

## **FAMÍLIA NO CINEMA: A CONSTRUÇÃO DE DISCURSOS NOS FILMES HOLLYWOODIANOS CONTEMPORÂNEOS**

*Paloma COELHO\**

**RESUMO:** Este artigo visa a refletir sobre a construção dos discursos sobre a família em filmes hollywoodianos produzidos e/ou exibidos nas duas últimas décadas, baseando-se nos resultados da minha dissertação de mestrado, intitulada “Olhe bem de perto: a construção dos discursos sobre a família nos filmes hollywoodianos contemporâneos”. Partindo da ideia de que uma obra cinematográfica é produto de seu tempo, ou seja, não se desvincula de visões e de valores da época em que foi produzida, procura-se compreender de que maneira o cinema hollywoodiano tem abordado as configurações familiares diante das mudanças significativas que têm ocorrido na concepção de família nas últimas décadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Família. Cinema contemporâneo. Hollywood.

A família é um tema recorrente no cinema, mais especificamente nas produções de Hollywood, é exaltada como um dos principais valores da sociedade norte-americana e seu significado é construído por meio de um discurso que tende a naturalizar e a universalizar as organizações familiares como algo dado, comum a todas às sociedades e culturas. Muitas são as referências socialmente compartilhadas do que possa ser o seu significado, o que aponta para a instituição de modelos que sugerem a existência de uma família ideal.

Os filmes de Hollywood são objeto de inúmeras pesquisas acadêmicas, dada a sua repercussão e capacidade de alcance, por ter se consolidado como uma indústria que detém a maior parte do mercado cinematográfico mundial. Apesar

---

\* PUC Minas - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - Pós-Graduação em Ciências Sociais. Belo Horizonte – MG – Brasil. 30.535-012 – palomafcs@gmail.com

disso, não se pode afirmar o esgotamento do debate sobre esses filmes, já que se trata de uma produção dinâmica, influenciada por transformações culturais, políticas e econômicas. Tendo em vista a capacidade desses produtos de transmitir valores, ideologias e percepções que, não raramente, são aceitos culturalmente como normas, torna-se relevante o estudo dessas produções que dizem muito sobre a maneira como os sujeitos concebem o seu mundo e lhe atribuem sentidos. Consideram-se como hollywoodiano os filmes produzidos e/ou distribuídos por estúdios que integram o complexo de Hollywood e que possuem em comum o fato de serem direcionados a grandes públicos, visando o maior número possível de espectadores. O que define o seu caráter comercial é o fato de que eles são produzidos e pensados em função de uma enorme capacidade de alcance.

Propõe-se, assim, pensar como a família é concebida e quais são os sentidos e valores a ela atribuídos nesses filmes, por meio da análise de três películas que foram sucesso de público na época de sua exibição: **A era do gelo 3 - *Ice Age: dawn of dinosaurs***, Carlos Saldanha e Chris Wedge (2009), **Casamento grego - *My big fat greek wedding***, Joel Zwick, (2002) e **Beleza americana - *American beauty***, Sam Mendes (1999). Para a seleção utilizou-se como metodologia os procedimentos aplicados por Pierre Sorlin (1985), no livro *Sociologia del cine*. O autor usa como critério para a seleção dos filmes o sucesso de público e/ou de crítica. Nesta pesquisa, optou-se por adotar apenas o critério de sucesso de público, entendido como maior bilheteria, ou seja, são sucesso de público os filmes que tenham gerado maior receita na época de sua exibição.

Será discutido como são construídos os discursos sobre a família nessas produções, bem como os principais valores a ela atribuídos que contribuem para a elaboração de seus significados. Acredita-se que a análise desses filmes, dada a sua capacidade de alcance e de identificação com o público, pode evidenciar tendências, mudanças e permanências na abordagem da família no cinema contemporâneo.

## Relações de gênero: mudanças e permanências

As produções analisadas demonstram certa flexibilidade na construção das relações de gênero, apesar de ainda não terem se livrado de alguns estereótipos cristalizados pelo cinema hollywoodiano ao longo dos anos. Por esse motivo, é possível apontar para alterações na abordagem de personagens masculinos e femininos, além de maneiras diversificadas de se retratar as organizações familiares e também para a manutenção de algumas convenções tradicionais que se constituem em modelos consolidados nesses filmes. Como afirma Cristian Carla Bernava

(2010), a partir de uma leitura de Gilles Lipovetsky, a reorganização da vida social envolve transformações, mas também permanências.

Em **Beleza americana**, as relações de gênero são demarcadas principalmente pelas interações nas famílias, pela sexualidade e pela construção da auto-identidade. Percebe-se também o caráter múltiplo das masculinidades e feminilidades presentes no filme que se traduzem em formas diferenciadas de se constituir o corpo, o gênero e a identidade. No caso dos personagens Lester e Carolyn, nota-se a coexistência de valores tradicionais e modernos no tocante às relações de gênero e que, por sua vez, se mostram mais como uma relação de continuidade do que como ambivalentes.

As relações na família de Lester são mais democráticas em comparação à família do coronel Fitts. Os conflitos são resolvidos na maioria das vezes por meio do diálogo e nota-se a preocupação com a preservação da individualidade e da privacidade de cada membro. Ao contrário do personagem Frank Fitts, que é construído como pai e marido autoritário, conservador e moralista, remetendo à figura do chefe de família, Lester é um personagem mais frágil, que deixa transparecer seus conflitos e fraquezas. É Carolyn quem toma a maior parte das decisões na família até o momento em que o marido decide realizar mudanças em sua vida. É interessante notar como as relações de poder na família de Lester perpassam a esfera do trabalho. O sucesso profissional parece ser o medidor da ascendência dos membros na organização familiar.

A valorização do sucesso profissional contribuiu para que Carolyn se interessasse por Buddy Kane, um bem sucedido corretor de imóveis, ao mesmo tempo em que serve de parâmetro para estabelecer as relações de poder em sua casa. Lester, visto por ela como um *loser*, não possui o mesmo prestígio que Buddy, nem mesmo a sua admiração. O esforço de Carolyn pela sua ascensão profissional é mostrado em vários momentos da trama e, embora não haja no filme algo que sugira a necessidade de seu trabalho como um complemento da renda familiar, as cenas que se referem ao seu universo profissional não parecem dizer respeito a questões financeiras. Seu desejo pelo sucesso profissional parece ser parte de um processo de construção de sua identidade pessoal, mais a uma auto-afirmação do que a uma necessidade. Nesse caso, a valorização do sucesso opera como um processo de afirmação do **eu**, nos termos de Giddens (2002).

François de Singly (2007) afirma que a inserção da mulher no mercado de trabalho altera as relações de produção doméstica, mas, por mais que as mulheres almejem uma relação mais igualitária ao se engajarem em uma atividade profissional, os homens, muitas vezes, continuam sendo os principais provedores da casa, e a renda gerada pelo trabalho das mulheres corresponde a um complemento. Quando descobre que Lester se demitiu do emprego, Carolyn se irrita com sua atitude, o

que desencadeia uma discussão em que ela se diz pressionada pelo fato de ser a única provedora da casa. A trilha sonora utilizada durante a cena ajuda a reforçar a sua indignação. A música que eles ouvem é *Call me irresponsible*, de Bobby Darin. Como se fizesse referência ao comportamento de Lester, a música diz “[...] chama-me de irresponsável, diga que eu não sou de confiança e que eu sou inseguro também.” A irresponsabilidade nesse caso seria atribuída a Lester por falhar na sua obrigação de principal provedor da família.

Já na família do coronel Fitts, as relações de gênero são marcadas pela predominância do poder de Frank sobre a esposa e o filho. Diferentemente de Lester, que tenta resolver os conflitos com a filha Jane por meio do diálogo, Frank recorre à coerção e à disciplina para lidar com o filho Ricky. O fato de ser um militar contribui para que ele seja rigoroso ao estabelecer regras em sua vida privada, de maneira que os integrantes de sua família são forçados a cumpri-las. A personagem da mãe é construída como uma mulher submissa, com baixo poder de decisão e sua figura é quase anulada na família, de tal forma que em nenhum momento faz-se alguma referência ao seu nome. A ausência de seu nome simboliza a anulação de sua identidade. Segundo Giddens (2002), o nome de uma pessoa é o primeiro elemento que constitui sua identidade porque dá início a sua biografia, como parte do processo de construção do **eu**.

Desse modo, há uma discrepância entre Carolyn e a mãe de Ricky. Essa última possui maior dependência em relação ao marido, não só financeira, pelo fato de ela não exercer uma profissão fora do lar, mas também psicológica. Em nenhum momento ela é vista fora de casa e, diferentemente de Carolyn, ela não interfere nos assuntos da família. Na família de Ricky, o controle é exercido pelo pai.

A construção da personagem Angela Hayes, por outro lado, é diferente das outras porque se dá por meio da sexualidade. Apesar de ser adolescente, Angela se difere de Jane, filha de Lester e Carolyn, que pertence à mesma faixa etária. Talvez porque ela não é simplesmente uma adolescente, membro de uma família, como Jane, mas é o objeto de desejo de Lester. É quem desencadeia as transformações em sua vida, a partir do momento em que ele a conhece e passa a desejá-la. A figura de Angela remete à sensualidade típica da mulher do cinema hollywoodiano que atrai os homens e os manipula, quase sempre os levando à destruição, porém, com uma particularidade. A sua imagem sexualizada projetada em um corpo juvenil remete a uma justaposição de pureza e erotismo, cujo desejo se situa na fronteira entre os dois.

Angela é construída a partir de uma sensualidade ameaçadora, que vai revelar-se destrutiva ao longo do filme. Bernava (2010, p.76) afirma que em muitas produções, sobretudo, as hollywoodianas, a sexualidade feminina é vista como devastadora, como ameaça à família e à ordem burguesa. A capacidade destrutiva

da sexualidade feminina é reforçada pela aniquilação do casamento, gerando o rompimento da ordem burguesa, “[...] que tem na família e no matrimônio algumas de suas principais instituições.” Enquanto os outros personagens estão inseridos em um contexto familiar, Angela não possui família. Mesmo que em uma das cenas ela refira-se aos seus pais, eles não aparecem, sua casa não é mostrada. Nos termos de Roberto DaMatta (1978) Angela é a mulher da **rua**, que se difere do espaço da casa, onde impera a ordem, o convívio familiar, a intimidade e o maior controle sobre as coisas e as relações sociais.

Em **Casamento grego**, as relações de gênero na família Portokalos são caracterizadas pela maior presença de valores tradicionalistas, o que torna mais rígida e demarcada a divisão de papéis. O filme satiriza o tradicionalismo por meio da relação entre os pais de Toula. Gus faz questão de exclamar ser o chefe da casa e afirma que **o homem é a cabeça da família**, ou seja, é dotado de sabedoria para governar a casa e tomar as decisões pelos outros integrantes. A mulher, para Gus, seria a cuidadora do lar e da família, mas estaria sujeita à autoridade do marido, pois não caberia a ela o poder de decidir. O que é visto nessa família expressa bem o modelo de divisão sexual do trabalho elaborado por Parsons nos anos 1950, que se constituía na fórmula **o homem é a cabeça e a mulher o coração** (PARSONS; BALES, 1956). Singly (2007) retoma essa concepção demonstrando que, nessa lógica, o homem zelaria pela sobrevivência da família, enquanto a mulher se encarregaria de garantir a qualidade das relações, de assegurar a coesão do grupo e de atenuar as dificuldades da convivência familiar.

Toula reafirma a sua pouca autonomia quando diz não ter vida própria. Seu irmão, ao contrário, não sofre pressão para se casar, comprovado pela declaração de seu pai de que ele ainda tem muito tempo para isso. Mesmo assim, não possui grande margem de liberdade para escolher seu destino. Na verdade, o casamento é esperado tanto para o homem, quanto para a mulher. O homem grego não sofre a pressão da idade, mas o comportamento desejado é que ele encontre uma mulher grega para se casar e compor uma família. Nota-se que a ideia da mulher sozinha é inadmissível para os gregos do filme, pois significa a negação do papel imposto a ela, que é casar-se e ter filhos. Contrariando até então o comportamento esperado por sua família, ao contrário de sua irmã que se casou cedo e a quem Toula se refere como **“máquina de fazer bebês”**, resta a ela dedicar-se ao trabalho familiar.

Em **Casamento grego**, a aquisição de maior capital cultural é vista como ameaça à estrutura familiar porque possibilita maior poder de decisão e a obtenção de valores que colocam em risco a permanência do rígido modelo familiar sustentado pela tradicional divisão sexual do trabalho. A autonomia da mulher é um dos principais pontos de discussão dos estudos de gênero e dos debates feministas e geralmente é associada à emancipação, à independência política, econômica e social

das mulheres, indispensáveis para a conquista da cidadania. A autonomia envolve também a ideia de sujeito. Ser autônomo é ser dono de si e sujeito de sua história, o que não significa o desprendimento de todas as determinações externas, mas a capacidade de orientá-las de acordo com sua vontade (SANTOS, 2008).

Essas modificações sugerem alterações nas relações de gênero, na medida em que a autonomia define as posições hierárquicas de homens e mulheres nas famílias e na sociedade. Apesar de o trabalho externo das mulheres não garantir as transformações nas relações de poder dentro das famílias, ele pode corresponder ao início de sua autonomia, pelo fato dessa atividade atribuir-lhes outra identidade que não se restrinja a de esposa (SANTOS, 2008).

Por esse motivo, a saída que Toula encontra para desencadear mudanças em sua vida foi, primeiramente, a continuação dos estudos. A associação entre a inserção na universidade e as mudanças de Toula é clara no filme, que sobrepõe à cena do dia da matrícula às alterações na sua aparência física. O processo de autonomização de Toula segue com a mudança em sua vida profissional. Ela matricula-se em um curso de informática e turismo e passa a trabalhar na agência de viagens de sua tia Voula. Embora não consiga se desvincular totalmente do trabalho familiar, o fato de ter escolhido a profissão já lhe garante maior poder de decisão sobre sua própria vida, e ela mostra-se realizada. Essa maior independência se completa por meio do namoro de Toula com Ian.

O oposto de Toula é percebido nas personagens Athena e Nikki. A irmã de Toula é uma das personagens que mais simboliza o papel tradicional da mulher grega. Athena se casou cedo com um grego, é mãe de três filhos e, durante o filme, engravida novamente. Nas cenas em que ela aparece, está sempre preocupada com questões referentes à vida doméstica, seja planejando o que precisa comprar para a casa, discutindo com o marido ou tentando controlar o comportamento dos filhos. Athena é o símbolo da maternidade e da tradição. Nikki, sua prima, já é apresentada como expressão de sensualidade, sempre com roupas justas, decotadas e possui maior preocupação com a aparência física.

A imagem da mulher que é construída em **Casamento grego** é a daquela cujo papel se orienta basicamente em torno da vontade dos homens. A maneira cômica de retratar a sensualidade de Nikki, por meio do exagero de seus trajes e de seu comportamento e, ao mesmo tempo, a sobriedade e o recato da personalidade de Athena estabelecem duas posições antagônicas para a conduta da mulher grega. Na medida em que o estilo e o comportamento de Nikki são dotados de um excesso que provoca o riso do espectador, certamente eles assumem um caráter inapropriado porque expõem uma qualidade que deveria ser resguardada e restrita à relação conjugal.

É o que é demonstrado na cena em que Maria aconselha Toulá no dia de seu casamento: “É uma noite muito especial para você. Você tem suas obrigações. Toulá, na noite do meu casamento, minha mãe me disse: Nós, gregas, podemos ser ovelhas na cozinha, mas somos tigras na cama.” Aqui o filme parece sugerir, por meio do conselho de Maria, uma conduta que seria esperada para a mulher grega. O espaço privado não seria apenas do cuidado e dos afazeres domésticos, como também estaria reservado para a vivência da sexualidade feminina com o marido no quarto nupcial. Ou seja, a sexualidade da mulher só seria permitida no âmbito privado, na intimidade do casal. Mesmo assim, ela não é percebida como um direito, mas como uma obrigação, o que significa que estar disposta ao ato sexual faz parte dos deveres da esposa, tanto quanto as tarefas do lar. O desempenho sexual lhe é cobrado como sinônimo de obrigação e de obediência ao marido. Satisfazer o desejo sexual do marido faz parte do seu papel como mulher, que envolve tanto a sujeição da ovelha, como a lascividade da tigras. Esse comportamento deve ser controlado pela mulher para não colocar em risco a sua reputação, na medida em que a conduta luxuriosa só é válida para agradar ao marido, sem transcender, contudo, a linha tênue entre a santidade e a perdição.

A personagem Maria encontra-se em uma posição intermediária entre a autonomia e a dependência. Ela submeteu-se às normas culturais de seu grupo, cumpriu o destino que lhe foi imposto – o casamento, a geração de filhos, a dedicação ao lar – e apesar de se sujeitar à autoridade do marido, Maria reivindica o seu lugar de dona da casa quando lhe convém, mesmo que em alguns momentos essa interferência seja indireta. Nesse caso, o filme mostra seu poder de manipulação, mas ao mesmo tempo, reforça o estereótipo da mulher dona de casa que, mesmo criando estratégias para conseguir o que deseja, permanece sujeita às vontades do marido, sustentando as convenções sociais que instituem a autoridade máxima do chefe de família.

Em **A era do gelo 3**, as relações de gênero estão associadas à maternidade e à paternidade, aos estereótipos como sensibilidade, sensualidade e poder de sedução para as mulheres e racionalidade e virilidade para os homens. No caso da preguiça Sid, chama a atenção a sua relação com os filhotes de dinossauro. A partir do momento em que ele rapta os ovos, passa a referir-se a si mesmo como mãe e não como pai, como seria esperado para um animal macho. Falas como “a mamãe já volta” ou “onde está a mamãe? Estou aqui!”, remetem a uma demarcação de gênero, na medida em que o cuidado dos filhos é colocado prioritariamente como uma atribuição da mulher. Por outro lado, pode-se pensar em uma subversão, pelo fato de se tratar de um animal macho se chamando de mãe. De qualquer forma, a associação entre o cuidado e a figura da mulher parece ser reforçada na cena em que Sid abraça os ovos de dinossauro, ao se emocionar com a sombra dos embriões

iluminada pelo sol e vê-se a sombra dele no alto da pedra. O desenho de sua sombra forma os contornos de uma preguiça grávida, simbolizando a maternidade.

Barrie Thorne (1992) cita algumas autoras feministas, como Adrienne Rich e Dorothy Dinnerstein, que muito discutiram sobre a tendência a se tratar a maternidade como uma vocação natural das mulheres. Para elas, os laços entre mãe e filho são, muitas vezes, exaltados como relação de cuidado e de abnegação, sendo definidos como a essência materna e, portanto, do feminino. Concepções do senso comum como instinto materno demonstram a visão naturalizada da mulher. Desconstruindo essa noção, essas autoras apontam para o caráter ideológico e mítico que envolve o conceito de maternidade, correspondendo a uma visão essencialista que favorece a opressão das mulheres. A concepção romantizada da maternidade, além de reforçar a imagem da família como um refúgio num mundo sem coração, nos termos de Christopher Lasch (1991), legitima a diferença sexual e naturaliza a divisão sexual do trabalho no interior das organizações familiares. Desse modo, o cuidado dos filhos é, muitas vezes, visto como uma tarefa natural das mulheres e quando há a participação dos homens, ela é considerada como um auxílio, e não como uma obrigação.

No que diz respeito à masculinidade, em *A era do gelo 3* ela é construída não só por meio da paternidade, como também pela necessidade de se sustentar uma ideia de coragem, de virilidade e de domínio da razão. A emoção e a sensibilidade são tratadas como uma característica das mulheres. Isso não significa que no filme os homens sejam mostrados como desprovidos de sentimentos e de emoções, mas que eles devem evitar manifestá-los em determinadas circunstâncias.

Nos filmes hollywoodianos contemporâneos é possível notar mudanças na forma de abordar a masculinidade, principalmente por meio da ruptura com a noção de que os homens não podem demonstrar afeto. A valorização do amor romântico nesses filmes contribui para que os personagens masculinos possam ser mostrados como sensíveis, românticos e emotivos. O mesmo ocorre com as personagens femininas, que podem ser vistas como protagonistas de filmes de ação, correspondentes a um gênero considerado masculino. Nesses filmes, em situações anteriormente resguardadas aos homens, já se percebe a participação de mulheres, como confrontos violentos e lutas corporais. A diferença sexual, apesar disso, continua sendo ressaltada como polarizada, por meio da demarcação de coisas de mulheres e coisas de homens. Quando os papéis convencionais são transgredidos, as atitudes de homens e de mulheres são vistas como incomuns ou cômicas, o que pode ser observado em produções nas quais os homens desejam se casar e as mulheres optam por uma vida mais descomprometida ou quando mulheres demonstram maior habilidade física do que os homens, além das clássicas comédias em que homens são mostrados como babás de crianças.

Em **A era do gelo 3**, na hora do alarme falso do nascimento do filhote de Manny e Ellie, o gambá Crash grita: “Código azul!”. E seu irmão Eddie completa: “Ou rosa, se for uma menina”. Essa noção de diferença sexual, que é muitas vezes naturalizada, legítima e justifica a atribuição de papéis sexuais como um dado biológico, como se o fato de ser homem e de ser mulher implicassem naturalmente em funções e comportamentos predeterminados.

No que diz respeito às relações de poder no filme, é interessante ressaltar os personagens dos esquilos Scrat e Scratita. Scrat conhece Scratita e logo apaixonase por ela. Desde a primeira cena, ela é mostrada como delicada, mas, ao mesmo tempo, sedutora. Diferentemente das outras fêmeas do filme, Scratita aparece maquiada, bastante esbelta e com cílios grandes. O encantamento de Scrat é enfatizado pela trilha sonora e pelo enquadramento em *close-up*, que destaca sua feição de apaixonado. Scratita, porém, se aproveita do sentimento do esquilo e utiliza um jogo de sedução para obter a noz. Para alcançar seu principal objetivo, a noz, ela utiliza seu poder de sedução para iludir Scrat e vencer a disputa. A inversão dos papéis convencionais de gênero é realizada nesses momentos, mas como é bastante recorrente na maioria dos filmes hollywoodianos, a mulher consegue exercer o domínio sobre o homem por meio da sensualidade.

Quando Scratita passa a corresponder ao amor de Scrat, a paixão entre os dois logo é normatizada. O estágio de vertigem e de encantamento é sucedido pelo da conjugalidade, construído como uma consequência óbvia e, portanto, natural de casais que se amam. Os dois, então, se casam e vão morar no interior do tronco de uma árvore. Scrat passa a se sujeitar às ordens dela na organização do lar. Ele se esforça para agradá-la, mas ela nunca está satisfeita.

Na maioria dessas produções, as mulheres são vistas como poderosas, sedutoras, sensuais e bonitas quando estão solteiras. Esse período, entretanto, não pode se estender por muito tempo, devendo ser encerrado no momento em que ela encontra o verdadeiro amor e esse estágio é, naturalmente, sucedido pelo casamento. Com a conjugalidade, o *status* de mulher poderosa e sensual é substituído pelo de esposa e de mãe. A imagem da sexualidade cede lugar à da maternidade. Já a mudança para os homens, ocorre em um sentido inverso, na medida em que a paternidade é exaltada como prova de masculinidade e de virilidade. É o que ocorre em **A era do gelo 3**. Com a vida conjugal, Scrat perde o encanto por Scratita e se mostra cansado e entediado com a vida de casado, até que decide fugir.

É possível perceber, assim, alterações na maneira de se abordar as relações de gênero, constatando-se em alguns momentos a inversão de poder, em que as mulheres aparecem exercendo o domínio e os homens mostram-se frágeis e impotentes, como Lester em **Beleza americana**, e os personagens Sid e Scrat em

**A era do gelo 3.** No caso de Lester, ele representa o anti-herói da história, que expõe seus erros, suas fraquezas e sua insegurança. Scrat é muitas vezes diminuído pela figura de Scratita, que se mostra mais esperta e calculista, enquanto Sid é indefeso e medroso. Além disso, os homens são retratados cada vez mais como sensíveis, flexíveis, afetuosos e românticos, o que se observa nos personagens Manny, Diego, Sid e Scrat em **A era do gelo 3**, e Gus e Ian em **Casamento grego**.

Por outro lado, o estereótipo da mulher manipuladora não é abandonado e essa inversão de poder muitas vezes só é possível quando as personagens femininas utilizam seus atributos para ludibriar os homens e conseguirem o que desejam. Dessa forma, Maria usa sua esperteza e inteligência para convencer Gus a aceitar suas idéias e as transformações na vida da filha Toula. Scratita lança mão da sensualidade e do poder de sedução para roubar a noz de Scrat, assim como Angela seduz Lester para sentir-se desejada, autoconfiante e assegurar sua imagem de mulher experiente para os outros e para si mesma.

Nota-se que em muitos filmes produzidos nas duas últimas décadas, que foi o recorte temporal dessa análise, as mulheres já possuem maior autonomia e uma presença mais significativa no mercado de trabalho em relação aos filmes de épocas anteriores, em que se verifica uma distribuição mais rígida e convencional dos papéis de gênero entre os personagens femininos e masculinos, construídos, geralmente, a partir de estereótipos (BYARS, 1991). As mulheres são mais maduras, determinadas e mais racionais, dotadas de sabedoria para traçar sua trajetória e superar obstáculos. Mesmo assim, sua imagem continua vinculada à vocação natural para a maternidade e para o cuidado. Segundo Bernava (2010), a maternidade nesses filmes corresponde a um aspecto essencial da identidade feminina e, ao mesmo tempo, é o que constitui a inteligibilidade do personagem. Os novos atributos das mulheres inseridos nessas produções não engendram a eliminação, nem a superação das distinções de gênero, na medida em que eles são construídos em consonância com o feminino tradicional.

## **A família na fábrica dos sonhos: filmes hollywoodianos e a construção de ideais**

Apesar das mudanças apontadas na abordagem das famílias e das relações de gênero, em boa parte dos filmes hollywoodianos contemporâneos ainda predomina o discurso em torno da reafirmação da família nuclear. A valorização do afeto e da individualidade nos filmes analisados contribui não só para um discurso da família como o lugar do cuidado, mas também de uma maior simetria nas relações familiares, embora a fórmula do pai provedor e da mãe cuidadora prevaleça em

maior ou menor grau. Esses valores, somados à divisão sexual do trabalho, que é colocada como natural, servem para legitimar o modelo de família nuclear, construído como socialmente aceitável e desejável. Tal modelo é visto nesses filmes como sinônimo de harmonia social, de estabilidade, de sucesso pessoal e de progresso. Por outro lado, os arranjos familiares que destoam desse padrão são relegados à marginalidade, são vistos como desviantes. Com isso, as configurações familiares passam a ser avaliadas por uma noção de normalidade e de anormalidade, tendo a família nuclear como referencial.

O matrimônio é desejado tanto para os homens, quanto para as mulheres, construído como o elemento de consagração máxima do verdadeiro amor, uma consequência lógica e natural do ato de se apaixonar. Por esse motivo, o encontro do verdadeiro amor é mostrado como uma experiência transcendental, mágica, que possui o poder de transformar vidas ou, como afirma Meneguello (1996), consiste na solução para os solteirões incorrigíveis, cuja confirmação se dá por meio do casamento. É por isso que a cerimônia é almejada, preparada e esperada como a concretização de um sonho, um acontecimento único e especial para os noivos.

A união matrimonial nesses filmes corresponde à normatização do amor-paixão e gera para o casal uma mudança de *status* identitário, pois, marca o ingresso em uma nova fase, que atribui novas responsabilidades e deveres. No caso da mulher, acredita-se que essa mudança seja ainda mais significativa, pois com o casamento, a sensualidade e o poder de sedução são substituídos pelos papéis de mãe e de esposa, como observado em **Beleza americana** e **A era do gelo 3**. A partir desse momento, a sensualidade é resguardada à mulher da **rua**, e não à esposa.

O casamento e a constituição familiar envolvem novas preocupações, como a vida profissional, a alocação de recursos, o cuidado da casa e dos filhos, e a rotinização das tarefas. Tudo isso aparece nesses filmes como algo enfadonho e gera tensões no âmbito familiar, contribuindo para que o casal anseie por uma vida livre dessa condição. **Beleza americana** demonstra outra tendência bastante recorrente nos filmes que abordam famílias, a de colocar a sensualidade e o erotismo como algo a ser vivenciado fora do casamento, porém, com o risco das relações extraconjugais culminarem na desestruturação familiar, em um forte sentimento de culpa e em acontecimentos trágicos. Isso porque, apesar das tensões, esses filmes quase sempre empregam um discurso em prol da manutenção do casamento, que deve ser cultivado e realimentado constantemente em nome do amor (MENEGUELLO, 1996).

A valorização do casamento e da família, assim, é permeada pela exaltação do amor como elemento central que assegura, justifica e legitima a sua existência. Por esse motivo, para que o casamento e a família se mantenham, é necessário que o amor seja ressignificado conforme momentos distintos das relações conjugais,

de maneira que ele assume um caráter dogmático no âmbito familiar (COELHO; ROSSI, 2011).

O amor, então, corresponde a um dos principais valores da família nesses filmes, mas além dele, percebe-se uma ênfase na individualização e na satisfação pessoal nas organizações familiares. Desse modo, as singularidades e as vontades individuais são superestimadas nas famílias, de maneira que seus integrantes devem tanto renunciar escolhas em nome do coletivo, como também as configurações familiares devem garantir a liberdade de seus membros em nome da realização pessoal. Nesse sentido, os discursos em torno da individualização nas famílias se aproximam da concepção de Singly (2007). Para o autor, na contemporaneidade as famílias passam por uma mudança de estatuto na qual elas se transformam mais em um espaço relacional do que em uma instituição. A individualização seria, para ele, o elemento-chave das transformações nas famílias contemporâneas, pois ela se torna o espaço central de construção da identidade individualizada.

Ao contrário do que se poderia prever, essa individualização não enfraquece as organizações familiares, mas acentua sua importância, pois ela se constitui em uma relação de interdependência, em que a construção e reafirmação dos indivíduos se estabelecem nas relações afetivas e pessoais no interior das famílias. Esse processo de individualização não é visto como negativo, não consiste na existência de um indivíduo isolado e alheio aos elos e ao social, mas corresponde ao reconhecimento e aceitação social de uma maior liberdade dos sujeitos para construir sua trajetória de vida e para resistirem à imposição de identidades previamente determinadas. As famílias, assim, cada vez mais assumiriam esse caráter relacional para assegurar a individualidade de seus integrantes, pois a construção do *self* se daria a partir da relação com o **outro significativo** (SINGLY, 2007).

Nos filmes analisados, o sucesso familiar depende, em parte, da capacidade de se conciliar a vida conjugal/familiar e a vida pessoal, e os integrantes das famílias devem saber renunciar para administrar com êxito a condição de se **viver livre junto**, nos termos de Singly (2007). O que se percebe nessas produções é que a formação de uma família é cada vez mais associada a um projeto individual, operando como um indicativo de sucesso e de realização pessoal.

Desse modo, fracassar no projeto de constituição familiar é também falhar no sucesso pessoal, como ocorre com Lester em **Beleza americana** e com o amigo de Ian em **Casamento grego**. Ao ver que o amigo vai se casar se sente frustrado por permanecer na condição de solteiro. Já Gus, desespera-se com as transformações na vida de Toula, temendo que essas mudanças desestabilizem as tradições familiares a ponto dele não conseguir exercer o controle e manter a coesão do grupo. Para ele, a reafirmação de sua identidade está associada à identidade nacional, mas também

à família, na medida em que ser grego envolve a competência em assegurar as tradições não apenas pelos costumes, mas também por meio da estabilidade familiar. Além deles, Sid em **A era do gelo 3** fica tão decepcionado por não ter uma família, que rapta os ovos de dinossauro para formar seu próprio arranjo familiar.

A constituição familiar é abordada nessas produções como um ciclo natural que envolve estágios sucessivos conforme momentos distintos na vida dos indivíduos. Os três filmes analisados simbolizam esse ciclo que se inicia com o encontro do verdadeiro amor e o casamento (**Casamento grego**), a geração de filhos e a formação da família (**A era do gelo 3**) e a fase de se administrar a vida conjugal e familiar diante das novas tensões e demandas (**Beleza americana**). Ao retratar esse ciclo como natural, esses filmes engendram uma idéia de universalização do ato de constituir família, que passa a ser vista como uma etapa natural e necessária da vida, assim como os eventos associados ao corpo biológico, como o nascimento, o crescimento, o envelhecimento e a morte.

Cyntia Sarti (2004) discute essa naturalização da família, a partir da qual ela é definida como uma unidade biológica sujeita às leis da natureza. Ao contrário dessa visão, a autora concebe a família como um mito, uma formulação discursiva que é elaborada como resultado da interiorização e da interpretação de um discurso oficial que é devolvido à sociedade como uma imagem, um discurso sobre si própria. Essa concepção também pode ser vista na análise de Rayna Rapp (1992). Segundo ela, a família consiste em um discurso ideológico e abstrato para dar sentido à organização de um grupo de pessoas em um lugar comum (domicílio, casa) com funções específicas. A idéia de família estaria condicionada a exigências de formação doméstica – relações de produção, de reprodução e de consumo –, e por isso, o discurso sobre a família serviria como um amortecedor para manter domicílios funcionando.

Desse modo, a noção de família envolve uma enorme carga afetiva, mas, sobretudo, ideológica. O que se entende como a família, na verdade, corresponde a um discurso ideológico homogêneo para definir e agrupar os arranjos familiares em torno de um único modelo idealizado e inalcançável na prática. De acordo com Sarti (2004), a consolidação de um modelo de família é uma das principais causas das frustrações dos indivíduos devido à incompatibilidade de seus arranjos familiares com o discurso oficial.

Esse discurso, entretanto, não é definitivo, pois os significados de família são constantemente redefinidos pelas histórias ou mitos que são contados aos indivíduos ao longo de suas vidas. Os indivíduos estariam, assim, em uma crescente busca por um referencial de família. Os meios de comunicação possuem um papel fundamental na criação dessas referências por meio das mensagens e dos discursos que eles

transmitem. A família, entendida aqui como uma construção social e ideológica, é atualmente legitimada e reafirmada por meio de um discurso em torno de um suposto sentimento de família, que os produtos midiáticos podem contribuir para reforçar, como foi constatado nos filmes analisados.

## Considerações finais

Observa-se que nas produções analisadas a família é construída como o lugar do afeto e a necessidade do cuidado é enfatizada para sustentar a valorização dessa instituição, abordada a partir de um modelo específico que é utilizado como referência e como padrão de normalidade. A noção de família ideal é construída nesses filmes por meio de uma imagem de harmonia familiar que deve ser almejada e alcançada como parte de um projeto individual, associado à noção de progresso e de prosperidade. Nesse sentido, a constituição familiar é inserida no processo de construção da narrativa pessoal, e o seu sucesso está relacionado ao êxito profissional, à aquisição de bens materiais e à estabilidade familiar.

Acredita-se que essa necessidade de valorização das organizações familiares nesses filmes parte de uma insegurança provocada pela dificuldade de se sustentar uma definição homogênea, diante do seu caráter fluido e mutável, o que gera a sensação de uma suposta crise da instituição. Na verdade, não se trata de uma crise da família, mas do seu conceito. Devido à dificuldade de se definir o seu significado, surge a necessidade de sustentar uma ideia de sentimento de família que possa garantir a coerência, a solidez de um modelo, que não passa de um conceito mental e ideal sobre ela. Esse sentimento é construído como um dado natural e universal, reforçado pela sua associação a aspectos ligados aos fatores biológicos.

O cinema reflete essa crise do conceito de família, e no caso dos Estados Unidos, essa tendência ainda é maior, devido ao esforço de sustentação do discurso sobre a família que foi empregado especialmente nos anos de 1950 e 1960. Nos anos seguintes, os Estados Unidos viram esse discurso ser implodido pela maior visibilidade de outros arranjos familiares, e a crescente valorização da família surge como uma tentativa de assegurar sua legitimidade. Para isso, o amor romântico e o sentimento de família são os principais valores/instrumentos do cinema hollywoodiano. Além disso, os filmes constroem um discurso de que é possível conciliar os projetos e vontades individuais com os coletivos, consistindo nisso a chave do sucesso. A incapacidade dessa conciliação gera a desestruturação familiar e a falha na construção do projeto pessoal que se reflete em uma sensação de insucesso, em um sentimento de culpa e de fracasso, simbolizado pelo estereótipo do *loser*.

Ao mesmo tempo em que o sentimento de família serve para consolidar a família nuclear como um modelo ideal e natural, a exaltação de um modelo específico nesses filmes parece necessária, pois, é preciso um padrão, uma referência para dar sustentação e garantir a legitimidade da crença em um sentimento de família. Tal crença serve para justificar a constituição familiar, já que seu caráter produtivo, reprodutivo e a necessidade do casamento foram desmantelados pela desvalorização da virgindade, das relações sexuais para fins reprodutivos, pelo divórcio, pelo aumento do nascimento de filhos fora do casamento, pela concepção heteronormativa de geração e cuidado dos filhos e pelas novas técnicas reprodutivas.

A efetividade desse discurso é demonstrada pelas tentativas dos espectadores de reproduzir e de transpor as histórias construídas pelo cinema hollywoodiano para a vida prática. Nota-se que os filmes sobre família, assim, conseguem estabelecer afinidade com o público porque eles sustentam uma crença de que o sentimento de família é universal, atinge todas as classes sociais, raças e culturas porque se constrói um discurso de que todos precisam ser cuidados e, sendo a família o espaço do cuidado, a constituição familiar também seria uma necessidade universal.

Constatou-se que o discurso sobre o sentimento de família, aliado ao da importância do afeto e da individualidade, considerados valores da família contemporânea são os principais pontos de convergência desses filmes. Em **A era do gelo 3**, esse discurso serve para sustentar a idéia de naturalização da família. Em **Casamento grego** ele corresponde à ênfase em uma suposta universalização da instituição familiar. Nessa perspectiva, as formas de se constituir a família e as relações familiares poderiam até variar culturalmente, mas o sentimento de família seria universal. *Beleza americana*, ao invés de mostrar que a imagem de família norte-americana baseada em um modelo específico consiste em um discurso, inalcançável na prática, sugere que aquelas famílias apresentadas são disfuncionais, pois falharam no projeto de construir, de sustentar e de cultivar um verdadeiro sentimento de família.

O estudo dos discursos sobre a família no cinema torna-se relevante para a investigação sociológica se considerarmos que esses filmes podem indicar códigos, valores e percepções que, quando socialmente compartilhados, podem compor parte da visão de mundo dos indivíduos. A repercussão desses produtos culturais pode ser notada nas influências que eles geram na moda, no vocabulário, nos gostos e nos comportamentos do público, o que demonstra que esses produtos representam mais do que uma simples opção de entretenimento. Os modelos de família cristalizados por esses filmes, ao serem socialmente compartilhados, são, muitas vezes, aceitos como normas, o que dificulta a legitimação de arranjos familiares divergentes.

**FAMILY IN CINEMA: THE CONSTRUCTION OF DISCOURSES  
IN CONTEMPORARIES HOLLYWOOD MOVIES**

**ABSTRACT:** *This article aims to reflect on the construction of discourses on the family in films of Hollywood produced and/or displayed in the last two decades, based on the results of my master's thesis, entitled "Look closer: the construction of speeches about family in the contemporary Hollywood films". Starting from the idea that a film is a product of his time, that is, they do not relieve from the visions and values of the time it was produced, it seeks to understand how the Hollywood cinema has approached the family configurations before the significant changes that have occurred in the design of family in the last few decades.*

**KEYWORDS:** *Family. Contemporary cinema. Hollywood.*

## Referências

A ERA do gelo 3. Direção de Carlos Saldanha. Produção de Lori Forte; John Donkin. Intérpretes: John Leguizamo; Ray Romano; Queen Latifah. Manaus: Videolar, 2009. 1 DVD (92 min), son., color. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

BELEZA americana. Direção de Sam Mendes. Produção de Bruce Cohen; Dan Jinks. Intérpretes: Kevin Spacey; Anette Bening; Thora Birch. Manaus: Videolar, 1999. 1 DVD (117 min), son., color. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

BERNAVA, C. C. **Violência e feminino no cinema contemporâneo**. 2010. 213f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010.

BYARS, J. **All that Hollywood allows: re-reading gender in 1950s melodrama**. Londres: Routledge, 1991.

CASAMENTO grego. Direção de Joel Zwick. Produção de Gary Goetzman; Tom Hanks; Rita Wilson. Intérpretes de Nia Vardalos; John Corbett; Michael Constantine; Lainie Kazan. Manaus: Videolar, 2002. 1 DVD (95 min), son., color. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

COELHO, P.; ROSSI, T. O cinema e a vida afetiva: ideais de amor e família nos filmes hollywoodianos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 15., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2011. p.1-20.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LASCH, C. **Refúgio num mundo sem coração**. A família: santuário ou instituição sitiada? Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 252p.

MENEGUELLO, C. **Poeira de estrelas**: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996. 194p.

PARSONS, T.; BALES, R. F. **Family, socialization and interaction process**. London: Routledge, 1956.

RAPP, R. Family and class in contemporary America: notes toward an understanding of ideology. In: THORNE, B.; YALOM M. (Org.). **Rethinking the family**: some feminist questions. Boston: Northeastern University Press, 1992. p.49-70.

SANTOS, Y. G. **Mulheres chefes de família entre a autonomia e a dependência**: um estudo comparativo entre Brasil, França e Japão. 2008. 295f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2008.

SARTI, C. A família como ordem simbólica. **Psicologia USP**, São Paulo, v.15, n.3, p.11-28, 2004.

SINGLY, F. **Sociologia da família contemporânea**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2007.

SORLIN, P. **Sociologia del cine**: la apertura para la historia de mañana. Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 1985.

THORNE, B. Feminism and the family: two decades of thought. In: THORNE, B.; YALOM M. (Org.). **Rethinking the family**: some feminist questions. Boston: Northeastern University Press, 1992. p.3-30.

Recebido em: 05/01/2013.

Aprovado em: 17/02/2014.

