intensely pleasurable and romantic, full of love and light. In truth, true love is all about work. The poet Rainer Maria Rilke wisely observed: ‘Like so much else, people have also misunderstood the place of love in life, they have made it into play and pleasure because they thought that play and pleasure was more blissful than work; but there is nothing happier than work, and love, just because it is the extreme happiness, can be nothing else but work...’ The essence of true love is mutual recognition—two individuals seeing each other as they really are. We all know that the usual approach is to meet someone we like and put our best self forward, or even at times a false self, one we believe will be more appealing to the person we want to attract. When our real self appears in its entirety, when the good behavior becomes too much to maintain or the masks are taken away, disappointment comes. All too often individuals feel, after the fact—when feelings are hurt and hearts are broken—that it was a case of mistaken identity, that the loved one is a stranger. They saw what they wanted to see rather than what was really there.

diferenças e fragilidades individuais, mantendo intacta a fantasia de que a sinceridade se traduz de imediato em estabilidade e felicidade.

Harry e Sally - Feitos Um para o Outro resolve esse dilema de modo idealizado: o reconhecimento amoroso é apresentado como um momento de clareza repentina, quase mágico, que encerra conflitos e inaugura a felicidade. Essa idealização é reforçada pela ambientação privilegiada em que Harry e Sally vivem. Profissionais de classe média-alta, brancos e heterossexuais, os dois circulam por uma Nova York que funciona como vitrine do neoliberalismo triunfante do pós-Guerra Fria: cafés charmosos, livrarias acolhedoras, apartamentos amplos e bairros que não exibem desigualdades. Essa ambientação não constitui apenas pano de fundo: ela molda o sentido do final feliz. O filme sugere que o amor pleno é acessível justamente àqueles que já alcançaram um certo patamar de consumo e de capital cultural. A narrativa, assim, reforça o ideal neoliberal de que felicidade pessoal, realização profissional e romance são partes de um mesmo pacote aspiracional. No contexto pós-Guerra Fria, quando o *soft power* estadunidense alcançava um auge e exportava o “estilo de vida americano” como modelo universal, essa mensagem ganhava força adicional: o amor verdadeiro aparecia como mais um produto possível dentro do horizonte do sonho americano.

Contudo, ao construir essa fantasia de harmonia entre amor e sucesso material, o filme apaga realidades sociais complexas. A Nova York representada em *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* é uma cidade sem conflitos raciais, sem pobreza, sem instabilidade, uma versão cosmética e elitizada da metrópole. Ao se concentrar em personagens que já ocupam posições privilegiadas na estrutura social, o filme legitima um imaginário no qual apenas sujeitos inseridos nessa elite urbana podem aspirar tanto ao romance ideal quanto à “maturidade emocional” celebrada no final.

Nesse sentido, o desfecho do filme funciona simultaneamente como culminação romântica e como reafirmação de valores conservadores (casamento, monogamia estável e complementaridade de gênero) revestidos por uma estética moderna, sofisticada e sedutora. Assim, *Harry e Sally - Feitos Um para o Outro* não apenas conclui uma história de amor: consolida um modelo de felicidade atravessado pelo consumo, pela meritocracia e por uma idealização neoliberal que associa amor ao privilégio. Ao contrastarmos esse final com as reflexões de bell hooks, torna-se claro que o filme oferece uma versão simplificada do amor, ao

mesmo tempo em que reafirma a centralidade do estilo de vida estadunidense como horizonte desejável e supostamente universal.

5.2 UMA LINDA MULHER (1990)

Dirigido por Garry Marshall e estrelado por Julia Roberts e Richard Gere, *Uma Linda Mulher* é uma das comédias românticas mais emblemáticas dos anos 1990. A narrativa acompanha Vivian Ward, uma mulher em situação de prostituição que se aproxima do estilo de vida da elite ao ser contratada por Edward Lewis, um magnata do setor financeiro. Ao longo do enredo, o filme pode ser interpretado como operando dentro de uma lógica neoliberal ao apresentar a ascensão de Vivian como resultado do consumo, da transformação estética e da intervenção masculina, ainda que não explore de forma aprofundada as estruturas sociais que condicionam suas escolhas. A trajetória da protagonista sugere uma associação entre felicidade, realização pessoal e o acesso a bens, status e capital simbólico, o que contribui para naturalizar uma visão de mundo na qual as relações afetivas se entrelaçam com os valores do mercado e com a ideologia dominante do período pós-Guerra Fria. Essa leitura, porém, pode ser ampliada para considerar as nuances e possíveis ambiguidades presentes na narrativa, que simultaneamente oferece espaço para a autonomia da personagem e para a reprodução de discursos hegemônicos.

6.2.1 Mobilidade Social e o Sonho Americano

Uma Linda Mulher é um dos exemplos mais evidentes de como as comédias românticas dos anos 1990 operam como veículos de disseminação do ideário neoliberal, especialmente ao promover o conceito de mobilidade social por meio do consumo, da transformação individual e da integração aos valores dominantes do capitalismo. Nesse contexto, a representação da dinâmica financeira envolvendo a compra de empresas e a transformação de Edward, de um empresário frio e calculista para um homem mais sensível e aberto, reforça a narrativa de que o sucesso e a realização pessoal estão ligados não apenas ao capital econômico, mas também à capacidade de adaptação e transformação interior alinhada a valores capitalistas contemporâneos. A trajetória de Vivian, uma mulher em situação de vulnerabilidade econômica que passa a conviver com a elite ao conhecer Edward, é

construída sob a lógica do conto de fadas moderno, cujo enredo tradicional privilegia a ascensão social e o encontro com o amor como elementos centrais.

Porém, essa estrutura do conto de fadas, por sua própria natureza idealizada e simbólica, não se propõe a subverter ou problematizar as desigualdades sociais que envolvem seus personagens. Ao contrário, ela tende a naturalizar a ideia de que a ascensão social é um processo individual, meritocrático e quase inevitável para aqueles que se adaptam às oportunidades, sem questionar as condições estruturais que perpetuam essas desigualdades.

A transformação estética de Vivian, marcada pela substituição de roupas chamativas por trajes de alta costura e pelo aprendizado dos códigos de comportamento da elite, simboliza uma reconfiguração de status que ocorre não por ruptura, mas por assimilação. Contudo essa assimilação não implica uma mudança na personalidade ou nos princípios de Vivian, que se mantém fiel a si mesma ao longo do filme. Um exemplo significativo dessa dinâmica é o momento em que Vivian recusa a proposta de Edward para que continue trabalhando como prostituta, ainda que em condições mais confortáveis. Em vez disso, ela reafirma seu desejo por um desfecho tradicional de conto de fadas, no qual seja tratada com respeito e valorizada como parceira, e não mantida em uma posição de dependência. Esse gesto evidencia um diálogo de reciprocidade no “resgate”, em que ambos os personagens se transformam e se salvam mutuamente, mas mantendo suas identidades e vontades intactas. Nesse contexto, ao privilegiar a experiência individual da protagonista e enquadrar sua trajetória como uma exceção desejável, a narrativa posiciona o consumo como elemento estruturante do processo de ascensão social. Mais do que prática econômica, o ato de consumir adquire função simbólica, operando como linguagem de pertencimento e instrumento de legitimação.

A narrativa, em geral, reforça um discurso meritocrático que tende a despolitizar a experiência de Vivian, embora seja importante reconhecer o contraste entre as trajetórias de Vivian e Kit, mesmo compartilhando o mesmo ambiente e dividindo até o mesmo apartamento. Para Vivian, a prostituição representa uma única forma de sobrevivência em meio à vulnerabilidade econômica, uma escolha imposta pelas circunstâncias difíceis. Já para Kit, a prostituição aparece como um estilo de vida marcado pelo hedonismo e pela festa, sem o mesmo peso de necessidade ou urgência que caracteriza a situação de Vivian. Essa diferença na

relação com a prostituição revela modos distintos de lidar com a realidade social e profissional em que ambas estão inseridas. Essa complexidade também se reflete nas atitudes dos personagens masculinos: a rejeição e hostilidade de Phillip Stuckey em relação a Vivian evidenciam o estigma e os limites impostos à sua ascensão social, enquanto Barney Thompson representa uma figura de apoio que reconhece e valoriza a autenticidade e a dignidade da protagonista. O romance com Edward funciona como um catalisador para a transição de Vivian, convertendo o amor em um instrumento que permite sua elevação social, reforçando a associação entre felicidade, sucesso e conformidade aos padrões neoliberais. No entanto essa dinâmica não é completamente linear ou simplista. A cena final, em que Edward retorna para “resgatar” Vivian, reafirma o mito do final feliz, mas também explicita que a realização pessoal da protagonista está condicionada à aceitação de um papel funcional dentro da ordem social vigente. Trata-se de uma ordem na qual capital e amor se entrelaçam como promessas de redenção, ao mesmo tempo em que impõem concessões e limites à autonomia plena da personagem.

5.2.2 A Idealização do Consumo e do Luxo

Em *Uma Linda Mulher*, o luxo ocupa um lugar central na narrativa, não apenas como símbolo de sucesso ou elemento estético, mas como instrumento de demarcação de classe e poder. A forma como o filme apresenta roupas de grife, jantares requintados, noites em hotéis luxuosos e experiências culturais sofisticadas reforça o abismo que separa Vivian e Edward em termos sociais e econômicos. A imersão da protagonista nesse universo não apaga sua origem, mas, ao contrário, evidencia a distância que existe entre seus mundos. O luxo opera, assim, como linguagem de exclusão e pertencimento, deixando claro quem tem legitimidade para ocupar determinados espaços e quem precisa ser moldado para poder entrar neles.

A emblemática cena da boutique, em que Vivian é inicialmente rejeitada e depois reverenciada por vendedoras que antes a desprezavam, condensa essa lógica. A mudança de tratamento não nasce do reconhecimento de sua dignidade, mas da presença do capital e da capacidade de performar os códigos da elite. O episódio explicita como o consumo, mais do que uma prática individual, é um dispositivo social que organiza a hierarquia de valor entre os sujeitos.

Contudo o filme também apresenta tensões dentro dessa lógica. Ainda que a

estética do luxo seja valorizada, *Uma Linda Mulher* não ignora completamente as assimetrias de poder que ela envolve. A própria personagem de Vivian, mesmo sendo absorvida temporariamente pelo universo de Edward, mantém uma consciência crítica da relação desigual que os aproxima. Ela participa dos rituais de consumo, mas não se rende inteiramente ao mundo que eles representam. A recusa de Vivian em aceitar as condições impostas por Edward, quando ele propõe continuar sustentando-a sem se comprometer afetivamente, marca uma ruptura importante. Ao recusar o dinheiro e voltar para sua realidade precária, ela reafirma que o acesso ao luxo, por si só, não justifica a perda de autonomia ou a submissão.

Essa escolha revela uma ambivalência fundamental: se, por um lado, o filme glorifica o luxo como via de transformação, por outro, a trajetória de Vivian sugere que essa transformação não é completa nem irreversível. A hipervalorização do consumo como caminho para o pertencimento social é posta em xeque pela decisão da protagonista de deixar esse universo quando ele passa a comprometer sua dignidade. Ainda que o “final feliz” venha a recompor a união do casal, o percurso de Vivian indica que sua subjetividade não é totalmente moldada pelas regras do capital.

Com isso, *Uma Linda Mulher* encena uma fantasia neoliberal, porém marcada por fissuras importantes. A representação do luxo funciona tanto como promessa de aceitação quanto como evidência das barreiras de classe que estruturam as relações sociais na narrativa. O consumo aparece como um passaporte simbólico para o reconhecimento e a valorização da protagonista, mas também como marcador da distância entre mundos que dificilmente se cruzariam sem a mediação do capital. Ainda assim a resistência pontual, ainda que estratégica, pois caso Edward não tivesse voltado atrás em sua decisão Vivian estaria condenada a retomar sua difícil vida como prostituta, que a personagem exerce em relação à lógica da compra e da submissão, especialmente ao recusar a oferta de Edward para continuar vivendo sob seus termos, abre brechas para uma leitura crítica. Sua decisão de voltar para o apartamento modesto e reassumir o controle da própria vida, mesmo que temporariamente, subverte parcialmente a ideia de que a felicidade feminina está necessariamente condicionada à aceitação passiva de uma posição de dependência dentro da ordem capitalista.

Essa escolha sinaliza que, embora a narrativa se organize em torno da estética do luxo e da promessa de mobilidade, a protagonista não é plenamente

moldada ou conquistada por esses elementos. Ao preservar sua autonomia e rejeitar aquilo que percebe como injusto ou humilhante, Vivian desafia os códigos que sustentam o sistema no qual está inserida. Trata-se de uma afirmação de subjetividade que contrasta com a lógica dominante da trama, marcada pela valorização da adequação ao mundo do consumo e da elite. Assim, *Uma Linda Mulher* revela suas próprias contradições: enquanto vende uma fantasia de transformação pelo consumo, também expõe, por meio da agência da protagonista, que essa transformação tem limites e que nem todo desejo pode ser comprado. Nesse ponto, o filme se torna particularmente revelador das tensões do imaginário neoliberal, no qual liberdade e dependência, escolha e condicionamento, se entrelaçam de maneira ambígua.

5.2.3 O Romance como Caminho para a Ascensão Social

Em *Uma Linda Mulher* (1990), o romance entre Vivian e Edward é construído desde o início sobre bases explicitamente transacionais, marcadas pela troca financeira e pela mediação do consumo. Essa origem não desaparece conforme a narrativa avança; pelo contrário, é deslocada para formas mais sutis de reafirmação da lógica capitalista e das hierarquias sociais. À medida que Vivian é apresentada a hotéis luxuosos, lojas exclusivas e eventos refinados, o filme constrói sua inserção nesse universo como parte natural do desenvolvimento afetivo entre os dois. Assim, o amor não é propriamente uma força transformadora, mas um mecanismo de assimilação social, em que a protagonista é gradualmente moldada para se adequar aos códigos de comportamento e consumo da elite.

A cena em que Edward leva Vivian à ópera *La Traviata* é exemplar nesse sentido. À primeira vista, trata-se de um gesto romântico; no entanto, no contexto geral do filme, funciona como mais um estágio no processo de “refinamento” da protagonista. A escolha da ópera tampouco é acidental: *La Traviata* narra a história de Violetta, uma cortesã cuja trajetória é marcada pelo conflito entre amor, marginalidade e expectativas sociais. Ao colocar Vivian diante desse espelho simbólico, o filme reforça a tensão entre sua posição inicial de exclusão e o caminho de incorporação à ordem dominante. Entretanto, enquanto Violetta enfrenta as consequências trágicas das imposições sociais, a transformação de Vivian é

enquadrada pela lógica neoliberal, que celebra a mobilidade individual, a superação meritocrática e o consumo como vias de ascensão.

Essa dinâmica fica ainda mais evidente quando observada à luz da análise clássica de Simone de Beauvoir sobre a prostituição e o casamento no patriarcado.

A autora afirma:

Do ponto de vista econômico, sua situação é simétrica à da mulher casada. 'Entre as que se vendem pela prostituição e as que se vendem pelo casamento, a única diferença consiste no preço e na duração do contrato', diz Marro. Para ambas, o ato sexual é um serviço; a segunda é contratada pela vida inteira por um só homem; a primeira tem vários clientes que lhe pagam por vez. Aquela é protegida por um homem contra os outros, esta é defendida por todos contra a tirania exclusiva de cada um. Em todo caso, os benefícios que tiram de seu corpo são limitados pela concorrência; o marido sabe que poderia ter tido outra esposa: o cumprimento dos 'deveres conjugais' não é uma graça, é a execução de um contrato. Na prostituição, o desejo masculino, sendo específico e não singular, pode satisfazer-se com qualquer corpo. Esposa ou cortesã só conseguem explorar o homem se assumem uma ascendência singular sobre ele. A grande diferença entre elas está em que a mulher legítima, oprimida enquanto mulher casada, é respeitada como pessoa humana; esse respeito começa a pôr seriamente em xeque a opressão. Ao passo que a prostituta não tem os direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina. (BEAUVOIR, 2019b, p. 364)

Ao aplicar-se esse quadro teórico à figura de Vivian, torna-se evidente que o filme reorganiza, mas não desmonta, a estrutura identificada por Beauvoir. Ainda que Vivian não seja apresentada como uma vítima passiva e o filme até lhe conceda momentos de recusa, escolha e negociação. Sua suposta "ascensão" opera por meio de um deslocamento entre duas formas de contrato: a relação explícita, monetária, estabelecida no início, e a relação afetiva final, que igualmente depende da proteção, do capital e da legitimação masculina. Em outras palavras, a transformação de Vivian não rompe com o sistema descrito por Beauvoir; antes, reinscreve-o sob uma estética romântica, convertendo a passagem da prostituição ao namoro com um milionário em uma narrativa de "redenção".

Embora Vivian demonstre agência ao longo do enredo, essa autonomia é permitida apenas dentro dos limites da estrutura patriarcal que Edward simboliza. Sua mobilidade social depende integralmente do desejo masculino, de sua aprovação, de seu investimento financeiro e de sua disposição em acolhê-la em seu mundo. Assim, o filme naturaliza a ideia de que a realização feminina é alcançada ao lado de um homem economicamente poderoso, reiterando um imaginário no qual

a ascensão da mulher se dá sobretudo pelo afeto, e não por sua independência material.

O desfecho do filme reforça esse padrão. O retorno de Edward em sua limusine, encenado como um resgate romântico, apresenta-se como superação das diferenças sociais, mas, na prática, reafirma o poder masculino como via de acesso ao “final feliz”. A cena mascara a dependência estrutural que sustentou todo o percurso da protagonista e consolida a fantasia neoliberal segundo a qual o amor funciona como passaporte para a integração ao estilo de vida da elite urbana.

Dessa forma, *Uma Linda Mulher* insere-se numa longa tradição narrativa que associa amor e ascensão social, mas o faz sob o prisma do neoliberalismo, transformando a afetividade em instrumento de consumo, legitimação e exclusão. Vivian não escapa à lógica apontada por Beauvoir, ela apenas a vivencia em sua versão cinematográfica, higienizada, glamourizada e vendável.

5.2.4 A Cena da Boutique e a Cultura do Consumo

A cena em que Vivian é levada para comprar roupas em uma boutique de grife é um dos momentos mais emblemáticos de *Uma Linda Mulher*, pois simboliza não apenas sua transformação estética, mas também sua aceitação dentro da elite. Inicialmente rejeitada pelas vendedoras por sua aparência e status social, Vivian retorna à loja vestida de maneira sofisticada, agora acompanhada pelo dinheiro de Edward, e é tratada com deferência e respeito. Esse contraste deixa evidente como o consumo funciona como um marcador de classe e de pertencimento: a mudança de tratamento que ela recebe não se deve a quem ela é como pessoa, mas ao que ela pode comprar e ao círculo social ao qual passa a ter acesso.

Essa cena pode ser interpretada como uma metáfora para o *neoliberalismo*, promovendo a ideia de que a felicidade e o sucesso estão diretamente atrelados ao consumo e à adesão a um estilo de vida baseado em bens materiais. Ao adquirir roupas de grife, Vivian não apenas altera sua aparência, mas também redefine sua identidade social. A transformação dela é validada não por seu crescimento pessoal ou por uma mudança interna, mas pela forma como é percebida após sua imersão no universo do luxo.

Além disso, essa cena reforça a ilusão de meritocracia e mobilidade social dentro do capitalismo. A mensagem implícita é que, com dinheiro suficiente e acesso

aos espaços certos, qualquer um pode ser aceito e respeitado, independentemente de sua origem. No entanto o filme ignora as barreiras estruturais que dificultam essa ascensão para a maioria das pessoas na vida real. Vivian só consegue essa transformação porque Edward financia sua mudança, o que ressalta um desequilíbrio de poder e a ideia de que a ascensão feminina está, muitas vezes, condicionada ao apoio de um homem rico.

A cena também reflete um dos aspectos fundamentais do neoliberalismo: a ideia de que a identidade pode ser construída e afirmada por meio do consumo. O filme sugere que não é apenas a roupa que transforma Vivian, mas a maneira como ela se sente ao usá-la: mais confiante, mais empoderada, mais pertencente. Isso reforça um discurso publicitário comum da época, que vendia a ideia de que a autoestima e o sucesso estavam ao alcance de qualquer um que pudesse pagar por eles. Dessa forma, *Uma Linda Mulher* contribui para a naturalização da lógica capitalista, em que a felicidade e o respeito social são apresentados como mercadorias que podem ser adquiridas, desde que se tenha dinheiro suficiente.

5.2.5 O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal

O final feliz de *Uma Linda Mulher*, no qual Vivian e Edward finalmente se unem e Vivian ascende socialmente, reforça a ideia de que a felicidade e o sucesso estão intrinsecamente ligados ao acesso a bens materiais e ao status financeiro. Apesar disso, ao analisarmos criticamente essa narrativa, percebemos que, longe de representar uma verdadeira emancipação feminina, a trajetória de Vivian a posiciona como mais uma aquisição do protagonista masculino. Ao longo do filme, a relação entre os dois se baseia predominantemente em transações financeiras, desde o pagamento inicial pelos serviços de Vivian até os presentes luxuosos e a transformação estética que Edward financia. Mesmo no desfecho romântico, a promessa de uma nova vida para Vivian está condicionada ao dinheiro e ao poder de Edward, evidenciando que sua ascensão social não é fruto de sua própria independência, mas sim da intervenção masculina.

Esse enredo ressoa com a lógica das *trophy wives* (esposas-troféu), um fenômeno que tem se popularizado ainda mais com as redes sociais, onde homens ricos ostentam suas jovens e belas companheiras como símbolos de status. A narrativa de *Uma Linda Mulher* se alinha a essa lógica ao apresentar Vivian como uma mulher cuja feminilidade e atratividade são fundamentais para sua ascensão,

perpetuando a ideia de que o valor da mulher está diretamente atrelado à sua aparência e capacidade de atender às expectativas masculinas. As redes sociais amplificam essa fantasia ao glamourizar relações baseadas em desequilíbrios de poder, promovendo uma visão romantizada do luxo e do consumo sem expor as vulnerabilidades dessas dinâmicas.

Entretanto o que essas narrativas frequentemente omitem é a fragilidade dessa posição para as mulheres. Em muitos casos, as *trophy wives* são descartadas à medida que envelhecem ou perdem seu valor simbólico como ícones de status, sendo substituídas por parceiras mais jovens, um ciclo que reforça a objetificação feminina e o caráter efêmero dessas relações. Ao idealizar uma história de amor que se constrói sobre um modelo econômico e patriarcal, *Uma Linda Mulher* contribui para a perpetuação da ideia de que a realização feminina está ligada ao olhar masculino e à capacidade de um homem prover conforto e segurança.

A celebração do neoliberalismo no filme, portanto, não se limita apenas à ascensão social e ao consumo como meios para a felicidade, mas também à perpetuação de uma dinâmica de gênero desigual, no qual o sucesso feminino continua subordinado ao poder financeiro masculino. A promessa do "sonho americano", amplamente exportada pelo cinema hollywoodiano, propaga a ilusão de que o luxo e o amor podem ser conquistados por qualquer mulher disposta a se encaixar nesse modelo, ignorando as estruturas que tornam essa mobilidade social acessível apenas a uma minoria e frequentemente insustentável a longo prazo.

5.3 SINTONIA DE AMOR (1993)

Dirigido por Nora Ephron e estrelado por Tom Hanks e Meg Ryan, *Sintonia de Amor* é um dos filmes mais emblemáticos das comédias românticas dos anos 1990. A trama acompanha Sam Baldwin (Tom Hanks), um viúvo que se muda para Seattle com seu filho Jonah, e Annie Reed (Meg Ryan), uma jornalista noiva que ouve Sam em um programa de rádio e se apaixona por sua história. O filme é conhecido por sua narrativa romântica e emocional, mas também funciona como um veículo de propaganda do neoliberalismo, promovendo valores como a idealização do amor romântico, a importância da mídia e do consumo cultural, e a representação de uma cidade moderna e cosmopolita como cenário de sonhos e realizações.

5.3.1 A Idealização do Amor como Destino Inevitável

Um dos temas centrais de *Sintonia de Amor* é a idealização do amor como algo predestinado e inevitável. A narrativa sugere que o amor verdadeiro é uma força mágica e transcendente, capaz de superar distâncias, circunstâncias e até mesmo relacionamentos já estabelecidos. Essa visão reforça a ideia de que a felicidade romântica é um objetivo universal e alcançável, desde que se acredite em “histórias perfeitas” e se siga os sinais do destino.

A cena em que Annie ouve Sam no rádio e se apaixona por sua história, mesmo sem conhecê-lo pessoalmente, encapsula essa idealização. Annie acredita que Sam é o homem certo para ela com base apenas em um sentimento inexplicável, como se uma conexão espiritual *predeterminada* os unisse. Essa narrativa reforça a ideia de que o amor romântico não precisa ser construído ao longo do tempo por meio da convivência, do diálogo e da compatibilidade, mas sim algo que acontece instantaneamente e de forma quase mística.

No entanto essa concepção romântica pode ser problematizada ao analisarmos seus impactos nas expectativas que o público cria sobre o amor. A ideia de “alma gêmea” promove uma visão passiva do amor, em função da qual os indivíduos não precisam investir na relação, mas apenas esperar pelo parceiro ideal que o destino lhes reserva. Esse conceito ignora o papel do esforço mútuo, do crescimento conjunto e da compatibilidade real na construção de um relacionamento duradouro. Além disso, desconsidera a complexidade dos vínculos humanos, reduzindo o amor a um evento mágico e inevitável, sem espaço para falhas, desencontros e reavaliações.

Outra problemática dessa idealização é que ela reforça a noção de que qualquer outro relacionamento que não tenha essa “faísca mágica” está fadado ao fracasso. No filme, Annie está em um relacionamento estável e funcional com Walter, mas ele é retratado como alguém insuficiente simplesmente porque não desperta nela a sensação de destino. Isso perpetua a ideia de que o amor verdadeiro deve ser arrebatador desde o primeiro instante, desvalorizando relações que se desenvolvem de maneira gradual e baseada no companheirismo e no respeito mútuo.

Além disso, a narrativa de *Sintonia de Amor* normaliza comportamentos idealizados que, na realidade, podem ser problemáticos. A obsessão de Annie por

Sam a leva a cruzar o país para encontrá-lo, sem qualquer garantia de reciprocidade. Em outro contexto, essa atitude poderia ser vista como invasiva e irracional, mas, dentro da lógica do filme, é romantizada como um gesto grandioso de amor. Isso reflete uma visão das comédias românticas que frequentemente valida atitudes impulsivas ou até mesmo invasivas sob a justificativa de que “quando é amor verdadeiro, tudo vale”.

Ao perpetuar essas concepções, *Sintonia de Amor* reforça uma visão do amor que pode ser tanto sedutora quanto perigosa. Embora seja reconfortante acreditar que exista uma “pessoa certa” predestinada para cada um, essa visão também pode gerar frustrações e expectativas irreais, afastando as pessoas da compreensão de que relacionamentos saudáveis demandam esforço, comunicação e amadurecimento mútuo.

5.3.2 Seattle como Cenário de Sonhos e Realizações

A escolha de Seattle como cenário principal do filme não é casual. A cidade é retratada como um espaço moderno, cosmopolita e repleto de oportunidades, onde o amor e a felicidade estão ao alcance de todos. Essa idealização de Seattle reforça a ideia de que o *neoliberalismo* está intrinsicamente ligado ao acesso a um estilo de vida urbano e sofisticado, no qual o progresso pessoal e romântico ocorre de forma quase natural para aqueles que estão no lugar certo.

As cenas em que Sam e Jonah exploram a cidade, visitam lugares icônicos como o Space Needle e interagem com a comunidade local destacam a importância do ambiente urbano como um espaço de conexão e realização pessoal. A cidade não é apenas um pano de fundo para a história, mas um elemento ativo que molda a trajetória dos personagens. Seattle, como é representada no filme, se torna um espaço de possibilidades infinitas, onde um homem viúvo e seu filho pequeno podem recomeçar suas vidas e onde o destino pode unir duas pessoas que, de outra forma, jamais se encontrariam.

Além disso, a idealização de Seattle como um espaço de romance e oportunidades dialoga com uma tendência mais ampla das comédias românticas de Hollywood: a associação entre amor e um estilo de vida privilegiado. As grandes cidades, sejam Nova York, Los Angeles ou, nesse caso, Seattle, são frequentemente representadas como espaços onde os encontros mágicos acontecem e onde as

oportunidades de felicidade estão sempre à espreita. No caso de *Sintonia de Amor*, a cidade funciona como um elemento narrativo que reforça a promessa de que o destino e o amor verdadeiro estão ao alcance daqueles que vivem nesse contexto privilegiado.

No entanto essa visão também pode ser questionada. Ao romantizar o espaço urbano como um lugar de realização inevitável, o filme ignora as desigualdades e dificuldades que muitas pessoas enfrentam em grandes cidades. A narrativa sugere que qualquer um pode alcançar a felicidade desde que esteja inserido nesse ambiente moderno e dinâmico, mas desconsidera as realidades econômicas, sociais e emocionais que dificultam esse ideal para a maioria da população. Essa perspectiva está alinhada aos valores neoliberais da época, que enfatizavam a importância do individualismo, da competitividade e do consumo como pilares da realização pessoal, sem levar em conta as estruturas que limitam o acesso a esse "sonho urbano".

Outro ponto crítico é que a representação de Seattle em *Sintonia de Amor* contribui para a idealização do espaço como um facilitador do amor romântico. Assim como ocorre com a narrativa de almas gêmeas e do amor predestinado, a cidade é retratada como um elemento mágico que aproxima os personagens e os impulsiona em direção ao "felizes para sempre". Esse tipo de construção reforça a ideia de que, para encontrar o amor verdadeiro, basta estar no ambiente certo, ignorando o papel das interações humanas concretas, do esforço emocional e da construção gradual dos relacionamentos.

Portanto, a forma como Seattle é apresentada em *Sintonia de Amor* não apenas reforça o ideal *neoliberal*, mas também perpetua a noção de que o amor e o sucesso pessoal são consequências naturais de se estar no "lugar certo". Essa idealização desconsidera tanto as dificuldades da vida real quanto as múltiplas formas que o amor pode assumir, além de reforçar a crença de que a felicidade está sempre ligada a um contexto urbano sofisticado, excluindo outras experiências de vida igualmente legítimas.

5.3.3 A Influência da Mídia e do Consumo Cultural

Outro aspecto fundamental de *Sintonia de Amor* é a maneira como o filme destaca a influência dos meios de comunicação na construção do romance. A

história de Sam e Annie começa com um programa de rádio, no qual Sam compartilha sua experiência de luto e amor perdido, e Annie, ouvindo de outro estado, se apaixona pela sua história. Essa narrativa sugere que a mídia e o consumo de produtos culturais não apenas moldam as expectativas amorosas, mas também funcionam como intermediários na própria vivência do amor, transformando emoções privadas em espetáculos públicos.

A cena em que Annie assiste ao clássico *Casablanca* e se emociona com sua história de amor idealizada é um exemplo emblemático dessa influência. Ao comparar sua própria vida com as narrativas românticas do cinema, ela começa a questionar seu relacionamento atual e a desejar uma experiência que corresponda às suas expectativas idealizadas. Esse momento evidencia o impacto da cultura midiática na percepção do amor, reforçando a ideia de que o romance verdadeiro deve seguir um roteiro preestabelecido, repleto de gestos grandiosos e coincidências do destino.

Além disso, *Sintonia de Amor* se apoia em outra referência cinematográfica marcante: *Tarde Demais para Esquecer* (1957). O filme protagonizado por Cary Grant e Deborah Kerr é constantemente citado na narrativa, funcionando como um modelo de amor romântico que os personagens e, por extensão, o público, devem aspirar a reproduzir. A icônica cena do encontro no topo do Empire State Building, que serve de clímax para ambas as histórias, reforça o papel da mídia na idealização do romance e na criação de expectativas irreais sobre encontros mágicos e destinos cruzados.

Essa intertextualidade não é casual; pelo contrário, faz parte da lógica do consumo cultural que permeia *Sintonia de Amor*. O filme não apenas se inspira em romances clássicos de Hollywood, mas também ensina seus espectadores a desejar e consumir esse tipo de amor como um produto. A crença na "alma gêmea", no amor que surge de forma inexplicável e irresistível, e na ideia de que um relacionamento verdadeiro precisa seguir um enredo cinematográfico são noções amplamente reforçadas pela cultura midiática.

No entanto essa construção também pode ser criticada por alimentar expectativas inatingíveis sobre o amor e os relacionamentos. Filmes como *Sintonia de Amor* propagam a ideia de que o amor verdadeiro deve ser instantâneo, arrebatador e cheio de coincidências extraordinárias, negligenciando a importância da construção gradual, da compatibilidade real e dos desafios cotidianos que fazem

parte de qualquer relacionamento duradouro. Esse tipo de narrativa contribui para a frustração de muitas pessoas que, influenciadas por esses ideais românticos midiáticos, acabam sentindo que seus próprios relacionamentos não são "suficientemente mágicos" ou especiais.

Além disso, ao apresentar a mídia como um veículo legítimo de conexão amorosa, *Sintonia de Amor* integra-se a um processo mais amplo de intensificação das narrativas românticas mediadas por tecnologias de comunicação. A cena em que Annie se emociona ao ouvir Sam no rádio e passa a idealizá-lo como um parceiro em potencial evidencia que, mesmo no contexto dos anos 1990, anterior ao boom da internet e à sua subsequente normalização no cotidiano, o cinema já explorava a construção de vínculos afetivos baseados em projeções emocionais mediadas por dispositivos tecnológicos. Em vez de antecipar fenômenos como os aplicativos de relacionamento ou as redes sociais, o filme amplia uma lógica já presente na cultura midiática, em que o amor pode nascer da palavra, da voz ou de um gesto simbólico transmitido à distância. Assim como acontece atualmente, a conexão entre os personagens não depende do contato direto, mas da elaboração de uma imagem idealizada do outro, imagem esta que, ao mesmo tempo em que mobiliza o desejo romântico, corre o risco de colidir com a realidade concreta da pessoa por trás da mídia.

Dessa forma, *Sintonia de Amor* não apenas reflete a influência da mídia na construção dos ideais românticos, mas também perpetua um modelo de amor que é, essencialmente, um produto da cultura de consumo. Ao se basear em narrativas midiáticas e referências cinematográficas, o filme reforça a ideia de que o amor deve ser vivido como um grande espetáculo, repleto de simbolismos e gestos grandiosos, e que a felicidade romântica está ao alcance daqueles que seguem esse roteiro idealizado. Essa perspectiva, embora sedutora, ignora as complexidades e nuances dos relacionamentos reais, contribuindo para a manutenção de expectativas irreais sobre o que significa amar e ser amado.

5.3.4 A Cena do Empire State Building e a Consolidação do Amor Idealizado

O clímax de *Sintonia de Amor* ocorre no topo do Empire State Building, onde Sam e Annie finalmente se encontram e consolidam o romance que, até então, existia apenas no plano da idealização. Essa cena não é apenas um momento de

resolução narrativa, mas também uma citação direta ao filme *Tarde Demais para Esquecer* (1957), de Leo McCarey, no qual o mesmo edifício simboliza um reencontro amoroso marcado pelo destino e pela fé romântica. No entanto *Sintonia de Amor* não se limita a emular esse gesto cinematográfico: ao reinscrever esse símbolo clássico dentro do imaginário dos anos 1990, o filme reconfigura os contornos do amor romântico à luz de um ethos neoliberal. Enquanto o original de 1957 ainda se ancorava numa estética do melodrama, voltada à idealização do amor como sacrifício e superação pessoal, *Sintonia de Amor* esvazia o pathos original e desloca a narrativa para uma chave cômica, mais leve e midiaticamente moldada. A escolha do Empire State Building não apenas homenageia o cinema clássico, mas também o reinventa como uma paisagem de consumo afetivo, um ponto turístico onde o amor se transforma em espetáculo reconhecível, replicável, instagramável, mesmo antes das redes sociais. A jornada de Annie até Nova York, baseada na expectativa de que uma história vivida à distância possa se concretizar apenas por força da intuição e da coincidência, alinha-se a uma lógica afetiva tipicamente neoliberal: o amor como aposta individual, como projeto que depende da iniciativa, da coragem e da capacidade de imaginar-se dentro de uma narrativa ideal. Nesse sentido, o filme não apenas atualiza um tropo clássico, mas o inscreve numa lógica em que o amor se torna mais uma forma de autoexpressão e realização pessoal, em sintonia com os valores da cultura de performance e do empreendedorismo afetivo típicos do neoliberalismo.

Contudo essa cena também reforça a noção de que o amor precisa ser confirmado por um grande evento simbólico, um gesto épico que valida a autenticidade do sentimento. O Empire State Building não é apenas um ponto de encontro; ele representa a culminação de um destino traçado, um local que, dentro do imaginário cinematográfico, confere legitimidade ao romance. Essa construção narrativa cria expectativas irreais sobre os relacionamentos, sugerindo que o amor verdadeiro não apenas existe como uma força predestinada, mas também que ele se manifesta em momentos de puro encantamento, ignorando a complexidade e o esforço envolvidos na construção de um vínculo duradouro.

Além disso, essa cena pode ser lida como uma celebração do neoliberalismo, no qual o amor romântico e a felicidade estão intrinsecamente ligados ao acesso a um estilo de vida urbano, sofisticado e glamouroso. A escolha do Empire State Building não é apenas uma homenagem ao cinema clássico; ela reforça a ideia de

que a realização pessoal e amorosa está associada a espaços icônicos do capitalismo global, a grandes metrópoles e à cultura de consumo. A mensagem implícita é clara: para viver um amor grandioso, é preciso estar inserido em um contexto que possibilite experiências extraordinárias, como encontros românticos em um dos edifícios mais famosos do mundo.

Essa idealização também alimenta uma concepção elitizada do amor romântico, no qual a felicidade está sempre relacionada a eventos especiais, locais icônicos e gestos cinematográficos. Esse tipo de narrativa exclui realidades mais comuns, nas quais o amor se desenvolve no dia a dia, em encontros casuais e na convivência constante, e não em momentos espetaculares dignos de um final de filme. Isso contribui para a construção de expectativas que muitas vezes não se sustentam na vida real, levando à frustração de pessoas que sentem que seus relacionamentos não são "mágicos" o suficiente.

O final de *Sintonia de Amor* sustenta a lógica de um amor inevitável e predestinado, moldado muito mais por imagens e expectativas do que por trocas reais entre os personagens. A trajetória de Annie ilustra bem esse modelo, pautado por uma fé quase cega na ideia de que o amor "certo" se reconhece instantaneamente e se realiza por força do destino. A ausência de convivência ou construção emocional entre ela e Sam é compensada por uma narrativa que privilegia a fantasia romântica como suficiente para legitimar a união, escamoteando assim as dimensões mais complexas e cotidianas de um relacionamento. Essa aposta na abstração sentimental, comum ao imaginário hollywoodiano, se mostra funcional ao projeto neoliberal de individualização do afeto em que a realização amorosa se apresenta como um mérito pessoal, fruto de um impulso quase mágico, desvinculado de qualquer trabalho emocional real.

Dessa forma, a cena do Empire State Building não apenas consolida o amor idealizado promovido pelo filme, mas também reforça a ideia de que o amor precisa ser validado por um grande gesto simbólico e por um cenário digno de cinema. Ao romantizar essa visão, *Sintonia de Amor* contribui para a disseminação de expectativas inatingíveis sobre os relacionamentos, promovendo uma concepção de amor que, na prática, pode ser mais fantasiosa do que realizável.

5.3.5 O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal

O final feliz de *Sintonia de Amor*, no qual Sam e Annie finalmente se encontram e consolidam seu amor, reforça a ideia de que a felicidade romântica é alcançada através da crença em "histórias perfeitas" e na busca pelo amor verdadeiro. Essa conclusão encapsula uma visão altamente idealizada do romance, no qual o destino e a sorte desempenham um papel fundamental, minimizando o esforço real necessário para a construção de um relacionamento duradouro.

Além de retomar a fórmula do final feliz tradicional, *Sintonia de Amor* reafirma uma lógica em que a realização amorosa depende mais de sinais místicos e coincidências do que de construção relacional. O filme reproduz um modelo idealizado de romance no qual o encontro entre os protagonistas, embora tardio e pouco fundamentado em trocas reais, é apresentado como naturalmente suficiente para justificar uma união. Essa estrutura narrativa sustenta a fantasia de que o amor verdadeiro dispensa esforço, convivência ou amadurecimento mútuo, bastando apenas a crença de que "estava escrito". Ao fazer isso, contribui para a manutenção de expectativas irreais sobre como se dá o vínculo afetivo, ao mesmo tempo que suaviza os conflitos e incertezas inerentes às relações humanas em nome de um desfecho espetacular.

Entretanto essa visão romantizada ignora diversas realidades sociais e estruturais. O modelo de felicidade promovido pelo filme parte do pressuposto de que todos têm as mesmas oportunidades e que basta "acreditar no amor" para que ele se concretize. Em um mundo marcado por desigualdades de classe, raça e gênero, essa visão se torna não apenas ilusória, mas também excludente. O amor, da forma como *Sintonia de Amor* o apresenta, é acessível apenas a quem pode se inserir nesse cenário privilegiado – para aqueles que têm condições de viver nos grandes centros urbanos, frequentar determinados espaços e participar de um circuito de consumo que reforça a idealização do romance.

Assim, o final feliz de *Sintonia de Amor* não apenas reafirma a crença em um amor predestinado e perfeito, mas também funciona como um instrumento de consolidação dos valores do *neoliberalismo*. Ao promover a ideia de que a felicidade romântica é tanto um destino inevitável quanto um privilégio acessível a quem se encaixa nesse modelo de vida, o filme reforça concepções neoliberais sobre realização pessoal e amorosa, ignorando as complexidades e desafios da construção de relacionamentos reais e duradouros.

5.4 ENQUANTO VOCÊ DORMIA (1995)

Dirigido por Jon Turteltaub e estrelado por Sandra Bullock e Bill Pullman, *Enquanto Você Dormia (1995)* é uma comédia romântica que narra a história de Lucy Moderatz (Sandra Bullock), uma mulher solitária que trabalha como cobradora de pedágio em Chicago. Após salvar Peter Callaghan (Peter Gallagher) de um acidente, Lucy é confundida com sua noiva pela família de Peter, que a acolhe como parte da família. Apesar de sua origem humilde, Lucy encontra na família Callaghan o amor e a aceitação que sempre desejou, culminando em um romance com Jack Callaghan (Bill Pullman), irmão de Peter. Além de sua trama romântica, o filme também funciona como um veículo de propaganda do neoliberalismo, promovendo valores como a importância do amor romântico na construção de uma vida "completa", a idealização da família tradicional e a valorização do sonho americano da ascensão social.

5.4.1 O Papel do Romance na Construção de uma Vida "Completa" e a Família como Aparelho Ideológico do Estado

Um dos temas centrais de *Enquanto Você Dormia* é a ideia de que o amor romântico é essencial para a realização pessoal e a construção de uma vida "completa". Lucy, a protagonista, é retratada como uma mulher solitária e isolada, que trabalha em um emprego monótono e vive uma rotina sem grandes emoções. No entanto, ao ser acolhida pela família Callaghan e se envolver romanticamente com Jack, Lucy encontra a felicidade e a realização que sempre desejou.

Essa narrativa reforça a concepção de que o amor romântico funciona como uma peça fundamental na equação da felicidade, sugerindo que a plenitude pessoal só é verdadeiramente alcançada quando acompanhada por um relacionamento amoroso e uma estrutura familiar. O filme constrói a ideia de que a solidão não é apenas uma condição temporária, mas um problema a ser resolvido pelo encontro com o "par ideal", um discurso alinhado com a lógica do *neoliberalismo*, que enfatiza o individualismo, mas também a busca incessante por uma vida emocionalmente e financeiramente estável dentro dos padrões socialmente aceitos.

Além disso, a transformação de Lucy dentro da narrativa, de uma mulher solitária para alguém integrada a uma família calorosa e amorosa, reflete um ideal de felicidade que privilegia as relações interpessoais como solução para os dilemas

da vida moderna. Essa visão, embora romântica, também reforça certos estereótipos de gênero e de sucesso pessoal, sugerindo que a plenitude feminina está intrinsecamente ligada ao amor e à formação de laços familiares, deixando de lado outras formas de realização pessoal que poderiam existir fora do eixo romântico e doméstico.

Se analisarmos essa construção narrativa a partir da teoria de Louis Althusser (1970) sobre os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIEs), podemos compreender a família como um dos principais instrumentos de reprodução das ideologias dominantes. Para Althusser (1970), os AIEs, que incluem a escola, a religião, a mídia e a família, são instituições que não utilizam a repressão direta, como os aparelhos repressivos (Exército, polícia, sistema judiciário), mas que exercem uma forma de controle ideológico sobre os indivíduos, moldando suas crenças, valores e comportamentos de maneira sutil e constante.

Dentro dessa perspectiva, a família não é apenas um espaço de afeto e pertencimento, mas um meio pelo qual as ideologias do Estado são internalizadas, perpetuando a ordem social vigente. Em *Enquanto Você Dormia*, a integração de Lucy à família Callaghan simboliza sua "redenção", uma vez que, ao final, sua trajetória de felicidade está intrinsecamente ligada à sua entrada em uma estrutura familiar tradicional. Isso reforça a ideia de que a estabilidade emocional e econômica da mulher só é completamente alcançada dentro da unidade familiar heteronormativa, reafirmando as expectativas sociais sobre o papel feminino na sociedade.

O filme, assim, atua como um veículo ideológico ao reafirmar a centralidade da família como caminho para a realização pessoal. Lucy não apenas encontra um parceiro romântico, mas também adquire um núcleo familiar acolhedor que substitui sua condição inicial de solidão. Essa narrativa naturaliza a família como um destino inevitável e desejável, ao mesmo tempo em que oculta as contradições desse modelo – como as desigualdades de gênero, as pressões sociais para o casamento e a invisibilização de outras formas de relacionamento e modos de vida.

Dessa forma, *Enquanto Você Dormia* não apenas reafirma o papel do romance na construção da identidade feminina, mas também reforça, ainda que de maneira implícita, a família como um dos pilares centrais da ideologia dominante, moldando expectativas e valores que perpetuam a lógica do sistema capitalista e das relações sociais estruturadas pelo Estado.

5.4.2 A Ambientação Urbana e o Sonho Americano

A ambientação urbana de *Enquanto Você Dormia* desempenha um papel fundamental na construção da narrativa e na promoção do American way of life. O filme se passa em Chicago, uma metrópole que simboliza o sonho americano de sucesso, oportunidades e mobilidade social. A escolha da cidade não é aleatória, pois Chicago carrega um imaginário de progresso e dinamismo econômico, sendo um espaço que reflete a promessa de que qualquer pessoa, independentemente de sua origem, possa transformar sua vida por meio do trabalho e da perseverança.

A protagonista, Lucy, trabalha como cobradora de pedágio, um emprego de baixa remuneração e pouca perspectiva de crescimento. No entanto a ambientação urbana do filme sugere que sua proximidade com a cidade, com suas oportunidades, encontros fortuitos e novas experiências, permite que ela mude seu destino. As cenas em que Lucy explora a cidade, caminha por suas ruas e interage com os habitantes reforçam a ideia de que o ambiente urbano não é apenas um espaço físico, mas um símbolo de conexão, possibilidades e transformação pessoal.

A representação de Chicago como um cenário de sonhos e realizações reforça a noção de que o neoliberalismo está diretamente associado ao acesso a um estilo de vida urbano e sofisticado. Dentro dessa lógica, o ambiente citadino aparece como um espaço onde as oportunidades são abundantes e onde indivíduos dispostos a se esforçarem podem encontrar seu lugar no mundo. O filme constrói um imaginário no qual a cidade se torna uma metáfora para o progresso, sugerindo que Lucy só poderá alcançar a felicidade e a estabilidade quando se integrar plenamente nessa dinâmica urbana.

Essa narrativa expressa os valores que se consolidavam com força no contexto neoliberal dos anos 1990, como o individualismo, a busca por realização pessoal e o consumo como mediador de desejos e identidades. Embora esses princípios não sejam exclusivos daquela época, o filme os articula de forma especialmente clara ao associar o amor, o sucesso e a felicidade à inserção bem-sucedida em um ambiente urbano competitivo e repleto de oportunidades de consumo. A cidade, com seus hotéis de luxo, lojas sofisticadas, restaurantes caros e eventos culturais, não é apenas o cenário, mas o espaço simbólico onde se produz a transformação dos sujeitos e se legitima seu valor social. A possibilidade de

pertencimento está condicionada à capacidade de consumir, circular e performar de acordo com os códigos desse universo.

Enquanto os contos de fadas tradicionais situam o amor em ambientes bucólicos e distantes da vida moderna, *Enquanto Você Dormia* insere o romance no coração da metrópole, *um reflexo esperado do processo de atualização* de princípios pré-neoliberais. A cidade, nesse contexto, desempenha um papel crucial na configuração da narrativa, servindo não apenas como pano de fundo, mas como elemento ativo na trama. Ao encontrar a felicidade em um espaço urbano, Lucy reforça a ideia de que o amor e a realização pessoal podem coexistir com a dinâmica moderna, desconstruindo a noção de que a verdadeira felicidade só existe longe do caos da cidade.

Todavia essa idealização do espaço urbano mascara as contradições sociais de uma cidade como Chicago, retratando-a como um cenário de oportunidades sem conflitos de classe. Lucy, apesar de partir de uma posição modesta, trabalhadora do metrô e moradora de um apartamento pequeno, ascende socialmente ao se integrar à família Callaghan: tradicional, branca e financeiramente estável. Essa transição, porém, não é problematizada: sua aceitação pelo grupo ocorre de forma quase mágica, como se diferenças culturais e econômicas pudessem ser superadas apenas por afeto e boa vontade. O filme naturaliza esse processo, atribuindo sua "conquista" ao carisma e à dedicação pessoal de Lucy, enquanto ignora os privilégios invisíveis que facilitam sua integração como a rede de apoio da família de Peter e a ausência de resistência às suas origens. Ao transformar mobilidade social em uma questão de mérito individual, a narrativa reforça um imaginário neoliberal que justifica desigualdades como fruto de esforços ou falhas pessoais.

5.4.3 A Idealização da Família Tradicional

Outro aspecto central de *Enquanto Você Dormia* é a idealização da família tradicional como um espaço de amor, aceitação e realização pessoal. A família Callaghan é retratada como uma família unida, amorosa e acolhedora, que oferece a Lucy o apoio emocional e a aceitação que ela sempre desejou. Essa representação da família tradicional como a esfera onde a protagonista encontra pertencimento reforça a ideia de que a felicidade está diretamente ligada à construção de uma vida familiar estável e amorosa, um conceito profundamente enraizado no neoliberalismo.

Lucy, no início do filme, é apresentada como uma mulher solitária, sem laços familiares significativos e sem perspectivas de construir um futuro diferente. Sua vida é marcada pela rotina monótona do trabalho e pela ausência de conexões afetivas profundas. No entanto, ao ser acolhida pela família Callaghan, ainda que inicialmente por meio de um mal-entendido, ela vivencia uma transformação que vai além do romance com Jack: Lucy encontra na família um senso de pertencimento e identidade que antes lhe faltava.

A cena do jantar de Natal na casa dos Callaghan é um dos momentos mais emblemáticos dessa idealização da família tradicional. Lucy, que costumava passar as festas de fim de ano sozinha, agora se vê rodeada por pessoas que a tratam com carinho e a incluem como se fosse uma filha. Esse momento simboliza a noção de que a família é o espaço onde os indivíduos encontram segurança, felicidade e um propósito maior. A mensagem transmitida pelo filme é clara: mais do que o amor romântico, é a integração à estrutura familiar que permite a Lucy alcançar a realização plena.

Essa idealização da família tradicional como um refúgio de estabilidade e amor está diretamente relacionada à visão da família como um Aparelho Ideológico do Estado (AIE), conforme descrito por Louis Althusser (1970). No contexto do filme, a família Callaghan não apenas oferece amor e acolhimento, mas também ensina a Lucy e, por extensão, ao público, os valores tradicionais do modelo familiar heteronormativo e patriarcal.

Ao longo da narrativa, fica evidente que Lucy não apenas deseja o amor de Jack, mas, acima de tudo, deseja ser parte da família. Esse desejo reflete a internalização de uma ideologia que associa a felicidade ao cumprimento de um papel social predeterminado: o da mulher que encontra seu lugar no mundo ao se casar e integrar-se a uma estrutura familiar estável. Dessa forma, *Enquanto Você Dormia* reforça a noção de que a plenitude feminina é alcançada não pela independência ou pelo sucesso profissional, mas pela aceitação dentro do modelo tradicional de família.

Além disso, o filme naturaliza a ideia de que a família tradicional é um espaço de amor e acolhimento, desconsiderando as contradições e conflitos internos que existem nas dinâmicas familiares reais. A história dos Callaghan é mostrada de maneira idealizada, sem conflitos profundos, criando uma visão romantizada da família como um núcleo sempre harmônico. Essa construção contribui para a

reafirmação da família como um dos pilares do neoliberalismo, um discurso que fortalece a manutenção das estruturas sociais e econômicas existentes.

Por fim, a narrativa do filme sugere que a felicidade só pode ser alcançada dentro dos limites da família tradicional, reforçando um modelo conservador de realização pessoal. Mesmo que Lucy comece o filme como uma mulher independente, sua trajetória não culmina na autonomia, mas sim na aceitação dentro de uma estrutura familiar convencional. Assim, *Enquanto Você Dormia* não apenas romantiza o amor e o destino, mas também atua como um veículo de disseminação da ideia de que o casamento e a família são os caminhos naturais para a felicidade feminina.

5.4.4 A Cena do Trem e a Consolidação do Amor Romântico

O clímax de *Enquanto Você Dormia* ocorre durante a cena do trem, onde Lucy e Jack finalmente declaram seu amor um pelo outro. Esse momento representa a culminação de toda a trajetória emocional dos personagens, funcionando como um exemplo emblemático da valorização do amor romântico como um caminho inevitável para a felicidade e a realização pessoal. A cena é estruturada de forma a enfatizar a grandiosidade desse momento, utilizando elementos como a ambientação simbólica, a trilha sonora e os diálogos emocionantes para reforçar a ideia de que o amor verdadeiro é o ponto central da narrativa.

O trem, enquanto espaço de transição e deslocamento, adquire um significado metafórico no contexto do filme. Ele representa a mudança na vida de Lucy, simbolizando sua jornada de uma existência solitária para uma vida preenchida pelo amor e pela família. No início da história, Lucy é apresentada como alguém que observa a vida passar, sempre à margem, trabalhando na estação de trem e alimentando um amor platônico por Peter. Contudo, ao final do filme, o trem deixa de ser um espaço de espera e se torna um espaço de decisão e transformação, onde Lucy escolhe ativamente seu futuro ao lado de Jack. Dessa forma, a cena reforça a ideia de que o amor romântico não é apenas um destino inevitável, mas também uma escolha consciente que conduz à realização pessoal.

Além de representar um momento de resolução narrativa, a cena do trem pode ser interpretada como uma celebração do neoliberalismo por reafirmar valores centrais desse modelo ideológico, como a ênfase na responsabilidade individual e

na conformidade com estruturas sociais tradicionais. Ao mostrar Lucy encontrando seu “par ideal” e entrando numa família convencional, o filme promove a ideia de que a felicidade e a estabilidade emocional dependem da realização pessoal por meio do casamento e da vida familiar tradicional, que funcionam como garantias de ordem social e sucesso individual. Essa associação reforça a lógica neoliberal ao apresentar o amor romântico e a família como objetivos individuais que, uma vez alcançados, legitimam a posição social e emocional do sujeito. Dessa forma, a narrativa naturaliza a busca por um parceiro e a construção de um lar estável como etapas indispensáveis para a autorrealização, vinculando o bem-estar pessoal à adesão a padrões normativos que sustentam a organização social vigente.

Essa representação do amor como um elemento indispensável para a realização pessoal também está conectada à ideologia neoliberal que permeia as comédias românticas dos anos 1990. No contexto do filme, o amor é apresentado como algo acessível a todos, desde que se esteja disposto a acreditar nele e a seguir os caminhos “certos” para encontrá-lo. Essa lógica reforça a ideia de que a felicidade é uma questão de mérito pessoal e escolha individual, desconsiderando os fatores estruturais e sociais que influenciam os relacionamentos.

Outro ponto importante a ser destacado é a forma como a cena do trem reafirma o papel da protagonista dentro da lógica tradicional do romance heteronormativo. Lucy, ao longo da narrativa, passa de uma mulher independente e solitária para alguém que encontra sua “completude” ao ingressar na família Callaghan e aceitar o amor de Jack. Essa transformação reforça a ideia de que a trajetória feminina dentro do gênero da comédia romântica é, muitas vezes, definida pelo encontro com o parceiro ideal e pela integração à estrutura familiar. Dessa maneira, o filme não apenas romantiza o amor como destino inevitável, mas também reforça expectativas tradicionais sobre os papéis de gênero e as aspirações femininas.

Por fim, a cena do trem, ao consolidar a união de Lucy e Jack, encerra o filme com uma mensagem clara: o amor verdadeiro é o caminho para a felicidade e a realização pessoal. No entanto essa mensagem também carrega uma dimensão ideológica que reafirma valores tradicionais e neoliberais, sugerindo que a estabilidade emocional e a plenitude só podem ser alcançadas dentro da estrutura do casal romântico e da família tradicional. Assim, *Enquanto Você Dormia* não apenas reforça a idealização do amor romântico, mas também atua como um veículo

para a disseminação de uma visão de mundo que associa a felicidade à adesão aos valores do neoliberalismo.

5.4.5 O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal

O desfecho de *Enquanto Você Dormia*, em que Lucy finalmente é acolhida pela família Callaghan e inicia um relacionamento com Jack, consolida a narrativa típica das comédias românticas: a mulher inicialmente solitária alcança a plenitude emocional ao encontrar o amor e integrar-se a uma estrutura familiar tradicional. Porém esse final feliz ultrapassa o plano afetivo e pode ser interpretado como expressão de uma ideologia neoliberal, em que a autorrealização é apresentada como fruto de escolhas individuais corretas, geralmente ligadas ao esforço pessoal, à adaptabilidade e à adesão a normas sociais hegemônicas.

A trajetória de Lucy é marcada por uma mobilidade simbólica e afetiva: de uma figura invisível e deslocada na metrópole, ela se torna parte de uma família afetuosa e tradicional, que simboliza estabilidade e pertencimento. Essa transformação, embora apresentada como espontânea e emocional, está fortemente ancorada em valores neoliberais, especialmente a crença de que o sucesso e a felicidade estão ao alcance de todos que se adaptam e fazem "boas escolhas". O amor e a família tornam-se, assim, catalisadores dessa ascensão e funcionam como instrumentos de integração social, ainda que sob um verniz sentimental.

Além disso, o filme reitera a lógica segundo a qual o "comum", representado aqui por uma vida simples, familiar e afetiva, é o caminho ideal para a realização, mesmo para personagens que poderiam aspirar a outras formas de existência. Essa romantização do cotidiano, muitas vezes evocada por protagonistas de posição social inferior, é especialmente significativa quando promovida pelo cinema de massa, pois naturaliza um modelo normativo de felicidade que exclui alternativas fora da lógica conjugal e familiar. *Enquanto Você Dormia*, assim, atualiza o "sonho americano" em sua versão afetiva: a promessa de pertencimento, amor e estabilidade desde que dentro dos moldes esperados pelo sistema social vigente.

5.5 O CASAMENTO DO MEU MELHOR AMIGO (1997)

Dirigido por P.J. Hogan e estrelado por Julia Roberts, Dermot Mulroney e

Cameron Diaz, *O Casamento do Meu Melhor Amigo* é uma comédia romântica que explora temas como amizade, amor e a busca pela felicidade. A trama acompanha Julianne Potter (Julia Roberts), uma crítica gastronômica que descobre que seu melhor amigo, Michael O'Neal (Dermot Mulroney), está prestes a se casar com Kimberly Wallace (Cameron Diaz). Julianne, que há anos guarda sentimentos ambíguos por Michael, uma mistura de afeto profundo, desejo de posse e medo da solidão, decide sabotar o casamento, mas acaba se envolvendo em uma série de situações cômicas e emocionais. Além de sua trama romântica, o filme também funciona como um veículo de propaganda do neoliberalismo, promovendo valores como a importância do casamento e da estabilidade emocional para a felicidade, a idealização de casamentos luxuosos e eventos sofisticados, e a ideia de que a vida perfeita é aquela em que o amor e o status social se complementam.

5.5.1 A Estabilidade Emocional e o Casamento como Elementos Essenciais para a Felicidade

Um dos temas centrais de *O Casamento do Meu Melhor Amigo* é a ideia de que a estabilidade emocional e o casamento são elementos essenciais para a felicidade. Contudo ao contrário das tradicionais comédias românticas, o filme subverte parcialmente essa premissa ao apresentar uma protagonista que não consegue alcançar o final feliz convencional. Julianne é retratada como uma mulher bem-sucedida profissionalmente, independente e segura de si, mas emocionalmente instável e incapaz de lidar com seus próprios sentimentos. Sua trajetória no filme revela uma tensão entre a autonomia feminina e o desejo pelo amor romântico, refletindo as transformações das narrativas românticas dos anos 1990.

Ao longo da história, Julianne percebe que sua felicidade não está necessariamente vinculada ao casamento com Michael, mas sim à aceitação de sua própria jornada emocional. Diferente de outras protagonistas do gênero, que encontram realização ao formar uma família tradicional, Julianne termina o filme sozinha, mas em um processo de autodescoberta e aprendizado. O filme, portanto, desafia a noção de que o casamento é o único caminho para a estabilidade emocional, sugerindo que a felicidade pode ser encontrada de outras formas, como na amizade e na autossuficiência.

No entanto *O Casamento do Meu Melhor Amigo* ainda reforça a ideia de que

o casamento e a estabilidade emocional continuam sendo ideais desejáveis. A narrativa celebra a relação de Michael e Kimmy como um exemplo de amor verdadeiro e compromisso, contrastando com a impulsividade e imaturidade emocional de Julianne. Dessa forma, o filme equilibra uma visão mais moderna das relações afetivas com a reafirmação de valores tradicionais, especialmente ao apresentar o casamento como um símbolo de maturidade e estabilidade.

Essa dualidade se insere dentro de um contexto cultural mais amplo, no qual as representações femininas na comédia romântica começam a se afastar da idealização do amor romântico como destino inevitável, mas sem romper completamente com a expectativa de que a felicidade feminina está ligada à vida amorosa. Assim, *O Casamento do Meu Melhor Amigo* reflete tanto os avanços quanto as limitações das narrativas românticas dos anos 1990, oferecendo um olhar mais complexo sobre a relação entre felicidade, estabilidade emocional e casamento.

5.5.2 A Idealização de Casamentos Luxuosos e Eventos Sofisticados

Outro aspecto fundamental de *O Casamento do Meu Melhor Amigo* é a idealização de casamentos luxuosos e eventos sofisticados como símbolos de sucesso e felicidade. O casamento de Michael e Kimberly é apresentado como uma celebração opulenta, repleta de elementos que evocam um conto de fadas moderno: locais imponentes, vestimentas refinadas e uma série de rituais sociais que destacam não apenas o amor dos noivos, mas também seu status privilegiado. A forma como o evento é retratado reforça a ideia de que o casamento não é apenas um compromisso afetivo, mas também um espetáculo de prestígio social e realização pessoal.

Essa representação do casamento como um evento glamoroso e desejável dialoga com a crescente cultura do consumo nos anos 1990, período em que os casamentos passaram a ser cada vez mais mercantilizados, impulsionados por indústrias de moda, turismo e entretenimento. Filmes como *O Casamento do Meu Melhor Amigo* consolidam essa idealização ao associar a felicidade matrimonial a cenários requintados, consolidando a noção de que um casamento bem-sucedido deve ser grandioso e impecável.

Além disso, a ênfase no luxo e na sofisticação do evento também reflete os

valores neoliberais predominantes na época, que exaltavam o consumo como um meio de validação social e realização pessoal. O filme sugere que o casamento dos sonhos não é apenas um momento de felicidade romântica, mas também uma forma de consolidar status e pertencimento a uma elite social. A figura de Kimberly, jovem, rica e aparentemente perfeita, reforça essa concepção, pois sua posição privilegiada permite que ela tenha acesso a um casamento idealizado e socialmente celebrado.

No entanto, ao adotar a perspectiva de Julianne, o filme evidencia as tensões entre amor e status social, revelando como desigualdades materiais moldam afetos e escolhas. Embora Julianne seja profissionalmente bem-sucedida, ela se vê como uma outsider diante do universo de glamour, tradição e estabilidade econômica ao qual Kimberly pertence. Kim, com sua juventude, beleza e riqueza, encarna com naturalidade todos os signos do prestígio social, enquanto Julianne, com seu estilo de vida mais despojado e sua relutância diante de compromissos afetivos, contrasta fortemente com esse ideal. Essa disparidade é reforçada por cenas que opõem os espaços sofisticados e luxuosos frequentados por Kimberly à informalidade que marca a vida de Julianne, acentuando a sensação de inadequação da protagonista.

Ao contrapor as trajetórias das duas mulheres, o filme revela uma assimetria estrutural: Michael pode se dedicar ao jornalismo esportivo, uma carreira instável e mal remunerada, porque conta com o suporte implícito de Kimberly, que está disposta a abrir mão de sua própria formação acadêmica e perspectiva profissional para segui-lo. Esse arranjo, embora desigual, é apresentado sem críticas, como se fosse natural que o amor implicasse esse tipo de renúncia unilateral. Kimberly representa, assim, não apenas a parceira amorosa idealizada, mas também a base material que viabiliza o sonho de Michael. Já Julianne, com sua autonomia e independência, mas sem oferecer essa rede de apoio financeiro e emocional, é tratada como uma opção incompleta.

O filme, portanto, naturaliza um pacto tradicional: ao mesmo tempo em que celebra o “amor pelo trabalho” de Michael, silencia sobre o custo desse amor, arcado pela estabilidade econômica e pelas concessões pessoais de Kimberly. Ela é posicionada como a mulher ideal justamente por abdicar de si em nome do outro, sendo valorizada por sua entrega silenciosa. Julianne, por sua vez, com sua complexidade emocional e falta de glamour, é deslocada da centralidade romântica e relegada à posição de espectadora. Assim, *O Casamento do Meu Melhor Amigo* revela como, mesmo em narrativas aparentemente progressistas, o amor continua

profundamente atravessado por hierarquias de classe e gênero.

5.5.3 A Representação da Amizade e do Amor Romântico

A relação entre Julianne e Michael é central em *O Casamento do Meu Melhor Amigo* e desafia o tradicional tropo “friends to lovers”, apresentando uma dinâmica mais próxima do “lovers to friends”. Desde o início, Julianne demonstra um sentimento complexo que vai além da amizade: não se trata apenas de paixão recém-descoberta, mas de um vínculo antigo marcado por medo de compromisso e uma sensação de posse sobre Michael. Ela não espera passivamente ser escolhida; ao contrário, sua inquietação nasce da percepção de que pode perdê-lo para Kimberly, o que a faz agir para tentar reverter essa possibilidade. Essa consciência de seus sentimentos, longe de ser um despertar súbito, está presente desde o começo, visível em suas conversas e atitudes e é alimentada por uma mistura de afeto, medo da solidão e desejo de manter o controle sobre a relação. A narrativa, assim, constrói um conflito interno em Julianne que não se limita ao amor romântico tradicional, mas que explora também questões de dependência emocional e insegurança, impulsionando suas decisões ao longo do filme.

Essa relação evidencia uma das tensões clássicas das comédias românticas: a crença de que a amizade entre homens e mulheres muitas vezes pode evoluir para o amor romântico. O filme sugere que a proximidade emocional entre Julianne e Michael poderia ser a base para um relacionamento amoroso bem-sucedido, alimentando a fantasia de que o “amor verdadeiro” pode estar escondido em relações já existentes e estabelecidas. Essa ideia reforça um dos ideais fundamentais das narrativas românticas do cinema hollywoodiano, em que o amor deve ser o ponto central da realização pessoal e da felicidade.

Contudo ao contrário da maioria das comédias românticas convencionais, *O Casamento do Meu Melhor Amigo* subverte a expectativa do público ao não concretizar o romance entre Julianne e Michael. Ao invés de terminar com os protagonistas juntos, o filme enfatiza a importância da amizade e do crescimento emocional, mostrando que nem todo amor precisa se transformar em um relacionamento romântico. Essa escolha narrativa é significativa, pois desafia a noção de que a felicidade de uma mulher necessariamente depende da conquista de um parceiro romântico, oferecendo um final mais realista e menos idealizado.

Ainda assim, a história não abandona completamente os valores tradicionais

do gênero. A mensagem final do filme sugere que, mesmo sem o amor de Michael, Julianne não está sozinha, sua amizade com George, que desempenha um papel fundamental em seu amadurecimento emocional, reforça a importância das conexões interpessoais. Isso suaviza a subversão do tropo romântico, garantindo que a protagonista não termine isolada ou infeliz.

Dentro do contexto do neoliberalismo, o filme reafirma a centralidade do amor e das relações interpessoais na busca pela felicidade e realização pessoal. Mesmo que Julianne não conquiste Michael, o casamento dele é retratado como um desfecho positivo e necessário, consolidando a ideia de que a estabilidade emocional e familiar são elementos essenciais para a vida plena. Assim, *O Casamento do Meu Melhor Amigo* equilibra a subversão de algumas convenções do gênero com a manutenção de ideais tradicionais, reforçando a noção de que o amor, seja romântico ou na forma de amizades profundas, continua sendo um pilar fundamental da felicidade.

5.5.4 A Cena do Casamento e a Consolidação do Amor Romântico

O clímax de *O Casamento do Meu Melhor Amigo* ocorre durante a cerimônia de casamento de Michael e Kimberly, um momento que encapsula as tensões e emoções construídas ao longo do filme. É nessa cena que Julianne, movida pelo desespero e pelo medo de perder Michael para sempre, finalmente verbaliza seus sentimentos e tenta convencê-lo a escolher o amor deles em vez do casamento com Kimberly. Sua declaração de amor representa um momento crucial da narrativa, no qual ela confronta não apenas seus próprios desejos e vulnerabilidades, mas também as convenções sociais que ditam o papel do amor romântico na busca pela felicidade.

Esse momento é emblemático da valorização do amor romântico como o eixo central da realização pessoal e da trajetória das personagens femininas nas comédias românticas. A cena do casamento funciona como um espaço onde as decisões finais são tomadas e onde a noção de "amor verdadeiro" deve prevalecer. A expectativa construída ao longo do filme sugere que o desfecho ideal para Julianne seria a conquista de Michael, reforçando a premissa tradicional de que o casamento representa o ápice da felicidade feminina e da estabilidade emocional.

No entanto o filme surpreende ao não oferecer a resolução convencional do

gênero. Apesar da intensidade de sua confissão, Julianne não consegue impedir o casamento, e Michael opta por permanecer com Kimberly. Esse desfecho desvia-se das narrativas românticas mais tradicionais ao mostrar que nem sempre a protagonista feminina conquista o parceiro desejado, enfatizando uma lição de crescimento emocional e amadurecimento. Julianne é forçada a lidar com as consequências de suas ações e a aceitar que a felicidade pode vir de outras formas além do romance.

Mesmo com essa subversão parcial, *O Casamento do Meu Melhor Amigo* ainda reforça valores centrais do neoliberalismo, especialmente a ideia de que o casamento e o amor romântico são elementos essenciais para a estabilidade emocional. A cerimônia de casamento continua sendo o grande evento em torno do qual todas as emoções e decisões giram, e sua concretização reafirma a importância da vida conjugal como um objetivo desejável. Kimberly, com sua juventude, doçura e devoção inabalável, representa o ideal feminino que é recompensado com o casamento, enquanto Julianne, que buscou agir contra essa estrutura, precisa aceitar sua derrota e encontrar um novo caminho.

Além disso, a grandiosidade do casamento, com sua estética sofisticada e atmosfera festiva, reforça a associação entre felicidade e status social. A celebração do matrimônio de Michael e Kimberly sugere que a plenitude emocional e o sucesso social estão interligados, uma visão que se alinha aos ideais neoliberais do consumo e da estabilidade familiar como pilares de uma vida bem-sucedida.

Por fim, o desfecho do filme oferece a Julianne uma compensação emocional por meio de sua amizade com George, que se torna um símbolo da possibilidade de felicidade fora dos moldes tradicionais do casamento. Dessa forma, *O Casamento do Meu Melhor Amigo* consegue equilibrar elementos convencionais das comédias românticas com um olhar mais realista sobre as complexidades do amor e das relações humanas, reafirmando, ainda assim, a centralidade do romance e da estabilidade emocional como pilares da felicidade.

5.5.5 O Final Feliz e a Consolidação do neoliberalismo

O final de *O Casamento do Meu Melhor Amigo* subverte parcialmente as expectativas tradicionais das comédias românticas ao não unir a protagonista ao seu interesse amoroso. Ao contrário do que ocorre na maioria dos filmes do gênero,

Julianne não conquista Michael, que segue adiante com seu casamento com Kimberly. No entanto essa conclusão não deixa de consolidar a ideologia do neoliberalismo, uma vez que o desfecho ainda enfatiza a importância da estabilidade emocional, das relações interpessoais e da aceitação do amor romântico como um elemento essencial da felicidade.

Embora Julianne não termine ao lado de Michael, a narrativa se esforça para garantir que ela não seja vista como uma personagem fracassada. O filme constrói um final que, apesar de frustrar o desejo inicial da protagonista, reafirma a ideia de que ela pode encontrar sua própria forma de felicidade, mesmo sem o romance idealizado. Sua amizade com George, que a apoia e dança com ela na cena final, simboliza a possibilidade de realização pessoal fora do casamento e do amor romântico tradicional. Ainda assim, essa resolução não elimina completamente a primazia do casamento e da estabilidade conjugal como ideais de felicidade, uma vez que Michael e Kimberly permanecem juntos e sua união é celebrada como o verdadeiro final feliz.

Todavia ao analisar a forma como esse casamento é concretizado, percebe-se que, longe de subverter o padrão das comédias românticas, o filme acaba por reforçar um ideal tradicional de casal que se encaixa perfeitamente no neoliberalismo. Michael, um homem bem-sucedido e charmoso, casa-se com Kimberly, uma jovem doce, rica e disposta a abrir mão de sua carreira para seguir o marido. Esse modelo de relacionamento, baseado na dinâmica do homem provedor e da esposa amorosa e devotada, é uma reafirmação do casal ideal propagado pela cultura midiática americana.

O que realmente subverte a norma do gênero não é a estrutura desse casamento, mas sim o fato de Julianne ser a protagonista, e não Kimberly. Em comédias românticas tradicionais, Kimberly seria a personagem central, a jovem romântica que se sacrifica por amor e encontra a felicidade no casamento. Já Julianne, com seu comportamento independente, sua ambição profissional e sua resistência inicial ao amor romântico, se aproxima mais do arquétipo da "outra mulher", aquela que representa um obstáculo ao casal principal e que, normalmente, seria "punida" narrativamente por sua interferência.

Dessa forma, o filme inverte os papéis, mas mantém a lógica punitiva: Julianne, por não se encaixar no papel da esposa tradicional e perfeita, é afastada da narrativa do casamento e precisa aceitar um destino alternativo. Sua tentativa de

desafiar o sistema e conquistar Michael falha, e ela termina o filme sozinha, enquanto Kimberly, que se encaixa perfeitamente no ideal da "esposa troféu" bela, rica e submissa à trajetória profissional do marido, é recompensada com o final feliz.

A decisão de Kimberly de abandonar sua carreira promissora por Michael reforça essa dinâmica conservadora, cuja realização feminina está intrinsicamente ligada ao amor romântico e à vida conjugal. O filme romantiza essa escolha ao apresentá-la como uma prova de amor, reforçando a ideia de que a felicidade de uma mulher está atrelada ao seu papel dentro do casamento, e não à sua independência ou à sua realização profissional. Assim, mesmo ao desafiar algumas convenções do gênero, *O Casamento do Meu Melhor Amigo* acaba perpetuando uma visão tradicional de gênero, na qual a mulher que se encaixa no ideal feminino tradicional é recompensada, enquanto aquela que se afasta dele é "punida" com a solidão.

Além disso, o casamento de Michael e Kimberly é representado como um evento grandioso e sofisticado, repleto de símbolos de status e prestígio social. O luxo da cerimônia reforça a ideia de que o amor ideal deve ser acompanhado por um alto padrão de vida, reiterando a associação entre felicidade e sucesso material que é central no neoliberalismo. Dessa maneira, ainda que o filme inove ao dar protagonismo a uma mulher que normalmente seria a antagonista, ele reafirma a estrutura tradicional ao celebrar um casamento que segue o modelo hegemônico de casal perfeito: um homem bem-sucedido e sua jovem esposa dedicada, disposta a moldar sua vida em torno dele.

5.6 MENSAGEM PARA VOCÊ (1998)

Dirigido por Nora Ephron e estrelado por Tom Hanks e Meg Ryan, *Mensagem para Você* é uma comédia romântica que combina elementos de romance e tecnologia. A trama acompanha Joe Fox (Tom Hanks), herdeiro de uma grande cadeia de livrarias, e Kathleen Kelly (Meg Ryan), proprietária de uma pequena livraria independente. Os dois se conhecem em um chat online e desenvolvem uma conexão emocional, sem saber que, no mundo real, são rivais nos negócios. Além de sua trama romântica, o filme também funciona como um veículo de propaganda do neoliberalismo, promovendo valores como a inevitabilidade do grande capital, a fusão entre romance e avanço tecnológico, e a ideia de que a expansão econômica das grandes corporações é legítima e até mesmo desejável.

5.6.1 A Inevitabilidade do Grande Capital

Um dos temas centrais de *Mensagem para Você* é a ideia de que a expansão econômica das grandes corporações é um processo inevitável e, de certa forma, necessário dentro da lógica de mercado. A relação entre Joe Fox (Tom Hanks) e Kathleen Kelly (Meg Ryan) simboliza essa dinâmica, colocando em oposição o grande capital e o pequeno comércio independente. Enquanto Joe representa a Fox Books, uma megacadeia de livrarias com forte apelo comercial, Kathleen é dona de uma pequena livraria de bairro, cuja sobrevivência se torna cada vez mais difícil diante da concorrência das grandes redes.

O filme constrói essa oposição de maneira sentimental e nostálgica, ressaltando o valor afetivo da livraria de Kathleen e seu vínculo com a comunidade local. No entanto, à medida que a trama avança, a narrativa sugere que a derrocada das pequenas livrarias é inevitável e que resistir à modernização do mercado é inútil. A trajetória de Kathleen ilustra esse ponto: após tentar lutar contra o fechamento de sua loja, ela eventualmente aceita sua derrota e encontra um novo propósito. Ao invés de apresentar uma crítica contundente ao impacto do grande capital sobre pequenos negócios e sobre a diversidade cultural, o filme suaviza esse conflito ao enquadrá-lo como parte de uma evolução natural da economia e do progresso.

Além disso, a reconciliação amorosa entre Joe e Kathleen reforça a ideia de que, no final das contas, as grandes corporações e os pequenos comerciantes não são tão diferentes assim. Joe, apesar de representar o capitalismo predatório, é humanizado e mostrado como alguém que genuinamente gosta de livros, enquanto Kathleen, que inicialmente se opõe a ele, termina por aceitá-lo tanto como empresário quanto como parceiro romântico. Essa dinâmica despolitiza o impacto real das grandes redes sobre os negócios independentes, sugerindo que a competição de mercado não precisa ser vista de forma negativa, mas sim como um campo de oportunidades e novas possibilidades.

A mensagem final do filme é, portanto, alinhada com o neoliberalismo: o sucesso e a felicidade estão ao alcance de todos, desde que se aceitem as regras do jogo econômico e se abracem as mudanças impostas pelo grande capital. O romantismo do filme mascara as tensões sociais e econômicas que sustentam essa narrativa, transformando a perda da livraria independente em um detalhe secundário

diante da promessa de um final feliz pautado pelo amor e pela aceitação das novas regras do mercado.

5.6.2 A Fusão entre Romance e Avanço Tecnológico

Outro aspecto fundamental de *Mensagem para Você* é a fusão entre romance e avanço tecnológico, refletindo a crescente influência da internet na vida cotidiana e nas relações interpessoais no final da década de 1990. A história de amor entre Joe e Kathleen se desenrola a partir de um chat online anônimo, onde ambos desenvolvem uma conexão emocional sem saber que, na vida real, são rivais no mundo dos negócios. Esse enredo reflete um momento de transição sociocultural, no qual a tecnologia começa a mediar as interações humanas de forma mais intensa e a remodelar a forma como as pessoas constroem relacionamentos.

O filme apresenta a internet não apenas como um meio de comunicação, mas como uma ferramenta que permite que os personagens descubram versões mais autênticas de si mesmos. Enquanto no mundo real Joe e Kathleen representam lados opostos da disputa capitalista, no espaço digital eles se conectam de maneira pura e idealizada, sem os preconceitos que a sociedade impõe. Esse contraste sugere que a tecnologia, quando utilizada corretamente, pode transcender barreiras e proporcionar conexões mais genuínas, reforçando uma visão otimista da digitalização da vida cotidiana.

Entretanto essa idealização também camufla as implicações mais profundas do avanço tecnológico, como a concentração de poder nas mãos de grandes corporações e a crescente dependência da internet para mediar interações humanas. A narrativa do filme sugere que a felicidade e o amor podem ser encontrados no espaço digital, desde que se esteja aberto às novas possibilidades que a tecnologia oferece. Esse ideal se alinha com a visão do neoliberalismo na qual o progresso, o consumo e a modernidade são apresentados como caminhos naturais para a realização pessoal.

Além disso, a fusão entre romance e tecnologia reforça uma perspectiva neoliberal, na qual o mundo digital não apenas facilita relacionamentos, mas também molda uma nova forma de consumo emocional. A internet, que no filme é representada como um espaço de liberdade e descoberta, também é um território dominado por empresas que controlam a comunicação e a economia, algo que o

filme trata com um olhar positivo, ignorando as contradições desse processo. Assim, a narrativa legitima a crescente influência das grandes corporações tecnológicas e reforça a ideia de que a modernidade digitalizada é inevitável e desejável, desde que seja acompanhada por um ideal de sucesso e felicidade pautado pelo consumo e pelo individualismo.

5.6.3 A Narrativa Romântica e a Legitimação da Expansão Econômica

A história de amor entre Joe e Kathleen não apenas conduz a trama de *Mensagem para Você*, mas também atua como um mecanismo de validação da expansão econômica das grandes corporações, naturalizando o triunfo do grande capital sobre os pequenos negócios. No início do filme, Kathleen é apresentada como uma mulher idealista, emocionalmente ligada à livraria infantil que herdou de sua mãe. Sua livraria representa valores como tradição, afeto e um senso de comunidade, contrastando com a impessoalidade da grande rede Fox Books, liderada por Joe, que simboliza a modernização do mercado editorial e a supremacia das grandes cadeias varejistas.

No entanto, à medida que a narrativa avança, Kathleen não apenas perde sua livraria, mas também sua resistência ao modelo corporativo representado por Joe. Em vez de retratar a fusão entre os dois mundos como um conflito irreconciliável, o filme transforma essa fusão em um romance conciliatório, sugerindo que o pequeno comércio precisa aceitar sua obsolescência e que a felicidade pode ser encontrada dentro da nova ordem econômica. Kathleen não apenas desiste de lutar contra a Fox Books, mas também se apaixona pelo próprio símbolo dessa transformação: Joe, tornando-se, de certa forma, cúmplice na legitimação desse sistema.

Esse desfecho reforça a ideia de que a expansão econômica das grandes corporações é um processo natural e necessário, alinhando-se com o neoliberalismo e sua ênfase no individualismo, na competitividade e no consumo como pilares da realização pessoal. Em vez de questionar os impactos da monopolização do mercado ou a perda de espaços independentes de cultura e comércio, *Mensagem para Você* sugere que a grande capitalização do setor literário é não apenas inevitável, mas também benéfica. Kathleen, que inicialmente se coloca como uma resistência romântica contra essa realidade, acaba por aceitar essa nova configuração econômica e encontrar sua felicidade pessoal dentro dela.

Essa abordagem camufla as tensões e contradições inerentes ao avanço do grande capital, pois, ao transformar a vitória da corporação em um desfecho romântico, o filme despolitiza um fenômeno que afetou e continua a afetar milhares de pequenos comerciantes. No final, a mensagem que se consolida é que, mesmo diante da extinção de pequenos negócios e da ascensão das grandes redes comerciais, a felicidade e o sucesso individual ainda podem ser alcançados – desde que se aceite e se adapte à nova lógica do mercado.

5.6.4 A Representação dos Pares Românticos Iniciais e a Legitimação do Capitalismo

Outro elemento relevante na estrutura narrativa de *Mensagem para Você* é a forma como os pares românticos iniciais de Joe e Kathleen são construídos. Ambos os personagens começam o filme em relacionamentos que, eventualmente, são descartados para que a relação entre eles se concretize. No entanto a caracterização desses parceiros iniciais não ocorre de maneira neutra: eles são retratados de formas estereotipadas que ajudam a suavizar o papel de Joe como o grande capitalista e a ridicularizar qualquer resistência à expansão das grandes corporações.

O namorado de Kathleen, Frank Navasky, é um escritor e jornalista obcecado por máquinas de escrever e claramente desconfiado da tecnologia e do capitalismo moderno. Ele representa um intelectual antiquado, crítico da crescente dominação das grandes corporações e da dependência tecnológica. Em vez de ser retratado como alguém com argumentos válidos, Frank é colocado como uma figura caricatural e excêntrica, o que desvaloriza suas críticas e reforça a ideia de que aqueles que resistem ao avanço das grandes empresas e da tecnologia são meros românticos ultrapassados, incapazes de acompanhar o progresso. Seu desinteresse por Kathleen e sua egolatria intelectual fazem com que o público veja o término como algo natural e positivo para a protagonista, legitimando sua transição para um relacionamento com Joe.

Por outro lado, a namorada de Joe, Patricia Eden, é retratada como o estereótipo exagerado da empresária capitalista ambiciosa e insensível. Ela é ruidosa, superficial e obcecada por produtividade, sendo uma personificação quase cômica do "capitalismo sem alma". Essa caracterização cria um contraste que serve

para suavizar a imagem de Joe: ao compará-lo com Patricia, ele parece mais humano, mais sensível e menos agressivo em sua postura corporativa. Dessa forma, o filme constrói a ilusão de que Joe não é um empresário impiedoso como sua namorada, mas sim alguém que pode equilibrar os valores do grande capital com empatia e romantismo.

Ao ridicularizar o intelectual crítico do capitalismo e exagerar a figura da empresária implacável, *Mensagem para Você* constrói uma narrativa em que o progresso econômico e tecnológico são não apenas inevitáveis, mas também desejáveis. Os personagens que poderiam representar uma crítica ao sistema são descartados ou ridicularizados, enquanto Joe, a figura do grande capital, emerge como o herói romântico e inevitável. Essa estratégia narrativa reforça a ideia de que a resistência ao grande capital é fútil e que a felicidade só pode ser encontrada dentro da estrutura econômica estabelecida.

5.6.5 A Cena Final no Parque e a Consolidação do Amor Romântico

O clímax de *Mensagem para Você* ocorre na cena final no parque, onde Joe e Kathleen finalmente se encontram e consolidam seu amor. Neste momento, Kathleen descobre que seu correspondente anônimo na internet sempre foi Joe Fox, o homem responsável pelo fechamento de sua livraria. A ambientação bucólica do parque, combinada com a trilha sonora emocional e a presença do cachorro Brinkley, contribui para uma atmosfera romântica e conciliatória, onde todas as tensões anteriores são suavizadas e substituídas por um final feliz idealizado.

Essa cena reforça a valorização do amor romântico como um caminho inevitável para a felicidade e a realização pessoal. Ao escolher Joe, Kathleen não apenas aceita seu amor, mas também se adapta ao novo cenário econômico, simbolizando uma reconciliação entre a individualidade e a lógica do grande capital. O parque como cenário final sugere uma harmonia natural e inevitável entre romance e modernidade, apagando qualquer resquício de resistência ao avanço das grandes corporações.

Além disso, a resolução da narrativa reforça o neoliberalismo, cujo sucesso financeiro, a tecnologia e o amor romântico são interligados como pilares da felicidade. A jornada de Kathleen, que começa com resistência e termina com aceitação, transmite a mensagem de que a felicidade está ao alcance de todos,

desde que se adaptem às novas realidades do mercado e abracem as oportunidades proporcionadas pelo grande capital. Dessa forma, o filme não apenas celebra o amor, mas também legitima a expansão das grandes corporações como um processo inevitável e até desejável.

O final feliz de *Mensagem para Você*, onde Joe e Kathleen finalmente se unem e consolidam seu amor, reforça a ideia de que a felicidade romântica é alcançada não apenas através do amor, mas também da aceitação da lógica de mercado imposta pelas grandes corporações. Kathleen, que no início se posicionava como uma resistência ao grande capital, termina sua trajetória não apenas apaixonada por Joe, mas também resignada com o fechamento de sua livraria e sua absorção pelo modelo de negócios representado por ele.

Esse final pode ser lido como uma celebração do neoliberalismo, na qual o amor romântico e a expansão econômica não apenas coexistem, mas são apresentados como elementos complementares de um mesmo ideal de felicidade e realização pessoal. O filme sugere que a adaptação às mudanças de mercado e a aceitação do grande capital não são apenas necessárias, mas podem ser emocionalmente recompensadoras, dissolvendo qualquer crítica estrutural ao avanço das grandes corporações.

Além disso, a mensagem transmitida é particularmente poderosa em um contexto global, onde Hollywood exporta o “sonho americano” como um ideal universal. A narrativa de *Mensagem para Você* propõe que a felicidade está ao alcance de todos, desde que se aceite a lógica neoliberal, que valoriza o consumo, a competitividade e a privatização das relações humanas. Dessa forma, o filme não apenas reforça tropos clássicos das comédias românticas, mas também atua como um veículo de legitimação do modelo econômico norte-americano, apagando as tensões entre pequenos comerciantes e grandes cadeias ao converter essa disputa em uma história de amor com final feliz.

5.7 NOTTING HILL (1999)

Dirigido por Roger Michell e estrelado por Julia Roberts e Hugh Grant, *Notting Hill* é uma comédia romântica que narra a história de William Thacker (Hugh Grant),

um dono de uma pequena livraria em Londres, e Anna Scott (Julia Roberts), uma famosa atriz de Hollywood. A trama explora o romance improvável entre os dois, destacando como o amor pode transcender barreiras sociais e culturais. Além de sua trama romântica, o filme também funciona como um veículo de propaganda do neoliberalismo, promovendo valores como a idealização de celebridades e do estilo de vida glamouroso, a romantização de Londres como um espaço cosmopolita e a ideia de que o amor é um conto de fadas moderno, acessível a todos, desde que se adote a lógica do sonho americano.

5.7.1 A Idealização de Celebridades e do Estilo de Vida Glamouroso

Um dos temas centrais de *Notting Hill* é a idealização das celebridades e do estilo de vida glamouroso, representado pela personagem Anna Scott, interpretada por Julia Roberts. Como uma das maiores estrelas de Hollywood dentro da diegese do filme, Anna vive cercada por luxo, fama e adoração pública, o que a coloca em um pedestal inatingível para pessoas comuns como William, o modesto dono de livraria interpretado por Hugh Grant. O contraste entre os dois protagonistas cria uma narrativa que reforça tanto o fascínio quanto as dificuldades da vida sob os holofotes.

No entanto o filme apresenta a fama e a riqueza de Anna como um fardo emocional, destacando o isolamento e a superficialidade que a acompanham. Ao retratar sua vida como solitária e cheia de imposições, sendo cada passo monitorado pela imprensa e relacionamentos genuínos são raros, *Notting Hill* constrói a ilusão de que, apesar de todo o brilho e glamour, a verdadeira felicidade só pode ser encontrada em um amor simples e autêntico, representado pela vida comum de William. Essa narrativa reforça um ideal romântico tradicional, no qual a fama e o sucesso material são vistos como insuficientes para garantir a realização pessoal.

Essa construção carrega uma contradição fundamental: ao mesmo tempo em que questiona os desafios da vida de uma estrela, também reforça o fascínio por esse universo e cria uma falsa simetria entre os protagonistas. O filme sugere que Anna e William pertencem a mundos distintos, mas que, no fundo, ela deseja se desprender do luxo e abraçar a simplicidade de uma vida comum. Esse discurso desconsidera as desigualdades estruturais e o privilégio econômico da protagonista.

Anna pode “escolher” viver como uma pessoa comum porque, em última instância, sua riqueza e status continuam garantindo sua segurança e mobilidade social, algo que William, um verdadeiro membro da classe média, não tem.

Essa romantização da renúncia ao luxo se assemelha a um fenômeno recorrente na cultura midiática: o fetichismo de pessoas ricas por uma identidade de classe média. Um exemplo contemporâneo dessa dinâmica é a entrevista viral de Victoria Beckham, na qual ela inicialmente se define como pertencente à “classe trabalhadora” (*working class*). Ao ser pressionada por seu marido, David Beckham, para especificar sua realidade, ela acaba admitindo que sua família possuía carros de luxo na adolescência, revelando a desconexão entre sua autoimagem e sua real posição socioeconômica.

De maneira semelhante, Anna Scott pode desejar uma vida simples, mas nunca precisará lidar com as dificuldades concretas que essa vida impõe. Seu relacionamento com William é baseado na ilusão de que sua fama e riqueza podem ser facilmente deixadas de lado, quando, na verdade, essas mesmas condições garantem que qualquer escolha sua seja reversível. A narrativa, portanto, perpetua um ideal romântico no qual as barreiras de classe são tratadas como meros obstáculos emocionais, em vez de estruturas reais que moldam as experiências e oportunidades dos indivíduos.

Assim, *Notting Hill* não apenas romantiza o encontro entre um homem comum e uma estrela de cinema, mas também reforça um discurso de meritocracia e mobilidade social ilusória. A ideia de que o amor pode superar todas as diferenças de classe ignora as desigualdades sistêmicas e reforça o mito de que qualquer pessoa pode transitar entre os estratos sociais com base apenas na autenticidade e na força de seus sentimentos.

5.7.2 O Amor como Conto de Fadas Moderno

Outro aspecto essencial de *Notting Hill* é sua representação do amor como um conto de fadas moderno, no qual barreiras sociais e culturais são superadas pela força do sentimento. A relação entre William e Anna é construída como uma versão contemporânea do arquétipo da “princesa e do plebeu”, na qual uma mulher extraordinária, pertencente a um mundo glamouroso e inalcançável, escolhe estar com um homem comum, guiada exclusivamente pelo amor. Esse modelo narrativo,

amplamente difundido nas comédias românticas, aparece também em filmes como *A Princesa e o Plebeu* (1953), em que uma princesa europeia abandona temporariamente suas obrigações reais e se apaixona por um jornalista, e *A Filha do Presidente* (1998), em que a jovem filha do presidente dos Estados Unidos se envolve com um rapaz comum. Mesmo em animações como *Shrek* (2001), essa dinâmica se mantém: Fiona, uma princesa prometida a um príncipe tradicional, escolhe se unir a um ogro recluso e socialmente marginalizado, em nome de um amor que desafia expectativas e aparências. Esses exemplos reforçam a ideia recorrente de que o amor verdadeiro transcende status e estilo de vida, apagando as diferenças de classe e tornando-as irrelevantes dentro da lógica do romance.

Essa visão, porém, é marcada por um viés romântico que obscurece as complexas dinâmicas de poder envolvidas no relacionamento entre os protagonistas. A ideia de que as disparidades socioeconômicas podem ser superadas pelo amor individual ignora as estruturas que sustentam essas desigualdades. Ao retratar Anna como alguém disposta a abrir mão de sua vida de luxo para estar com William, o filme perpetua o mito da mobilidade social baseada no afeto, sugerindo que relações interpessoais podem compensar desigualdades materiais e que, no final, sentimentos genuínos são mais importantes do que qualquer fator externo.

A cena icônica em que Anna declara seus sentimentos a William, dizendo a célebre frase “Afinal, sou apenas uma garota, diante de um garoto, pedindo que ele a ame”, simboliza a idealização do amor romântico como um sentimento puro, transcendendo barreiras sociais e materiais. Essa idealização remete a uma lógica similar à presente em *Uma Linda Mulher*, na qual o amor entre Vivian e Edward também é retratado como uma força capaz de superar diferenças de classe e condições sociais, promovendo uma narrativa de mobilidade e ascensão social por meio da transformação pessoal e do vínculo afetivo. Contudo ambos os filmes, ao enfatizarem a dimensão emocional do amor, tendem a apagar ou minimizar as reais desigualdades entre os protagonistas. No caso de Anna, apesar de sua fama e riqueza, a narrativa a posiciona como vulnerável e emocionalmente dependente, ignorando como seu status influencia o relacionamento. Essa simplificação converte as relações de poder em meros desafios sentimentais, alinhando-se a um modelo neoliberal que valoriza a meritocracia afetiva e a superação individual, ao mesmo tempo em que desconsidera as estruturas sociais mais amplas que moldam essas experiências.

Além disso, *Notting Hill* reforça a crença de que o amor é o caminho universal para a felicidade, um ideal profundamente ligado ao neoliberalismo. A ênfase na busca pelo amor como forma de realização pessoal se alinha com a lógica individualista e meritocrática dessa visão de mundo, cuja felicidade depende das escolhas individuais e não das condições estruturais. Assim, o filme constrói um conto de fadas moderno que, ao mesmo tempo em que celebra o amor romântico, também reforça uma visão idealizada e despolitizada das relações sociais, nas quais as barreiras impostas pelo status e pelo privilégio são tratadas como meros detalhes dentro de uma grande história de amor.

5.7.3 A Romantização de Londres como Espaço Cosmopolita

A escolha de Londres como cenário principal de *Notting Hill* desempenha um papel crucial na construção da atmosfera encantadora e sofisticada do filme. A cidade é retratada como um espaço cosmopolita e vibrante, onde diferentes culturas se encontram e onde o amor pode florescer independentemente das barreiras sociais. Em particular, o bairro de Notting Hill é representado como um local pitoresco e acolhedor, com suas ruas charmosas, lojas independentes e mercados coloridos, criando um ambiente que parece feito sob medida para a magia do romance.

Essa romantização de Londres não apenas reforça a ideia de que grandes metrópoles são o palco ideal para histórias de amor, mas também serve como um exemplo de como espaços urbanos podem ser ressignificados por meio da ficção cinematográfica. A Londres de Notting Hill é uma versão idealizada da cidade, na qual os aspectos negativos da urbanização (como desigualdade social, gentrificação e elitização dos espaços) são minimizados ou completamente ignorados. O bairro, que na vida real passou por intensos processos de gentrificação desde os anos 1980, é mostrado no filme como um local acessível e diverso, sem grandes contrastes entre classes sociais ou impactos negativos do turismo e da especulação imobiliária.

Além disso, essa representação de Londres como um espaço de oportunidades e felicidade ressoa com os valores neoliberais da época, que enfatizavam a importância do individualismo e da mobilidade social. A cidade se torna um símbolo de progresso e realização pessoal, um local onde qualquer um

pode encontrar sua chance de ser feliz, desde que siga as regras implícitas do neoliberalismo: romantismo, autenticidade e consumo. O apartamento de William, por exemplo, é um reflexo dessa visão, um espaço pequeno, mas encantador e repleto de personalidade, evocando a ideia de que é possível ter uma vida plena e satisfatória mesmo sem riqueza extrema, desde que se tenha o "essencial": um amor verdadeiro e um estilo de vida charmoso.

Por fim, a representação de Londres em *Notting Hill* também dialoga com o conceito de *soft power* britânico, fortalecido no cinema dos anos 1990. A cidade é retratada como vibrante, cosmopolita e acolhedora, inserindo-se no imaginário global como um espaço desejável e romântico, uma estratégia já presente em outros filmes britânicos populares da época, como *Quatro Casamentos e um Funeral* e *O Diário de Bridget Jones*. Esses filmes, embora produzidos no Reino Unido, operam dentro de uma estética hollywoodiana internacionalizada, marcada por narrativas centradas no indivíduo, na busca por felicidade por meio do amor e da realização pessoal. Assim, mesmo que ambientados em um contexto britânico, esses filmes compartilham os mesmos códigos culturais e emocionais das comédias românticas norte-americanas. Essa convergência evidencia uma longa tradição de intercâmbio entre os imaginários da cultura pop britânica e estadunidense, que neste momento histórico já não privilegia mais as particularidades contextuais, mas sim um ideal universalizado de felicidade, consumo e romance urbano. Em *Notting Hill*, esse ideal se manifesta na construção de uma Londres esteticamente "limpa", charmosa e altamente consumível, reforçando valores neoliberais como a meritocracia, o individualismo e a ideia de que o amor verdadeiro é o ponto culminante da autorrealização.

5.7.4 A Cena do Jardim e a Consolidação do Amor Romântico

O clímax de *Notting Hill* ocorre durante a cena do jardim, um momento visualmente delicado e emocionalmente carregado, no qual William e Anna finalmente se reconectam e superam as barreiras que os separavam. Esse espaço simbólico, afastado do caos urbano e da exposição pública, funciona como um refúgio onde os sentimentos genuínos podem ser expressos sem as pressões externas do status social ou da fama. Ao escolher o jardim como cenário para a reconciliação, o filme reforça a noção de que o amor verdadeiro se manifesta em espaços intimistas e autênticos, longe das artificialidades da vida pública.

A decisão de Anna de permanecer com William, abandonando temporariamente sua vida glamourosa em Hollywood, reforça a premissa do filme de que o amor romântico é o caminho essencial para a realização pessoal. Essa escolha sugere que, apesar de toda a glória e do prestígio de ser uma estrela internacional, a verdadeira felicidade não está no sucesso material ou na fama, mas sim na conexão afetiva e na simplicidade da vida cotidiana. Essa narrativa ecoa um dos pilares do neoliberalismo: a valorização do amor e da autenticidade como caminhos universais para a felicidade.

Entretanto essa visão romantizada da escolha de Anna ignora as complexidades e os sacrifícios reais que uma mulher em sua posição precisaria enfrentar para realizar tal transição. A ideia de que uma estrela de Hollywood poderia abandonar sua carreira e sua rotina pública de forma relativamente descomplicada reflete uma idealização do romance que desconsidera as dinâmicas de poder e os custos simbólicos e materiais envolvidos nessa decisão. Além disso, embora o filme represente a escolha de Anna por uma vida mais “simples”, essa simplicidade está longe de significar precariedade, ela continua inserida em uma realidade de conforto, estabilidade financeira e liberdade de escolha, privilégios que não são problematizados pela narrativa. Assim, a renúncia feita por Anna é, na verdade, suavizada por sua posição social, o que reforça uma lógica meritocrática e individualista típica da ideologia neoliberal: a de que basta querer e escolher o amor para que tudo se resolva, independentemente das estruturas que sustentam e beneficiam essa possibilidade.

Outro ponto relevante é como a cena reforça o mito do "amor como redenção". William, um homem comum e dono de uma livraria modesta, representa

a estabilidade emocional e a vida autêntica que Anna supostamente não poderia encontrar no mundo da fama. O filme constrói uma dicotomia entre a superficialidade da celebridade e a pureza do amor cotidiano, sugerindo que apenas ao abandonar, mesmo que momentaneamente, o brilho e o glamour, uma mulher pode encontrar sua verdadeira realização.

Por fim, ao estruturar sua narrativa em torno da ideia de que o amor romântico transcende todas as barreiras, *Notting Hill* reforça um ideal universalista de felicidade que ignora nuances sociais, culturais e de classe. A mensagem subjacente é clara: a felicidade está ao alcance de todos, desde que se priorize o amor e se aceite uma visão idealizada das relações humanas, um conceito profundamente alinhado com a lógica do cinema romântico de Hollywood e sua perpetuação do neoliberalismo.

5.7.5 O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal

O final feliz de *Notting Hill*, no qual William e Anna superam suas diferenças e se unem em um relacionamento estável, reforça a ideia de que o amor romântico é o grande equalizador social, capaz de transcender barreiras de classe, fama e estilo de vida. A cena final, que mostra o casal sentado em um banco no parque, sugere a conquista de uma felicidade serena e duradoura, longe dos holofotes e da agitação urbana. No entanto essa resolução, ao invés de problematizar as desigualdades estruturais entre os protagonistas, as suaviza e as romantiza, criando uma ilusão de que as diferenças de classe e poder são irrelevantes diante do amor verdadeiro.

A história de Anna demonstra uma situação recorrente nas comédias românticas hollywoodianas: a mulher bem-sucedida que, apesar de seu prestígio e riqueza, só encontra a verdadeira felicidade ao abrir mão, ou ao menos relativizar, sua vida pública em favor de um relacionamento amoroso com um homem de classe média. A história se estrutura em torno de uma suposta renúncia, mas essa renúncia é mais simbólica do que real: Anna mantém sua carreira internacional, mas encontra no amor uma forma de “humanização” que a aproxima de um ideal de felicidade mais simples e acessível. Essa romantização da vida cotidiana por parte da elite ecoa uma tendência comum entre pessoas privilegiadas, que fetichizam uma estética de classe média sem abrir mão de seus próprios privilégios.

Além disso, *Notting Hill* se apoia na ideia de que diferenças de classe podem ser resolvidas no nível individual, por meio do afeto e da aceitação mútua, sem que haja qualquer necessidade de questionamento mais profundo sobre desigualdade, poder ou estrutura social. Essa despolitização é uma característica comum das comédias românticas tradicionais, que frequentemente evitam qualquer crítica mais incisiva ao *status quo*, transformando questões sociais em meros obstáculos românticos que podem ser superados pelo amor. Dessa forma, a narrativa reforça o mito da meritocracia e do individualismo, alinhando-se ao neoliberalismo, no qual realização pessoal é retratada como uma questão de esforço e escolhas individuais, e não como um fenômeno influenciado por dinâmicas estruturais.

Ao retratar William e Anna como personagens que alcançam a felicidade simplesmente por meio da superação de diferenças pessoais, *Notting Hill* não apenas reforça a ideia de que o amor romântico é o caminho universal para a realização pessoal, mas também despolitiza as relações de classe e poder, apresentando um mundo onde a desigualdade social pode ser suavizada por gestos de carinho e compreensão. Essa visão idealizada e apolítica se torna ainda mais poderosa em um contexto global, uma vez que o cinema hollywoodiano exporta essas narrativas como modelos universais de felicidade, reforçando um ideal de vida que, na prática, ignora as complexidades e limitações impostas pelas estruturas econômicas e sociais.

5.8 10 COISAS QUE EU ODEIO EM VOCÊ (1999)

Dirigido por Gil Junger e estrelado por Heath Ledger e Julia Stiles, *10 Coisas que Eu Odeio em Você* é uma comédia romântica que adapta a peça *A Megera Domada*, de William Shakespeare, para o contexto do ensino médio americano dos anos 1990. A trama acompanha as irmãs Stratford, Kat (Julia Stiles), uma adolescente rebelde e intelectual, e Bianca (Larisa Oleynik), uma jovem popular e vaidosa. O filme explora temas como amor, identidade e autoafirmação, mas também funciona como um veículo de propaganda do neoliberalismo, promovendo valores como a cultura consumista, a importância do status social e a construção de identidades adolescentes alinhadas ao estilo de vida estadunidense.

5.8.1 A Cultura Consumista dos Anos 1990

Um dos temas centrais de *10 Coisas que Eu Odeio em Você* é a cultura consumista dos anos 1990, que permeia a vida dos personagens e influencia suas escolhas e comportamentos. O filme retrata o ensino médio como um espaço onde o consumo é não apenas uma forma de autoafirmação, mas também um mecanismo de distinção social. O status e a popularidade dos personagens estão diretamente ligados ao que vestem, ao que possuem e à forma como se apresentam ao mundo.

Bianca (Larisa Oleynik), por exemplo, é obcecada por roupas, maquiagem e aparência, estabelecendo um contraste direto com sua irmã Kat (Julia Stiles), que rejeita esses valores e adota um estilo de vida mais alternativo. No entanto, mesmo Kat, que a princípio critica a cultura consumista e as regras sociais que moldam a experiência no ensino médio, acaba sendo inserida dentro do mesmo sistema, já que sua jornada romântica com Patrick (Heath Ledger) também passa por demonstrações materiais, como a icônica guitarra que ele lhe dá no final.

O filme também reforça a ideia de que o consumo pode ser um meio de conquista e persuasão, especialmente no que diz respeito ao romance. Cameron (Joseph Gordon-Levitt), um dos protagonistas, tenta impressionar Bianca com gestos românticos que envolvem presentes e favores, enquanto Joey (Andrew Keegan), o antagonista narcisista e popular, ostenta sua riqueza para atrair garotas. O próprio Patrick, ainda que apresentado como um *outsider* rebelde, é convencido a cortejar Kat por dinheiro, o que sugere que mesmo as relações mais autênticas podem estar ligadas a transações financeiras.

Essa representação do consumo como uma ferramenta para alcançar status social e sucesso amoroso reflete os valores do neoliberalismo, que enfatizam o individualismo, a competitividade e o consumo como pilares da realização pessoal. Ao mesmo tempo, o filme evita uma crítica aprofundada desse sistema, pois, ao final, mesmo Kat e Patrick, que inicialmente rejeitam os valores consumistas, acabam sendo incorporados à lógica do romance adolescente tradicional, na qual presentes e gestos grandiosos são símbolos do amor verdadeiro.

Dessa forma, *10 Coisas que Eu Odeio em Você* não apenas reflete a cultura consumista dos anos 1990, mas também a naturaliza, apresentando-a como um componente essencial da experiência juvenil e das dinâmicas de poder e sedução no ensino médio. O filme sugere que a felicidade e o sucesso estão ao alcance de todos, desde que se jogue de acordo com as regras do sistema – uma mensagem alinhada à ideologia neoliberal predominante na época.

5.8.2 A Representação do Ensino Médio Americano

Outro aspecto importante de *10 Coisas que Eu Odeio em Você* é a representação do ensino médio americano como um espaço de hierarquias sociais e competição. O filme constrói um ambiente onde os alunos são constantemente avaliados e julgados com base em sua aparência, popularidade e status social. Bianca, por exemplo, é retratada como a jovem popular e vaidosa, cuja principal preocupação é se encaixar nos padrões sociais e conquistar a atenção masculina. Essa estrutura reforça a ideia de que a experiência adolescente é definida por essas dinâmicas, naturalizando-as como inevitáveis e desejáveis.

Entretanto o filme também apresenta uma personagem que, em tese, desafia essa lógica: Kat (Julia Stiles), a irmã mais velha de Bianca. Kat é uma jovem inteligente, feminista e crítica dos padrões impostos às mulheres, rejeitando ativamente as normas que regulam o comportamento feminino no ensino médio. Ela questiona o consumismo, a superficialidade das relações e a objetificação das mulheres, além de demonstrar interesse por literatura e pensamento crítico. No entanto, ao longo do filme, essas características são frequentemente minimizadas e enquadradas como traços de uma adolescente apenas "rebelde", exagerada e socialmente inadaptada.

Essa desvalorização do feminismo de Kat ocorre de diversas formas. Sua

postura é tratada como um problema a ser resolvido, algo que a impede de ser feliz e que precisa ser suavizado para que ela possa viver um romance. Sua família, seus professores e até mesmo Patrick, o interesse amoroso, muitas vezes a encaram como "difícil" ou "amargurada", e o filme sugere que o problema não está na sociedade ou nas estruturas que ela critica, mas sim em sua própria resistência a se adaptar. No fim, seu crescimento pessoal não ocorre através de um aprofundamento de suas ideias, mas sim através da aceitação de um romance e da sua reintegração ao sistema que antes rejeitava.

Essa abordagem transmite aos adolescentes que assistem ao filme a ideia de que o pensamento crítico, especialmente o feminista, não passa de uma fase passageira de rebeldia, típica da juventude, e que, com o tempo, será "curado" pelo amor e pela aceitação social. Em vez de incentivar uma reflexão mais profunda sobre as hierarquias e desigualdades de gênero, *10 Coisas que Eu Odeio em Você* molda o feminismo de Kat como algo que a torna infeliz e isolada, reforçando a narrativa de que ser "feminista demais" é um obstáculo à felicidade.

Dessa forma, o filme não apenas perpetua a estrutura de hierarquias sociais do ensino médio americano, como também reduz a crítica a essas hierarquias a uma característica indesejada da juventude feminina. A mensagem implícita é que, para ser feliz, a mulher deve suavizar suas convicções e aceitar as regras do jogo, uma ideia alinhada com o individualismo e os valores neoliberais da época, que incentivam a adaptação ao sistema em vez da contestação dele.

5.8.3 A Construção de Identidades Adolescentes

A construção de identidades adolescentes é um tema central em *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, um filme que explora como os jovens buscam autoafirmação e aceitação dentro das rígidas hierarquias sociais do ensino médio americano. Os personagens são definidos não apenas por suas personalidades, mas também por seu consumo, status social e adesão (ou resistência) às normas culturais vigentes. Bianca, por exemplo, é retratada como a garota popular e ingênua, cujo desejo por aceitação social se traduz em uma busca constante por roupas, festas e pela aprovação de seus pares. Já Cameron, apaixonado por Bianca, vê o consumo – na forma de gestos românticos e favores materiais, como um meio legítimo de conquistar sua atenção.

Kat, por outro lado, é apresentada como uma exceção dentro desse universo: uma jovem rebelde e intelectual que rejeita as normas sociais e busca se afirmar através da sua inteligência e independência. No entanto sua postura crítica não é exatamente celebrada pelo filme. Embora suas falas evidenciem um pensamento feminista e um desdém pela superficialidade do ensino médio, seu arco narrativo implica que sua felicidade só será alcançada quando ela suavizar essa resistência e aceitar o romance com Patrick. Dessa forma, a construção da identidade de Kat, que poderia representar um caminho alternativo ao consumismo e ao status social, acaba sendo enquadrada dentro de uma lógica que valoriza a integração ao sistema, em vez da contestação dele.

Essa representação das identidades adolescentes reforça uma visão neoliberal da juventude, em que o sucesso e a felicidade são apresentados como conquistas individuais, baseadas na capacidade de adaptação ao meio social e no acesso a bens materiais. A competitividade entre os alunos, a valorização da popularidade e a ideia de que cada um deve encontrar sua "marca pessoal" para se destacar refletem os valores da época, que enfatizavam o individualismo como um pilar essencial da realização pessoal.

Além disso, o filme naturaliza a ideia de que as identidades adolescentes devem se conformar a determinadas categorias predefinidas: o esportista popular, a patricinha vaidosa, o nerd romântico, a rebelde feminista. Essa simplificação das personalidades reforça a lógica de que a identidade dos jovens está mais relacionada à sua posição dentro da estrutura social do ensino médio do que a uma construção subjetiva mais profunda.

A mensagem subjacente é clara: para ser feliz e bem-sucedido, é preciso encontrar uma forma de pertencimento dentro desse sistema, mesmo que isso signifique abrir mão de certos valores ou críticas. *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, apesar de flertar com discursos progressistas através da personagem Kat, acaba reafirmando um modelo tradicional de amadurecimento que prioriza a aceitação do *status quo*, em vez da transformação dele.

5.8.4 A Cena do Baile e a Consolidação do Amor Romântico

O clímax emocional de *10 Coisas que Eu Odeio em Você* ocorre durante o baile, quando Kat descobre que Patrick foi pago para sair com ela, o que a faz sentir-se traída e vulnerável. Essa revelação desmonta a confiança que ela havia

começado a depositar nele e reforça sua percepção de que relacionamentos são, em grande parte, baseados em interesses e manipulações. O momento marca um ponto de ruptura entre os dois, colocando em xeque a narrativa de que o amor verdadeiro pode superar todas as barreiras.

A reconciliação acontece posteriormente, quando Patrick ouve o poema que Kat escreve e recita em sala de aula, revelando seus sentimentos por ele apesar da decepção. Em resposta, Patrick compra uma guitarra para Kat e brinca que terá que adquirir vários outros instrumentos para compensar seus erros futuros. Essa cena simboliza a redenção do protagonista e o perdão de Kat, consolidando o amor romântico como um elemento central na jornada de amadurecimento dos personagens.

O desfecho pode ser interpretado como uma reafirmação do ideal do amor romântico dentro da lógica neoliberal. Mesmo que o filme brinque com algumas convenções do gênero, ele ainda reforça a ideia de que o romance é essencial para a felicidade e que conflitos amorosos podem ser resolvidos através de gestos grandiosos e reconciliações simbólicas. Além disso, a narrativa de Patrick como um "anti-herói redimido" reforça a ideia de que o homem pode errar, desde que faça algo grandioso para se redimir, um tropo comum nas comédias românticas.

Por fim, essa conclusão também minimiza a complexidade das críticas feministas de Kat ao longo do filme. Embora sua trajetória sugira uma valorização de sua independência e inteligência, o arco narrativo a conduz a uma resolução tradicional, na qual a aceitação do amor romântico é vista como um passo inevitável para a felicidade. Assim, *10 Coisas que Eu Odeio em Você* acaba reforçando a ideia de que, no fim das contas, até mesmo as mulheres mais críticas e independentes encontrarão realização dentro da lógica do romance heteronormativo.

5.8.5 O Final Feliz e a Consolidação do neoliberalismo

O final feliz de *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, em que Kat e Patrick finalmente se unem e consolidam seu relacionamento, reforça a ideia de que o amor romântico é o caminho principal para a realização pessoal. A reconciliação do casal, marcada pelo gesto de Patrick ao presentear Kat com uma guitarra e pela aceitação dela em dar uma nova chance ao relacionamento, encapsula a visão tradicional de que os conflitos podem ser resolvidos por meio de demonstrações grandiosas de afeto, minimizando as complexidades das relações interpessoais e as problemáticas

envolvidas na construção de um relacionamento saudável.

Entretanto esse desfecho também pode ser lido como uma reafirmação do neoliberalismo, na qual busca pela felicidade individual se torna um objetivo universal e inquestionável. O filme sugere que, apesar de todas as diferenças ideológicas, sociais e culturais, a felicidade pode ser alcançada dentro da lógica do romance heteronormativo e do consumo, simbolizado pelo presente final de Patrick, que transforma o pedido de desculpas em um bem material. Assim, o amor se torna não apenas uma forma de redenção emocional, mas também um elemento de reafirmação do capitalismo afetivo, em que gestos tangíveis e consumo são atrelados à demonstração de sentimentos.

Além disso, a trajetória de Kat pode ser interpretada como uma suavização de suas convicções feministas ao longo do filme. No início, sua postura crítica em relação às normas sociais e ao patriarcado a coloca em uma posição de resistência, mas, no final, sua aceitação do amor de Patrick e sua reconciliação com os valores tradicionais sugerem que até mesmo as mulheres mais contestadoras eventualmente "cedem" à estrutura romântica convencional. Isso reflete um padrão comum em narrativas românticas voltadas para o público jovem, nas quais personagens femininas independentes muitas vezes passam por um processo de "domesticação" emocional, reforçando a ideia de que o amor romântico é inevitável e essencial para a felicidade.

5.9 DO QUE AS MULHERES GOSTAM (2000)

Dirigido por Nancy Meyers e estrelado por Mel Gibson e Helen Hunt, *Do Que as Mulheres Gostam* é uma comédia romântica que explora temas como gênero, relações de poder e consumo. A trama acompanha Nick Marshall (Mel Gibson), um publicitário bem-sucedido e arrogante, que ganha a habilidade de ouvir os pensamentos das mulheres após um acidente doméstico. Essa nova habilidade o leva a repensar suas atitudes e a se reconectar com as mulheres ao seu redor, incluindo sua colega de trabalho, Darcy McGuire (Helen Hunt). Apesar de seu lançamento em 2000, o filme foi concebido dentro da lógica cultural e econômica dos anos 1990, reforçando valores como a importância do consumo, a manipulação das expectativas femininas e a ideia de que o sucesso romântico está intrinsecamente

ligado à compreensão das dinâmicas de mercado.

5.9.1 A Lógica de Consumo e Marketing

Um dos temas centrais de *Do Que as Mulheres Gostam* é a lógica de consumo e marketing, que não apenas estrutura a trama, mas também define as relações entre os personagens. Nick Marshall (Mel Gibson) é apresentado como um publicitário carismático e egocêntrico, cuja trajetória no filme gira em torno da necessidade de compreender melhor o público feminino, não por um desejo genuíno de empatia, mas sim para melhorar seu desempenho profissional e consolidar sua posição no mercado. Sua habilidade de ouvir os pensamentos das mulheres, em vez de ser usada para promover transformações profundas em sua visão de mundo, é rapidamente instrumentalizada para aprimorar campanhas publicitárias e, por consequência, alavancar sua própria carreira.

O filme reforça a ideia de que compreender e atender às expectativas femininas é um diferencial estratégico dentro de uma lógica de mercado altamente competitiva. No entanto essa compreensão não acontece por meio do diálogo real com as mulheres ou do reconhecimento de suas complexidades e subjetividades, mas sim por meio da exploração de seus desejos como consumidoras. Essa abordagem evidencia como *Do Que as Mulheres Gostam* reproduz uma visão reducionista da identidade feminina, tratando as mulheres menos como indivíduos com vontades próprias e mais como segmentos de mercado a serem conquistados.

Além disso, a narrativa sugere uma vinculação entre sucesso, felicidade e valores como individualismo, competitividade e consumo. Em vez de passar por uma transformação ética profunda, Nick parece passar por um processo de adaptação que lhe permite operar de forma mais eficaz dentro das regras do jogo social e corporativo. Seu "aprendizado" sobre as mulheres não se traduz, necessariamente, em uma reconfiguração estrutural de sua visão sobre elas, mas em uma capacidade ampliada de utilizar esse conhecimento como ferramenta para fortalecer sua posição profissional e pessoal. Assim, a aparente evolução do personagem pode ser lida menos como uma mudança moral e mais como um aprimoramento funcional dentro de uma lógica meritocrática e instrumental.

Dessa forma, o filme perpetua a ideia de que a chave para o sucesso, seja ele profissional ou romântico, está na capacidade de decodificar e atender às

expectativas femininas dentro da lógica do consumo. Porém ao reduzir as relações humanas a transações de interesse e ao tratar a escuta feminina como um meio para um fim, *Do Que as Mulheres Gostam* esvazia a possibilidade de uma real transformação social e mantém as mulheres confinadas a uma posição de consumidoras passivas dentro de um sistema que continua a definir o que elas querem e como devem ser compreendidas.

5.9.2 A Representação das Expectativas Femininas

Outro aspecto fundamental de *Do Que as Mulheres Gostam* é a forma como as expectativas femininas são representadas como algo passível de ser decodificado e instrumentalizado. A premissa central do filme, a habilidade mágica de Nick Marshall de ouvir os pensamentos das mulheres, rapidamente se transforma em uma ferramenta estratégica que ele usa para se destacar no trabalho e seduzir mulheres com mais eficácia. Logo após adquirir esse poder, Nick passa a moldar seu comportamento conforme os desejos ocultos que escuta, desde fazer elogios aparentemente espontâneos até se apropriar das ideias de Darcy (Helen Hunt), sua chefe, para conquistar a aprovação da diretoria da agência. Ao ouvir que ela está insegura sobre o próprio desempenho, por exemplo, ele adapta seu comportamento para parecer mais acolhedor e respeitoso, mesmo que suas intenções sejam manipuladoras. Essa lógica transforma a subjetividade feminina em um conjunto de códigos previsíveis, sugerindo que compreender e satisfazer as mulheres é uma questão de técnica e não de empatia ou escuta real. Assim, o filme reforça a ideia de que a intimidade pode ser simulada com fins estratégicos, convertendo relações humanas em moeda de troca dentro de uma lógica neoliberal de performance e eficiência.

Essa narrativa implica que o sucesso romântico e profissional de um homem depende não de uma escuta ativa e respeitosa das mulheres como indivíduos complexos, mas sim de sua capacidade de traduzir e atender suas expectativas dentro de uma lógica de consumo. Em outras palavras, o filme apresenta a compreensão das mulheres como uma questão de técnica e estratégia, não de empatia ou de transformação genuína das relações de gênero. Assim, o conhecimento sobre os desejos femininos não é retratado como um meio de construir conexões autênticas e igualitárias, mas sim como uma ferramenta para

manter e reforçar dinâmicas de poder já existentes.

Além disso, ao apresentar as expectativas femininas como um conjunto de necessidades que podem ser satisfeitas pelo consumo de produtos e pela adoção de certos comportamentos masculinos, o filme reforça a ideia de que a realização pessoal e a felicidade estão ligadas ao acesso a bens materiais e ao status social. Essa lógica é sintomática dos valores neoliberais da época, que enfatizavam o individualismo, a competitividade e a ideia de que todas as necessidades humanas podem ser resolvidas por meio do mercado.

Dessa forma, *Do Que as Mulheres Gostam* integra a lógica da publicidade não apenas como pano de fundo, mas como estrutura narrativa que molda as relações afetivas. O fato de Nick usar sua habilidade de escutar mulheres para criar campanhas mais eficazes evidencia como, no universo do filme, até mesmo os sentimentos são passíveis de mercantilização. As mulheres são tratadas como segmentos de mercado cujos desejos precisam ser lidos, traduzidos e explorados com fins lucrativos e amorosos. Essa dinâmica revela a interseção entre o capitalismo afetivo e a indústria da propaganda, em que a intimidade não é construída, mas simulada para gerar retorno. No contexto das comédias românticas do final dos anos 1990 e início dos 2000, essa representação reforça a tendência de fundir vida profissional e vida amorosa em um mesmo sistema de performance e autopromoção. O amor, nesse modelo, deixa de ser um fim em si e se torna uma habilidade a ser dominada, tal como se aprende a vender um produto, uma narrativa alinhada à ideologia neoliberal que naturaliza a adaptação constante como chave para o sucesso, inclusive nas relações afetivas.

5.9.3 A Transformação de Nick e a Aceitação das Dinâmicas de Gênero

A transformação de Nick ao longo do filme é um elemento central não apenas para a narrativa, mas também para a promoção de valores associados ao neoliberalismo, como adaptabilidade, performance e capital simbólico. No início, Nick é apresentado como um típico representante da masculinidade hegemônica: autoconfiante, egocêntrico, insensível às demandas das mulheres e acostumado a manipular seu entorno com base em estereótipos de gênero. A mudança em sua trajetória ocorre de forma quase caricatural, quando, após um acidente doméstico causado por sua tentativa frustrada de testar produtos femininos (em uma sequência

que já insinua seu deslocamento do lugar tradicionalmente masculino), ele passa a ouvir os pensamentos das mulheres ao seu redor. Essa habilidade sobrenatural, apresentada em tom cômico, surge em um momento de crise pessoal e profissional em que ele teme perder espaço para sua nova chefe, Darcy, numa agência de publicidade onde o feminino começa a ganhar centralidade como nicho de mercado. Ou seja, sua transformação não é motivada por um processo de autocrítica genuína, mas por uma necessidade estratégica de sobrevivência e reposicionamento. A escuta, nesse sentido, não promove empatia, mas funciona como instrumento para que Nick refine suas técnicas de persuasão e aumente sua eficácia tanto no ambiente de trabalho quanto nos relacionamentos interpessoais. O filme, assim, reitera uma lógica em que o sucesso está atrelado à capacidade de adaptação individual, deslocando o foco das estruturas de poder para uma narrativa de superação pessoal que reforça os pressupostos do neoliberalismo afetivo.

No entanto essa transformação não representa uma verdadeira desconstrução das dinâmicas de gênero nem uma reflexão crítica sobre o sexismo estrutural. Pelo contrário, o percurso de Nick revela uma habilidade de adaptar-se estrategicamente às novas exigências sociais sem abrir mão de seus privilégios. Elementos concretos da narrativa sustentam essa leitura: mesmo após "compreender" as mulheres, Nick nunca questiona de forma real suas atitudes passadas nem enfrenta consequências significativas por seus comportamentos misóginos. Ele utiliza sua nova habilidade para se antecipar às expectativas femininas, como no caso da campanha publicitária voltada para o público feminino que ele apresenta como sua, apropriando-se do trabalho de Darcy e, apesar disso, é perdoado e recompensado. Ao final, ele conquista o sucesso profissional e também o amor da chefe, sem que tenha havido uma ruptura verdadeira com sua posição de poder. O filme, portanto, naturaliza a ideia de que os homens podem manter seus privilégios desde que saibam "ouvir", no sentido instrumental, as mulheres, sem necessariamente transformar as estruturas que produzem a desigualdade. A adaptação, e não a mudança, é o que garante a permanência da ordem. Essa lógica se alinha diretamente com a ideologia neoliberal, que privilegia a resiliência individual, a inteligência emocional e a flexibilidade estratégica como caminhos para o sucesso, mesmo diante de contextos de opressão sistemática.

Ao final, Nick continua a ocupar um espaço de poder, tanto no trabalho quanto no amor, porém revestido por uma sensibilidade estrategicamente

construída. O filme sugere uma crítica à visão masculina hegemônica, exemplificada nas conversas iniciais entre Nick e seus colegas, que expressam desdém e objetificação em relação às mulheres. Contudo essa crítica permanece superficial. Um exemplo é a cena em que Nick interage com as colegas de trabalho de forma aparentemente empática, ouvindo seus problemas, oferecendo conselhos e criticando o comportamento de outros homens. Embora essa cena possa parecer uma tentativa de desconstrução do machismo, o filme a apresenta de maneira ambígua, não deixando claro se essas interações são genuínas ou motivadas por interesses estratégicos, como o receio de perder espaço diante da nova chefe, Darcy. Essa ambiguidade se evidencia na ausência de indicações narrativas que confirmem o comprometimento verdadeiro de Nick com a mudança, deixando o espectador em dúvida sobre a sinceridade dessa transformação. Assim, a mudança de Nick não representa uma ruptura efetiva com os valores da masculinidade tradicional, mas sim uma reconfiguração tática dentro de um sistema que exige performances alinhadas às expectativas contemporâneas.

Essa mensagem está profundamente alinhada ao neoliberalismo, que valoriza a adaptação dentro do sistema vigente como meio de ascensão e sucesso. O filme, portanto, não desafia as estruturas de gênero, mas as reafirma-as, sugerindo que o verdadeiro progresso não está na mudança das relações entre homens e mulheres, mas sim na habilidade dos homens de compreender e manipular essas relações para benefício próprio.

5.9.4 A Cena da Campanha Publicitária e a Consolidação do Sucesso Profissional

O clímax do filme ocorre durante a cena da campanha publicitária, na qual Nick apresenta uma ideia brilhante que atende perfeitamente às expectativas e desejos das mulheres. No entanto o que o filme minimiza é que essa “grande sacada” não é fruto de um talento ou empatia genuína de Nick, mas sim um conhecimento adquirido de maneira oportunista. Ao ouvir os pensamentos das mulheres ao seu redor, ele rouba ideias de suas colegas de trabalho, apropriando-se de suas percepções para transformar essas contribuições em um projeto bem-sucedido que ele apresenta como sendo exclusivamente seu.

Essa cena não apenas reforça a valorização do sucesso profissional como

caminho para a realização pessoal, mas também evidencia um padrão recorrente nas narrativas de ascensão masculina no cinema: o homem que se adapta às novas demandas do mercado sem necessariamente questionar suas próprias prerrogativas. Nick não desafia a lógica sexista da publicidade, tampouco abre espaço para que as mulheres que tiveram suas ideias “lidas” e apropriadas sejam devidamente reconhecidas. Em vez disso, ele usa essa nova perspectiva para garantir sua posição de poder e influência dentro da agência.

O filme transforma essa apropriação em um ato quase cômico e inofensivo, ignorando as implicações mais profundas dessa dinâmica. Em um mercado de trabalho historicamente dominado por homens, onde as mulheres frequentemente têm suas ideias subestimadas ou apropriadas sem crédito, a trajetória de Nick reforça um discurso meritocrático ilusório. Ele é premiado por sua "capacidade" de entender as mulheres, quando, na realidade, sua vantagem vem de uma exploração direta de suas vozes sem qualquer tipo de reconhecimento ou redistribuição de poder.

Essa cena também pode ser interpretada como uma celebração a ideia de que o sucesso profissional e a compreensão das dinâmicas de mercado são vistos como caminhos universais para a realização pessoal. Porém ao retratar o sucesso profissional como um objetivo essencial para a felicidade, sem problematizar a forma como ele é conquistado, o filme reforça a ideia de que a ascensão social e profissional está disponível para todos, mas apenas dentro das regras do jogo, nas quais os mecanismos de exploração e apropriação continuam sendo normalizados e, muitas vezes, recompensados.

5.9.5 O Final Feliz e a Consolidação da Narrativa Neoliberal

O final feliz de *Do Que as Mulheres Gostam*, cujo Nick e Darcy finalmente se unem e consolidam seu amor, reforça a ideia de que a felicidade romântica é alcançada através da compreensão e aceitação das expectativas femininas. Todavia ao analisarmos de maneira mais crítica, esse desfecho também expõe uma série de problemáticas relacionadas à forma como Nick manipula e se aproveita do que descobre sobre Darcy para conquistá-la.

Ao longo do filme, Nick não apenas lê os pensamentos de Darcy, mas usa esse conhecimento para se moldar ao que ela deseja, tornando-se, aos poucos, a

versão ideal de um homem segundo suas expectativas. Ele não a conquista por meio de um amadurecimento autêntico ou por um processo genuíno de aprendizado sobre relações de gênero, mas sim por uma vantagem injusta e desequilibrada: um acesso unilateral e invasivo aos seus pensamentos mais íntimos. O filme apresenta isso como um elemento cômico e romântico, sem problematizar o fato de que, na realidade, Nick está manipulando Darcy ao agir conforme o que sabe que ela deseja, criando um cenário onde sua "conquista" é baseada na apropriação de seus sentimentos e vulnerabilidades.

Além disso, a narrativa sugere que o aprendizado de Nick sobre as mulheres é suficiente para garantir sua redenção e, conseqüentemente, seu sucesso tanto no amor quanto no trabalho. Nick rouba as ideias das mulheres ao seu redor, apropriando-se de suas percepções e vulnerabilidades para obter vantagens tanto no ambiente profissional quanto no romântico, e, ao invés de ser penalizado por isso, ele é celebrado e recompensado.

Essa narrativa reforça a ideia de que, dentro dessa lógica capitalista, vale tudo para vencer. A ética e o respeito pelas outras pessoas tornam-se secundários diante da necessidade de alcançar o sucesso, e o filme naturaliza esse comportamento ao mostrar que Nick consegue não apenas salvar sua carreira como publicitário, mas também conquistar Darcy. No fim, sua trajetória não é uma jornada de transformação moral genuína, mas sim uma adaptação estratégica para manter sua posição de poder e continuar sendo beneficiado pelo sistema.

Dessa forma, *Do Que as Mulheres Gostam* perpetua a visão de que, dentro do capitalismo, a habilidade de manipular e se adaptar às expectativas do mercado (seja ele profissional ou afetivo) é a chave para a realização pessoal. O filme não questiona se as atitudes de Nick são éticas, mas sim se são eficazes, reforçando uma visão mercadológica das relações humanas, nas quais o amor e o sucesso são tratados como produtos acessíveis para aqueles que sabem explorá-los da maneira correta.

6. COMPARATIVO ENTRE OS FILMES EM RELAÇÃO ÀS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS DA DÉCADA

As comédias românticas produzidas ao longo dos anos 1990 constituem um corpus fundamental para compreender-se o entrelaçamento entre cultura midiática, ideologia neoliberal e representações de gênero na virada do século. Elas não apenas refletem as transformações sociais e econômicas do período, mas desempenham papel ativo na consolidação do soft power estadunidense, promovendo um modelo específico de vida (urbano, individualista, consumista e heteronormativo) apresentado como universal, natural e desejável. Ao comparar esses filmes, observam-se tanto pontos de convergência profunda quanto divergências significativas que revelam nuances na forma como o neoliberalismo é dramatizado e naturalizado ao longo da década.

Filmes como *Uma Linda Mulher* (1990) e *Notting Hill* (1999) convergem na representação do romance como mecanismo de reconfiguração da posição social. Ambos articulam encontros amorosos que transpassam fronteiras de classe, mas o fazem de maneiras distintas.

Em *Uma Linda Mulher*, o movimento é vertical e explícito: Vivian sai de um contexto de marginalidade econômica e ingressa no universo da elite corporativa por meio do romance. Essa ascensão está diretamente ligada ao consumo: roupas, serviços, espaço urbano e aparência tornam-se ferramentas de legitimação social. Aqui, o amor legitima a mobilidade social, mas apenas mediante a adequação à lógica do capital.

Em *Notting Hill*, a desigualdade aparece romantizada e suavizada: a diferença de classe entre Anna e William é simbólica e estética, mas não estrutural, e o filme evita confrontar as implicações econômicas desse encontro. A ascensão não é material, mas cultural: William torna-se digno da protagonista famosa ao adotar uma postura emocionalmente estável e “compatível” com o mundo dela. Assim, a diferenciação de classe é diluída em um ideal cosmopolita que transforma desigualdades reais em obstáculos narrativos despolitizados.

Ambos os filmes convergem na mensagem neoliberal de que o amor, quando associado ao esforço individual e à adaptação performativa, é capaz de superar barreiras estruturais ainda que se diferenciem pela maneira de apresentar tais tensões.

Outra convergência importante aparece na associação entre realização afetiva e trabalho, presente em *Mensagem para Você*, *Do Que as Mulheres Gostam* e *O Casamento do Meu Melhor Amigo*.

Em *Mensagem para Você*, Kathleen e Joe ocupam posições opostas no mercado, pequena livraria *versus* megacorporação, mas o filme naturaliza a vitória da grande empresa como inevitável e até romântica. O romance resolve o conflito econômico sem questionar a lógica predatória do mercado. Aqui, amar é aceitar o triunfo do capitalismo.

Do Que as Mulheres Gostam radicaliza essa lógica: o desenvolvimento emocional de Nick coincide exatamente com seu crescimento profissional. Ao instrumentalizar discursos femininos para melhorar seu desempenho no trabalho, o filme evidencia a equivalência neoliberal entre afetividade e produtividade, a emoção converte-se em técnica de gestão.

Já em *O Casamento do Meu Melhor Amigo*, Jules é uma profissional bem-sucedida cuja competência se torna obstáculo afetivo. Ao contrário de Nick e Joe, ela não transforma sua carreira em vantagem romântica; pelo contrário, seu fracasso amoroso reforça uma moral implícita de punição à mulher que não domestica sua autonomia profissional.

Esse contraste evidencia a diferença entre a valorização da autonomia masculina no mercado e o tratamento ambíguo da independência feminina: enquanto o neoliberalismo celebra o profissionalismo masculino, exige das mulheres uma conciliação entre competência e docilidade romântica.

No final da década, *Mensagem para Você* destaca-se como o filme que mais visivelmente insere a tecnologia no cerne da narrativa amorosa. Ao transformar e-mails em espaço de intimidade, o filme legitima a crescente integração entre vida privada e cultura digital, movimento típico da virada neoliberal que confunde fronteiras entre público e privado, trabalho e lar, intimidade e mercado.

Essa mediação tecnológica, contudo, não rompe com a lógica romântica tradicional. Comparado a *Sintonia de Amor*, que também explora a comunicação mediada (rádio), observa-se continuidade estrutural: o amor é idealizado como encontro predestinado, independentemente do meio utilizado. A diferença reside no deslocamento: a tecnologia, agora mais sofisticada, serve ao mesmo fim: aproximar indivíduos alinhados ao ethos capitalista urbano.

Ao questionar as bases identitárias do feminismo e a noção de gênero como categoria estável, Judith Butler propõe uma crítica às chamadas ficções fundacionistas que sustentam a ideia de sujeito universal. Em *Problemas de Gênero* (2021), a autora argumenta que o termo “mulheres” não pode ser compreendido como uma identidade homogênea, mas como uma construção discursiva atravessada por múltiplas relações de poder, históricas e culturais. É a partir dessa perspectiva que Butler afirma:

Contudo, além das ficções ‘fundacionistas’ que sustentam a noção de sujeito, há o problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo mulheres denote uma identidade comum. Ao invés de um significante estável a comandar o consentimento daquelas a quem pretende descrever e representar, mulheres — mesmo no plural — tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade. Como sugere o título de Denise Riley, *Am I That Name?* [Sou eu este nome?], trata-se de uma pergunta gerada pela possibilidade mesma dos múltiplos significados do nome. Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da ‘pessoa’ transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (1990, p. 20–21).

A partir dessa problematização proposta por Judith Butler, torna-se possível analisar como as comédias românticas dos anos 1990 performam o gênero não como uma identidade estável ou homogênea, mas como um conjunto reiterado de práticas normativas que produzem reconhecimento social apenas dentro de certos limites. Embora esses filmes apresentem protagonistas femininas distintas entre si, suas narrativas tendem a reinscrever performances de gênero que convergem para a manutenção de uma norma afetiva e heteronormativa, apagando as interseções históricas, culturais e políticas que atravessam essas personagens.

Nesse sentido, *Uma Linda Mulher* e *Notting Hill* reiteram feminilidades associadas à passividade emocional e masculinidades construídas como salvadoras. Em ambos os casos, ainda que as protagonistas ocupem posições sociais distintas, prostituta e estrela de cinema, a narrativa exige delas uma adequação emocional que reforça o mito do amor como redenção e do homem

como agente transformador. A diversidade aparente das personagens femininas não resulta em pluralidade de experiências de gênero reconhecíveis; ao contrário, evidencia como diferentes performances só se tornam inteligíveis quando se alinham a um ideal romântico normativo.

10 Coisas que Eu Odeio em Você tensiona esse modelo ao apresentar Kat como uma figura disruptiva, crítica à cultura patriarcal e resistente às normas tradicionais de feminilidade. Contudo, essa subversão é progressivamente domesticada. Kat aprende a moderar sua rebeldia e a aceitar o romance como um caminho legítimo de amadurecimento emocional, enquanto Patrick é recompensado com redenção afetiva. A performance de Kat desloca momentaneamente os limites do feminino, mas permanece submetida a um imaginário neoliberal que valoriza a autenticidade apenas quando ela conduz à estabilidade afetiva e à reintegração na norma.

Já em O Casamento do Meu Melhor Amigo, observa-se uma inversão parcial da dinâmica tradicional ao apresentar uma protagonista feminina que falha eticamente e se recusa ao sacrifício romântico esperado. Porém essa inversão acaba por reafirmar a própria norma que aparenta questionar. A punição final da personagem mantém intacta a ordem romântica, sugerindo que mulheres que desafiam o script de gênero (egoístas, competitivas ou não dispostas à renúncia) não recebem a “recompensa” do amor. Assim, mesmo performances desviantes são reescritas como exemplos do que não deve ser reiterado.

Dessa forma, mesmo quando aparentam romper com normas tradicionais, os filmes convergem na manutenção da estrutura heteronormativa, na qual o romance exige sempre uma adequação performativa. O gênero, longe de se apresentar como múltiplo e contingente, como propõe Butler, é reduzido a um conjunto limitado de possibilidades reconhecíveis, reguladas por expectativas afetivas e sociais específicas.

Em Enquanto Você Dormia, essa lógica desloca-se do casal para a família como principal espaço de acolhimento emocional. Lucy encontra estabilidade não no consumo direto, mas na integração a uma família tradicional que funciona como metáfora afetiva da comunidade neoliberal ideal: calorosa, harmônica, consensual e despolitizada. Embora o foco narrativo se altere, a função reguladora das instituições tradicionais permanece central.

Quando comparado a *Sintonia de Amor*, centrado na idealização do casal, e a *Mensagem para Você*, em que o amor reorganiza o espaço do trabalho e do consumo, percebe-se que *Enquanto Você Dormia* atribui à família um papel específico como mediadora das relações afetivas. A divergência é formal; a convergência, estrutural. Em todos os casos, as soluções narrativas idealizam instituições como o casal, o casamento, a família e o trabalho como pilares de estabilidade, ocultando conflitos sociais e políticos mais amplos.

Uma marca transversal às comédias românticas da década é a fusão entre destino e meritocracia, duas lógicas aparentemente opostas que o neoliberalismo articula de maneira eficaz. Em *Sintonia de Amor*, o amor é predestinado: basta sentir. Em *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, o amor é conquistado pela autenticidade: basta ser “verdadeiro”. Já em *Uma Linda Mulher* e *Notting Hill*, o amor é merecido por quem performa emocionalmente da forma correta: basta adaptar-se.

Essa multiplicidade de trajetórias narrativas encobre uma convergência ideológica profunda: todas ensinam que a felicidade depende do trabalho emocional individual, e não de transformações estruturais. O amor deixa de ser uma construção social complexa e passa a operar como recompensa pessoal: a forma afetiva da meritocracia neoliberal.

Tomados em conjunto, esses filmes revelam não apenas uma continuidade ideológica, mas também diferentes estratégias formais de reinscrição do neoliberalismo no imaginário romântico. Seja pela ascensão social mediada pelo romance, pela idealização da autenticidade individual, pela domesticação da rebeldia feminina ou pela naturalização da lógica de mercado, as comédias românticas dos anos 1990 funcionam como dispositivos culturais que reforçam a crença de que a felicidade é alcançável por meio da adaptação individual às regras do sistema, esvaziando o potencial político das diferenças de gênero que, como aponta Butler, são sempre históricas, contingentes e atravessadas por relações de poder.

Apesar das diferenças estéticas e temáticas, o conjunto das obras converge na promoção de um ideal de vida compatível com o capitalismo tardio: privatizado, meritocrático, afetivamente regulado e profundamente moldado pela lógica do consumo. Assim, as romcoms da década não apenas capturam as transformações sociais de seu tempo, mas contribuem ativamente para sua consolidação.

7. CONCLUSÃO

As comédias românticas produzidas ao longo da década de 1990 desempenharam um papel significativo na construção e na difusão de valores associados ao neoliberalismo, funcionando não apenas como formas de entretenimento amplamente consumidas, mas também como narrativas capazes de articular ideologias sociais, econômicas e culturais. Por meio de histórias que combinam humor, romance e consumo, esses filmes contribuíram para consolidar um imaginário no qual a realização pessoal e o sucesso amoroso aparecem intimamente ligados à ascensão social, à estabilidade financeira e à adesão a um estilo de vida aspiracional amplamente promovido pela cultura midiática norte-americana. Nesse sentido, o romance não se apresenta apenas como elemento narrativo central dessas obras, mas como dispositivo simbólico através do qual valores econômicos e sociais são traduzidos em experiências emocionais aparentemente privadas.

Ao longo desta análise, observou-se que as obras selecionadas, embora apresentem variações em suas tramas, personagens e ambientações, compartilham um conjunto relativamente consistente de convenções narrativas e temáticas. Entre essas convenções destacam-se a valorização do individualismo, a associação entre felicidade afetiva e mobilidade social e a recorrente ideia de que o amor verdadeiro possui um potencial transformador capaz de alterar não apenas a vida emocional dos personagens, mas também suas condições materiais e sociais. Filmes como *Uma Linda Mulher* (1990), *Sintonia de Amor* (1993) e *Notting Hill* (1999) exemplificam esse padrão ao retratarem narrativas nas quais o encontro amoroso se articula diretamente com mudanças de status social ou profissional. Nessas histórias, o romance opera como mecanismo narrativo que legitima trajetórias de ascensão ou integração social, reforçando a ideia de que o sucesso afetivo e o sucesso econômico fazem parte de um mesmo horizonte de realização pessoal.

Essa associação entre amor e mobilidade social revela um aspecto central do imaginário cultural produzido pelas comédias românticas da década de 1990: a transformação de desigualdades estruturais em experiências narrativas individualizadas. Diferenças de classe, de capital cultural ou de posição econômica são frequentemente convertidas em obstáculos românticos que podem ser

superados por meio da autenticidade emocional, da persistência ou da adaptação pessoal. Assim, conflitos sociais complexos são reconfigurados como desafios íntimos a serem resolvidos no interior da vida privada dos personagens, deslocando questões estruturais para o campo das escolhas individuais. Esse movimento narrativo contribui para reforçar a lógica meritocrática característica do neoliberalismo, segundo a qual o sucesso, seja ele profissional ou afetivo, depende fundamentalmente da capacidade individual de adaptação e desempenho.

Outro elemento recorrente nas narrativas analisadas diz respeito ao papel central desempenhado pelo dinheiro e pelo consumo na organização das relações afetivas. Em diversas obras do corpus, a estabilidade financeira e o acesso a determinados estilos de vida funcionam como condições implícitas para a realização romântica. Em *Uma Linda Mulher*, por exemplo, o processo de transformação da protagonista está diretamente associado à incorporação de códigos de consumo e distinção social que permitem sua inserção em um universo de elite. Já em *Mensagem para Você* (1998), o conflito entre uma pequena livraria independente e uma grande rede corporativa é resolvido por meio do romance entre os personagens, naturalizando a vitória da lógica empresarial e transformando tensões econômicas em reconciliação afetiva. Em ambos os casos, o dinheiro não aparece apenas como elemento de contexto, mas como componente estruturante das relações amorosas representadas nessas narrativas.

Nesse sentido, as comédias românticas da década de 1990 contribuem para consolidar uma forma específica de imaginar as relações heterossexuais, na qual o romance é frequentemente mediado por diferenças de classe, acesso ao consumo e expectativas de estabilidade econômica. A felicidade afetiva passa a ser representada como compatível, e muitas vezes dependente, da integração bem-sucedida às dinâmicas do mercado. O amor, assim, não se configura como esfera isolada da vida social, mas como espaço profundamente atravessado por relações de poder, capital e reconhecimento social.

As representações de gênero presentes nessas narrativas também evidenciam a presença de estruturas normativas que organizam o imaginário romântico do período. Embora algumas protagonistas femininas apresentem características que aparentam tensionar expectativas tradicionais de feminilidade como a autonomia profissional de personagens como Jules, em *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (1997), ou a postura crítica de Kat, em *10 Coisas que Eu Odeio*

em *Você* (1999), essas aparentes rupturas são frequentemente reabsorvidas pela lógica narrativa do gênero. Em muitos casos, a autonomia feminina é gradualmente moderada ou reinterpretada de forma a se tornar compatível com o ideal romântico heterossexual que estrutura essas histórias. A realização afetiva das personagens femininas tende a estar condicionada à sua capacidade de conciliar independência pessoal com disponibilidade emocional para o romance.

À luz da noção de performatividade de gênero proposta por Judith Butler, torna-se possível compreender essas representações não como reflexos de identidades femininas e masculinas estáveis, mas como performances reiteradas que produzem efeitos de naturalidade ao longo do tempo. As personagens dessas narrativas encenam modelos específicos de feminilidade e masculinidade que se tornam socialmente reconhecíveis justamente porque reiteram normas culturais amplamente difundidas. Mesmo quando aparentam questionar expectativas tradicionais, tais performances acabam frequentemente reinscrevendo os limites dentro dos quais certas formas de comportamento são consideradas legítimas ou desejáveis.

Outro aspecto relevante que emerge da análise refere-se à articulação entre duas lógicas aparentemente distintas que estruturam o imaginário romântico dessas narrativas: a ideia de destino amoroso e a lógica meritocrática associada ao neoliberalismo. Em alguns filmes, como *Sintonia de Amor*, o romance é apresentado como encontro predestinado, guiado por forças que transcendem a vontade dos personagens. Em outros, como *10 Coisas que Eu Odeio em Você* ou *Notting Hill*, o amor parece depender mais diretamente da transformação emocional ou do amadurecimento pessoal dos protagonistas. Apesar dessas diferenças narrativas, ambas as abordagens convergem para uma mesma estrutura ideológica: a noção de que a felicidade romântica depende fundamentalmente do trabalho emocional individual. O amor surge, assim, como uma espécie de recompensa simbólica concedida àqueles que conseguem alinhar suas emoções e comportamentos às expectativas normativas do imaginário romântico.

Nesse contexto, as comédias românticas da década de 1990 podem ser compreendidas como dispositivos culturais que participam ativamente da construção de subjetividades compatíveis com a lógica do capitalismo tardio. Ao transformar tensões sociais em dilemas pessoais e ao apresentar soluções afetivas para conflitos estruturais mais amplos, essas narrativas contribuem para naturalizar

valores associados ao individualismo, à meritocracia e à centralidade do consumo como forma de realização pessoal. O romance funciona, portanto, como mecanismo narrativo através do qual ideologias econômicas e sociais são traduzidas em experiências emocionais aparentemente universais.

Além disso, é importante observar que as convenções narrativas identificadas nas comédias românticas analisadas não se restringem exclusivamente ao interior desse gênero cinematográfico. Muitos dos mecanismos ideológicos presentes nessas obras, como a associação entre felicidade afetiva e sucesso econômico, a naturalização da heteronormatividade e a centralidade do consumo na construção da identidade, podem ser encontrados também em outras produções do cinema comercial hollywoodiano. Nesse sentido, as romcoms funcionam como um espaço particularmente visível de condensação dessas lógicas culturais, tornando explícitas estruturas narrativas que atravessam uma ampla variedade de filmes produzidos pela indústria cinematográfica norte-americana.

A circulação internacional dessas obras reforça ainda o papel do cinema hollywoodiano como instrumento de soft power cultural. Ao promover determinados modelos de relacionamento, trabalho e estilo de vida como universais e desejáveis, essas narrativas participam da difusão global de valores associados ao neoliberalismo. A popularidade dessas produções em diferentes contextos culturais evidencia a capacidade da indústria cinematográfica dos Estados Unidos de influenciar imaginários sociais que ultrapassam fronteiras nacionais, contribuindo para a consolidação de uma cultura midiática globalizada.

Dessa forma, a análise das comédias românticas da década de 1990 permite compreender que o gênero desempenha um papel relevante na articulação entre cultura midiática, ideologia e subjetividade. Longe de constituírem apenas narrativas escapistas sobre o amor, essas obras funcionam como espaços privilegiados de produção e circulação de valores sociais que moldam percepções sobre gênero, sucesso e realização pessoal. Ao associar felicidade romântica à adaptação individual às lógicas do mercado e ao reforçar determinadas normas de gênero e consumo, essas narrativas contribuem para transformar estruturas econômicas e políticas em experiências afetivas naturalizadas.

Nesse sentido, o estudo das comédias românticas revela-se particularmente relevante para compreender as formas pelas quais o cinema participa da construção de imaginários sociais que organizam a vida afetiva contemporânea. Ao evidenciar

as relações entre narrativa romântica, performatividade de gênero e ideologia neoliberal, esta pesquisa busca contribuir para o campo dos estudos culturais e da análise fílmica, demonstrando que o gênero da comédia romântica oferece um espaço privilegiado para investigar as interseções entre cultura, poder e subjetividade. Analisar essas narrativas significa, portanto, compreender não apenas as transformações do gênero cinematográfico, mas também os modos pelos quais a cultura midiática participa ativamente da produção de desejos, identidades e formas de reconhecimento social no mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: Vol. 1 Fatos e mitos. 5. ed. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019a.

_____. **O segundo sexo**: Vol. 2 A experiência vivida. 5. ed. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019b.

BROWN, Wendy. **Nas ruínas do neoliberalismo**: a ascensão da política antidemocrática no Ocidente. Tradução de Mario Antunes Marino e Eduardo Altheman C. Santos. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2019

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. 21. Tradução: Renato Aguiar. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

FUKUYAMA, Francis. **The end of history and the last man**. New York: The Free Press, 1992.

HOOKS, bell. **Black Looks**: Race and Representation. Boston: South End Press, 1992.

_____. **All about love**: new visions. New York: William Morrow Paperbacks, 2000.

INDUMATHI, S. Rom-coms in neo-liberal hollywood: A formulaic approach that affects the perception of love among viewers. **Mass Communicator: International Journal of Communication Studies**, [S. l.], v. 15, n. 3, p.22--29, 2021. DOI: 10.5958/0973-967X.2021.00015.6. Disponível em: <https://indianjournals.com/article/mcomm-15-3-003>. Acesso em: 18 abr. 2025.

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema**. Screen, v. 16, n. 3, p. 6–18, 1975.

NYE, Joseph S. Soft power. **Foreign policy**, n. 80, p. 153–171, 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1148580>. Acesso em: 20 jun. 2025.

SILVA JR., Edinaldo Enoque; EIDT, Paulino. Globalização: as marcas da homogeneização do mundo no universo regional. **Geografares**, Vitória, n. 13, p. 11–25, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/geografares/article/download/2949/3343>. Acesso em: 12 jun. 2025.

SOUSA, Sérgio Guimarães de. Breve apontamento sobre o cinema avant la lettre. In: Oliveira, Anabela Dinis Branco de et al. **Diálogos lusófonos**:: literatura e cinema. Braga: Centro de Estudos em Letras Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro,

2008. p. 211-219. ISBN 978-972-669-858-6.

TOMLINSON, John. **Globalization and culture**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

10 COISAS que eu odeio em você. Direção: Gil Junger. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1999. 1 filme (97 min), son., color.

ACONTECEU naquela noite. Direção: Frank Capra. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1934. 1 filme (105 min), son., pb.

A filha do presidente. Direção: Forest Whitaker. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1998. 1 filme (111 min), son., color.

ANNIE hall. Direção: Woody Allen. Estados Unidos: United Artists, 1977. 1 filme (93 min), son., color.

CINDERELA em paris. Direção: Stanley Donen. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1957. 1 filme (103 min), son., color.

CONFIDÊNCIAS à meia-noite. Direção: Michael Gordon. Estados Unidos: Universal Pictures, 1959. 1 filme (102 min), son., color.

DO que as mulheres gostam. Direção: Nancy Meyers. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2000. 1 filme (127 min), son., color.

ELLEN. Produção: Neal Marlens; Carol Black. Estados Unidos: ABC, 1994–1998. 1 série televisiva (5 temporadas), son., color.

ENQUANTO você dormia. Direção: Jon Turteltaub. Estados Unidos: Hollywood Pictures, 1995. 1 filme (103 min), son., color.

HARRY e sally – feitos um para o outro. Direção: Rob Reiner. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1989. 1 filme (96 min), son., color.

LEVADA da breca. Direção: Howard Hawks. Estados Unidos: RKO Pictures, 1938. 1 filme (102 min), son., pb.

MENSAGEM para você. Direção: Nora Ephron. Estados Unidos: Warner Bros., 1998. 1 filme (119 min), son., color.

NOIVO neurótico, noiva nervosa. Direção: Woody Allen. Estados Unidos: United Artists, 1977. 1 filme (93 min), son., color.

NOTTING HILL. Direção: Roger Michell. Reino Unido: Universal Pictures, 1999. 1 filme (124 min), son., color.

O CASAMENTO do meu melhor amigo. Direção: P. J. Hogan. Estados Unidos: TriStar Pictures, 1997. 1 filme (105 min), son., color.

O SEGREDO de brokeback mountain. Direção: Ang Lee. Estados Unidos: Focus

Features, 2005. 1 filme (134 min), son., color.

A PRINCESA e o plebeu. Direção: William Wyler. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1953. 1 filme (118 min), son., pb.

QUANDO o amor acontece. Direção: Lasse Hallström. Estados Unidos: Warner Bros., 1989. 1 filme (120 min), son., color.

SHREK. Direção: Andrew Adamson; Vicky Jenson. Estados Unidos: DreamWorks Animation, 2001. 1 filme (90 min), son., color. Animação.

SINTONIA de amor. Direção: Nora Ephron. Estados Unidos: TriStar Pictures, 1993. 1 filme (105 min), son., color.

TARDE demais para esquecer. Direção: Leo McCarey. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1957. 1 filme (115 min), son., color.

UMA linda mulher. Direção: Garry Marshall. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1990. 1 filme (119 min), son., color.

WILL & grace. Produção: David Kohan; Max Mutchnick. Estados Unidos: NBC, 1998. 1 série televisiva (8 temporadas), son., color.