

Bem-sucedidas e mal amadas?: A representação das mulheres do alto escalão organizacional no cinema

*Amanda Bittar*¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar as representações sociais da mulher em altos cargos profissionais no cinema hollywoodiano. A partir dos filmes *A Proposta* (2009), *O Diabo Veste Prada* (2006) e *Recém Chegada* (2009) e suas principais personagens, mulheres no alto escalão organizacional, pretende-se, com ênfase na dualidade vida privada x vida pública e em um suposto “papel feminino”, visto sob uma ótica predominantemente masculina, caracterizar o perfil dessas mulheres. Para isso, serão utilizadas análises de discurso cinematográfico e de representações sociais.

Palavras-chave: *comunicação, cinema hollywoodiano, representação feminina, chefes.*

1. Introdução

De que forma a mulher é representada no cinema? Com base nessa pergunta, iniciou-se uma busca de filmes em que a representação das mulheres fosse feita de forma diferente, isto é, contradizendo o tipo mais popular, em que a mulher é sempre tida como frágil, dependente, sentimental e extremamente sensível. E que também evitasse a caracterização aparentemente mais comum: mulheres casadas, mães de família, apaixonadas por seus maridos, estes, preferencialmente provedores do lar e chefes da casa.

Assim sendo, a busca foi por filmes que contivessem perfis de mulheres independentes, bem-sucedidas profissionalmente e exercendo funções de chefia, realizadas em portais especializados. Os resultados, porém, foram poucos, a partir dos anos 2000, os que mais chamaram atenção foram *A Proposta* (2009), *O Diabo Veste Prada* (2006) e

¹ Estudante do 4º semestre do curso Comunicação Social, na habilitação Comunicação Organizacional, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília – UnB. E-mail: amandabittar@globocom.com.

Recém Chegada (2009), todos os filmes de Hollywood, nos quais as protagonistas são mulheres que atendem ao perfil procurado, além de terem em suas construções dificuldades em aliar suas vidas profissionais às amorosas.

O objetivo central desse artigo é compreender como a trama entrelaça a dualidade vida pública e vida privada das protagonistas. Já por objetivos secundários queremos compreender as representações sociais das mulheres presentes nas obras, e que o cinema ajuda a reiterar e a reafirmar, ao mesmo tempo em que é constituído por essas representações.

Utilizamos como referencial teórico a discussão sobre representações sociais e representações sociais no cinema. Para compreendermos melhor o nosso objeto, buscamos leituras sobre o cinema enquanto meio e a possibilidade que ele tem de ser uma “tecnologia de gênero”. Já os procedimentos metodológicos utilizaram técnicas de análise de discurso² e também o método comparativo.

A justificativa principal para a escolha do tema foi a premissa de que o cinema ajuda a constituir a visão que temos do mundo e das suas relações. Compreender o cinema, e tentar modificá-lo pode ser também uma forma de modificar o mundo e de torná-lo mais simétrico em suas relações de gênero.

2. Mulheres e cinema

No atual contexto, se faz necessário um entendimento acerca do discurso cinematográfico. A multiplicidade de personalidades e enredos já exibidos no cinema permitiu, ao longo da história, a identificação de quem assiste com quem é assistido. Isto, pois o cinema é capaz de reproduzir uma parte da realidade e, de certa forma, do comportamento das pessoas, assim como seu modo de estar no mundo (MERLEAU-PONTY, 1983). Essa identificação do real para com o fictício, permitida pelo discurso cinematográfico, descrita por Edgar Morin (1983) como “projeção- identificação” é, então,

² Segundo Eni Orlandi (2005: 59), o dispositivo de análise “tem como característica colocar o dito em relação ao não-dito, o que o sujeito diz em lugar com o que é dito em outro lugar, de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz mas constitui os sentidos de suas palavras”. Conceito este aplicado às representações, “o discurso não tem como função constituir a representação de uma realidade. No entanto, ele funciona de modo a assegurar a permanência de uma certa representação” (VIGNAUX apud ORLANDI 2005: 73)

uma das bases para esse estudo que visa compreender como o discurso cinematográfico representa a mulher bem-sucedida.

Também cabe debater a respeito da representação social da mulher no cinema, assim como, a maneira que esta é mostrada, sua postura e necessidades, mas também no comparativo com a vida masculina, com foco na influência que esta representação pode exercer na sociedade. Essa representação feminina, com a qual se deve trabalhar cautelosamente, tendo em vista ser originária dos princípios estéticos da produção hollywoodiana (XAVIER, 2008), ainda que coloque a mulher em condição de superioridade profissional, atribui a esta características que reforçam o preconceito machista, consequência do patriarcalismo. Reforça também o que afirma Maria Rita Kehl (1996) sobre a presença da mulher no cinema norte-americano, quando sua submissão e rendição são fatores contribuintes para a legitimação da virilidade do herói.

Baseado no que afirma Denise Jodelet (2001: 21) as representações sociais “formam um sistema e dão lugar a teorias espontâneas, versões da realidade encarnadas por imagens ou condensadas por palavras”, para ela, essas representações “apóiam-se em valores variáveis – segundo os grupos sociais de onde tiram suas significações – e em saberes anteriores, reavivadas por uma situação social particular” (Idem). Dessa forma, a mulher representada nos filmes analisados, fora do contexto da família nuclear básica³ e, por isso, julgada como mal-amada e arrogante, pode ser vista como um exemplo de representação que reforça a crença da mulher como parte de um homem, incompleta por não possuir um marido, ou até mesmo, reprimida por assumir tarefas que são, predominantemente, masculinas. Essa representação é ainda reforçada pelo discurso hollywoodiano que como afirma Maria Rita Kehl (1996: 115), é “um cinema cheio de intenções pedagógicas e expansionistas”.

Teresa de Lauretis (1994: 221), baseada em Foucault, afirma ser o cinema uma tecnologia de gênero, segundo ela “a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias de gênero e discursos institucionais com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e implantar representações do gênero”. Os filmes em questão, por apresentarem a mulher sob outro ângulo, afirmam, ainda que de forma sutil, um novo posicionamento, visto que, ao conceder liberdade e autoridade às

³ Segundo Manuel Castells (1999: 174), famílias nucleares básicas consistem em casais no primeiro casamento e seus filhos.

personagens, tiram o foco da mulher como “objeto do olhar *voyeurista* do espectador” (LAURETIS, 1994) ou objeto sexual e possibilita a esta uma representação diferente. Porém, esse discurso se contradiz quando limita ao papel feminino à escolha entre ser uma boa profissional ou boa mãe/amante, ou ainda quando deixa a entender que a mulher somente poderá ser feliz e/ou realizada quando ao lado de um homem (caso de *O Diabo Veste Prada* e *Recém Chegada*), ou ainda dominada por ele (como em *A Proposta*).

A evolutiva conquista feminina de liberdade, considerada por Manuel Castells (1999) como fator causador de instabilidade social, ou seja, rompimento com os valores da família patriarcal tem, nas mulheres representadas nos filmes em questão, forte influência. Isto, por que estas reafirmam em suas atitudes e competência que em suas vidas a ausência de um homem não é impedimento para uma boa colocação social e ascensão profissional. Logo, que podem ser provedoras e decidirem sobre a maternidade. Essas mulheres renegam, inicialmente, um destino que lhes é atribuído como natural, que é na verdade uma imposição social, conforme descreve Simone de Beauvoir (1967: 107), “tudo contribui para [a mulher] frear sua ambição pessoal, enquanto uma enorme pressão social a convida a encontrar uma posição social no casamento, uma justificação. É natural que não procure criar por si mesma seu lugar neste mundo, ou que só o faça timidamente”. Portanto, conforme a autora, para as mulheres, conquistar posições de liderança tem implicações severas em sua vida íntima.

Porém, em contrapartida ao poder profissional, volta-se, novamente, ao estereótipo da fragilidade feminina, pois quando da oportunidade de representar uma mulher moderna e totalmente independente, utiliza-se da infelicidade e solidão como acompanhamento obrigatório. No caso de *A Proposta*, a infelicidade afetiva da protagonista Margaret Tate (Sandra Bullock) é reafirmada no discurso de seu secretário, quando fica surpreso ao saber que ela não tem relações sexuais há 18 meses.

Neste panorama, as posições de liderança dessas mulheres, característica de suas independências, são minimizadas, quase desvalorizadas quando em comparação à fragilidade e necessidade amorosa, que confirmam o perfil feminino visto como irracional e bastante emotivo (GIDDENS, 1993: 17). O sentido de completude, implícito nessas relações, impõe às mulheres representadas a condição de subordinadas, como no caso em que o personagem Andrew Paxton (Ryan Reynolds), em *A Proposta* faz com que Margaret se ajoelhe e o peça em casamento. Assim como em *O Diabo Veste Prada*, quando na ocasião de mais um divórcio de Miranda a faz imaginar a capa dos jornais estampando seu

rosto com a descrição “A rainha frígida espanta mais um Sr. Priestly”. Cenas estas, que colocam as personagens de volta à condição feminina socialmente aceitável.

3. A construção do feminino

À mulher sempre coube o espaço doméstico, onde esta deveria aprender a cozinhar, lavar e servir ao seu futuro marido. Desde criança cabe a ela a função de agradar a todos, fator este que logo na infância gera um conflito entre sua autonomia e o seu “ser-outro” (BEAUVOIR, 1967). À menina é negada a liberdade, enquanto ao menino são permitidas as descobertas. A mulher é, desde pequena, o Outro. Passiva, submissa ao Ele essencial (o homem), é a figura a quem falta um órgão sexual que lhe dê autoridade e autonomia (Idem).

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino” (Idem: 9). Dessa forma, a criança aceita o que lhe é socialmente imposto e inicia sua missão na vida: ser bela, boa dona-de-casa e casada. A criação da menina incentiva a necessidade de conquistar um coração masculino e agradar-lhe. A feminilidade, nesse contexto, é associada à impotência, à futilidade e à doçura. Cabe à mulher manter-se bela para seu companheiro. A este ela também deve sua obediência. Deve agradecer-lhe por tê-la aceito, por agora prover seu sustento e permitir-lhe uma boa condição social. (BEAUVOIR, 1967).

A condição da mulher vem, ao longo dos anos, se modificando. A condição de submissa e passiva passada a frente não é mais tão facilmente aceita. A mulher, com mais autonomia, passa a ter poder de decisão na esfera privada e, conseqüentemente, pode escolher os rumos de sua vida pública, conforme afirma Anthony Giddens (1993: 17) “as mulheres não admitem mais a dominação sexual masculina, e ambos os sexos devem lidar com as implicações deste fenômeno. A vida pessoal tornou-se um projeto aberto, criando novas demandas e novas ansiedades”.

Atualmente as mulheres têm mais espaço no mercado de trabalho, porém ainda convivem com as dificuldades advindas das comparações e da dupla jornada, além de salários mais baixos. Ainda cabe, quase que exclusivamente, à mulher a responsabilidade da criação dos filhos e dos serviços domésticos. Os homens ainda figuram como as carreiras mais importantes, deixando à mulher a carga doméstica. Desse modo, a mulher

que decide pela vida pública deve escolher entre a dupla jornada ou a abdicação da vida privada. Esta dualidade, por si, é, geralmente, causadora de conflitos, isto, pois quando a mulher coloca sua carreira à frente dos ideais familiares ou românticos está renegando o socialmente aceitável, ou seja, a herança da família patriarcal que impõe à mulher a posição de submissa ao homem e a condição de mãe (CASTELLS, 1999).

A condição feminina atual é, portanto, conforme afirma Simone de Beauvoir (1967: 464), a da “mulher independente dividida hoje entre seus interesses profissionais e as preocupações de sua vocação sexual; tem dificuldade em encontrar seu equilíbrio; se o assegura é a custa de concessões, de sacrifícios, de acrobacias que exigem dela uma perpétua tensão”.

4. Mal amadas?

As personagens dos filmes estudados têm diversas características em comum. Todas fazem parte do alto escalão de empresas, são competentes, reconhecidas, bem-sucedidas, autoritárias, preocupadas com a beleza e a forma física (a futilidade é por vezes suscitada) e têm problemas com suas vidas pessoais. Margaret, personagem de *A Proposta*, e Lucy (Renée Zellweger), protagonista de *Recém Chegada*, são solteiras e o fato de o serem faz com que sejam julgadas ou mal vistas. Miranda (Meryl Streep), personagem de *O Diabo Veste Prada* é casada, mas já foi divorciada algumas vezes, e tem com seu marido uma relação instável, em grande parte, por sua dedicação exagerada ao trabalho.

As três compartilham da mesma determinação e competência em suas profissões. Compartilham também dos problemas pessoais e dos maus julgamentos em seus ambientes de trabalho. Miranda e Margaret são temidas. Seus funcionários se adéquam ao seu modo de trabalhar e sua presença é incômoda. Lucy, por sua vez, ainda sofre preconceitos por ser mulher em um ambiente predominantemente masculino, mas também sabe impor suas vontades. Tem-se, com isso, a necessidade de que os perfis dessas mulheres sejam mais bem compreendidos, cabe, portanto, defini-los.

4.1. Margaret Tate

“*A bruxa subiu na vassoura*”

No filme *A Proposta* (*The Proposal*, Anne Fletcher, EUA, 2009, 107 min.), Margaret Tate (Sandra Bullock) é canadense, órfã desde os 16 anos, editora-chefe de uma

companhia de livros, reconhecida por sua competência, porém, alvo de duras críticas por parte de seus subordinados. Tem como assistente Andrew Paxton (Ryan Reynolds), ao qual dá ordens e de quem exige postura impecável. A Andrew cabe a tarefa de levar todos os dias, pela manhã, o café de Margaret, assim como a marcação e confirmação de compromissos pessoais.

Margaret é competente, reconhecida pelos donos da empresa como peça fundamental, e conhecida como uma pessoa que consegue tudo o que quer. É autoritária e se mostra arrogante, como quando consegue uma entrevista especial e rebate aos parabéns dado por seu secretário com a frase “Se eu quiser parabéns, eu peço”, ou quando não responde a um bom dia dado por uma funcionária. Além disso, é fria e definida por seu assistente como “uma pessoa alérgica a todas as emoções humanas”.

Suas passagens pelo escritório são tensas. Os funcionários comunicam a chegada da chefe, via internet, de modo hostil, utilizando expressões como “A bruxa subiu na vassoura”, deixam afazeres como a leitura de um jornal e fingem estarem ocupados quando ela está presente. Quando demite um funcionário, Margaret escuta desaforos como: “Sua cobra venenosa! Não pode me demitir! Só porque você não tem algo que se pareça com uma vida fora desse escritório, acha que pode ameaçar a todos nós como se fôssemos seus escravos”.

Por ser imigrante se depara com problemas em sua estadia nos EUA, o que determina que seja deportada. Para evitar isso, Margaret usa de chantagem para que Andrew se case com ela, ameaçando arruinar a carreira do assistente. Andrew, a contra gosto, aceita, mas imediatamente se coloca numa condição de superior, exigindo em troca uma promoção ao cargo de editor e um pedido “carinhoso” de Margaret, feito de joelhos. Ela então se ajoelha no meio da rua e lhe pede “Andrew. Querido Andrew. Você poderia por gentileza, com cerejas enfeitando, se casar comigo?”.

Para consolidar a falsa união, o casal viaja para o Alasca, em uma visita à família Paxton. A família de Andrew não a aceita a união e o pai o acusa de interesseiro, já a avó que esperava a namorada diz que “não pode considerá-la uma moça”, devido ao fato dela ter mais idade que ele. A estadia aproxima o casal, Andrew passa a ver em Margaret fragilidade e doçura, características jamais imaginadas. Margaret, por sua vez, revive a época em que tinha uma família e passa a agir de forma menos rude.

A família de Andrew pede para que eles se casem durante a viagem, no celeiro da casa, seguindo a tradição da família. Eles aceitam sem ter como argumentar a desculpa

dada pela avó: “casem-se antes que eu morra”. O casamento é preparado, mas já no altar Margaret não tem coragem de continuar e conta a verdade para todos, inclusive para o agente da imigração, presente para investigar a veracidade da união.

Quando Margaret vai embora, porém, Andrew percebe que está apaixonado por ela. A família, que desde o apaziguamento da editora aceitou-a, incentiva que o filho vá atrás de seu amor. Andrew, porém, só reencontra Margaret em Nova York, no escritório. Andrew diz que precisa lhe falar, mas ela ignora e continua sua conversa com um dos funcionários. Ele então levanta a voz: “Margaret! Pare de falar!” e ela se cala. Ele confessa seu amor e a pede em casamento, mas ela rebate “Acredite, você não quer ficar comigo. A questão é que há uma razão para eu estar sozinha todo esse tempo. Eu estou bem assim”. Ele não aceita o argumento e a beija. Ela retribui e pergunta se não seria a hora dele se ajoelhar. Ele diz que entende isso como um “sim” e um dos presentes grita: “Isso! Mostre a ela quem é o chefe, Andrew!”.

4.2. Miranda Priestly

“Você nunca sobreviverá à Miranda”

Em *O Diabo Veste Prada* (*The Devil Wears Prada*, David Frankel, EUA, 2006, 109 min.), Miranda Priestly (Meryl Streep) é editora-chefe da revista *Runway* americana, publicação especializada em moda e de grande influência nesse mercado. É casada, têm duas filhas gêmeas e é considerada uma das opiniões mais importantes sobre moda. Têm em seu escritório duas assistentes. Ela mistura atividades da vida pessoal com o trabalho e, por isso, suas assistentes são responsáveis por tarefas que vão desde comprar chinelos para suas filhas, até buscar sua cachorra no pet shop.

Quando Miranda chega ao prédio da revista as pessoas saem do elevador para que ela o utilize sozinha, todos param, imediatamente o que estão fazendo, trocam de sapatos e param de ler suas revistas. Sua chegada é avassaladora: ela arremessa seu casaco e sua bolsa sobre a mesa da assistente e ordena uma lista de tarefas a serem cumpridas. Não permite perguntas, todos devem se contentar com as informações que recebem e, independente de qualquer dificuldade, providenciar o que lhes é ordenado.

É arrogante. Após todas as suas ordens acrescenta à fala “Isso é tudo”, para que a pessoa saia da sua frente. Sua arrogância também se mostra quando chama as assistentes por outros nomes e exige que essas atendam aos chamados. Também é autoritária e não admite que uma ordem sua seja negada. Acusa a assistente de incompetente quando esta

não consegue um vôo de Miami para Nova York, pela impossibilidade de se voar na época devido à passagem de um furacão.

É extremamente competente. Sua competência é provada pela confiança do dono da editora, mesmo quando Miranda gasta 300 mil dólares para mudar um dos ensaios da revista sem motivos relevantes, mas também por sua influência, que fica evidente na confiança e respeito que os estilistas e profissionais da área depositam nela. Todas as decisões cabem a ela e sua opinião é a mais importante sempre.

Miranda é casada, mas seu marido é pouco citado, seu nome aparece nas várias ordens dadas às assistentes para marcação de almoços e jantares. Uma briga entre o casal, quando ela não comparece a um jantar, mostra o estado em que se encontra o casamento. Ela também demonstra preocupação com suas filhas, comparece em reuniões de pais e fica decepcionada quando não pode comparecer ao recital de poesias das gêmeas, porém, atribui às assistentes os deveres de casa escolares das gêmeas.

Em sua viagem à Paris, para o *Fashion Week*, se divorcia. É seu único momento de fragilidade do filme. Ela se preocupa com a repercussão do ocorrido na imprensa e imagina as manchetes “A mulher dragão obcecada por sua carreira”, “A rainha frígida espanta mais um Sr. Priestly”. Mas afirma que não se importa do que dizem dela, mas sim da injustiça cometida contra suas filhas, “outra decepção, outro desapontamento, outra figura paterna que se vai”.

Em certo momento tem sua carreira ameaçada. Para isso manipula pessoas e situações, mostra sua influência quando tem em mãos uma lista de profissionais que lhe prometeram fidelidade, seguindo-a a qualquer empresa e seriam imensas perdas para a revista. Consegue manter-se no cargo, ainda que para isso tenha que prejudicar um colega de trabalho. Sua arrogância novamente se mostra com a frase “A verdade é que não existe ninguém que faça o que eu faço”.

Poucas vezes reconhece a competência de seus funcionários. Quando o faz, o elogio se refere a ela mesma, como quando diz a sua assistente “nunca pensei que diria isso, Andrea, mas eu realmente vejo muito de mim em você”. A assistente não gosta da comparação e diz que não quer ser como ela. Miranda rebate “Não seja ridícula, Andrea. Todo mundo quer isso, todo mundo quer ser como nós”. Porém sua fala, ao invés de ser levada como um elogio, é responsável pelo pedido de demissão da assistente. Ao ver a mesma assistente passeando pela rua, Miranda, pela primeira vez, esboça um sorriso verdadeiro, que não direcionado às câmeras dos fotógrafos.

4.3. Lucy Hill

“*Quem trouxe a chefe?*”

Em *Recém Chegada (New in Town)*, Jonas Elmer, EUA, 2009, 97 min.), Lucy Hill (Renée Zellweger) é executiva em uma empresa de alimentos. Moradora de Miami, Lucy corre pela manhã, e segue para o trabalho. A escolha de sua roupa e sapatos, além da ida até seu carro são aspectos valorizados no filme. Lucy tem uma secretária executiva, mas esta é apenas citada durante a narrativa.

Na chegada ao trabalho, Lucy vai diretamente a uma reunião, a qual chega atrasada. Na ocasião, cinco homens já a aguardam, ela se desculpa. A reunião debate a necessidade de manter uma fábrica na cidade de *New Ulm*, Minnesota. O presidente pede que algum dos executivos se candidate a assumir a função, mas ninguém se manifesta, fato que faz Lucy se dispor a solucionar o problema. Os outros executivos ficam aliviados e um deles comenta “Lucy é solteira. Pode fazer isso pessoalmente”.

Lucy vai para Minnesota. Em sua chegada, ainda no aeroporto, alguém, por ver sua tremenda dificuldade, lhe oferece ajuda para carregar uma de suas sete malas. O rapaz pergunta “Você precisa de uma mão?” e Lucy responde “Eu tenho, obrigada”. Na cidade busca pela pessoa que será sua nova assistente executiva e conhece uma secretária que ocupará o cargo. A secretária, uma senhora sem muitas formalidades, deixa Lucy bastante desapontada e claramente preocupada com a situação na qual se encontrará na cidade.

A secretária então faz à Lucy um monte de perguntas sobre sua vida pessoal. Quando recebe a negativa sobre o estado civil da chefe rebate “Bem, você ainda é jovem. Relativamente. Quero dizer, você ainda tem tempo, eu suponho”. Lucy fica bastante impaciente com a quantidade de perguntas e segue a caminho de sua nova casa.

É convidada para jantar na casa da secretária, onde é apresentada a um amigo da família, Ted. Ao perceber a intenção de um encontro arranjado, Lucy imediatamente adota uma postura agressiva e arrogante. Questiona os motivos das pessoas morarem naquela cidade tão distante e ouvirem *Country* e, durante o jantar, discute com Ted, o que a faz ir embora.

No primeiro dia de trabalho, Lucy esclarece à secretária que não gosta de misturar vida pessoal e profissional e, que por isso, esta deveria se concentrar no trabalho. A primeira impressão que Lucy causou na fábrica foi péssima. Os funcionários já previam a necessidade de efetuar demissões e a recebem muito mal. Lucy, porém, não se mostra

abalada com a situação, pois enxerga tudo como o caminho para sua meta, a de ocupar a vice-presidência de uma das 500 maiores empresas do ramo.

Durante as modificações na fábrica, Lucy é passada para trás pelos subordinados que inventam feriados e quebram máquinas e tem sucessivos problemas com Ted, que é presidente do sindicato. O contato com as pessoas da cidade melhora progressivamente, pois Lucy passa a interagir de modo mais amistoso, tendo como estratégia ganhar a confiança de seus funcionários.

Sofre um acidente em que seu carro fica preso na neve, é salva por Ted, que também é bombeiro. A aproximação entre ela e Ted é bastante brusca, mas depois do salvamento e dos vários contatos profissionais se inicia o romance. Lucy também já é considerada amiga do grupo de mulheres da cidade, algo que se aproxima de associação de moradores, composta somente por mulheres.

A matriz da empresa decide fechar a fábrica, pois esta não mais respondia à expectativa de lucros. Lucy, já bastante envolvida com o povo de *New Ulm*, tenta impedir a decisão, mas não consegue. Para evitar o fechamento cria um plano: utiliza uma famosa receita de sua funcionária, faz testes de mercado e em um mês consegue, com o apoio de todos os funcionários, lançar o produto que se torna um sucesso.

A fábrica não é fechada. Lucy é promovida a vice-presidente e volta a Miami. Pouco tempo depois volta à cidade para levar a notícia de que, por ter crescido muito, a fábrica será vendida. A notícia deixa os funcionários indignados, porém Lucy volta para dar explicações. Ela explica que se reuniu com um grupo de investidores e conseguiu a garantia de que os funcionários poderiam, por parcelas fixas, pagar a fábrica para que nunca mais sofressem ameaças. Os funcionários pedem garantia do negócio e Lucy diz que a garantia é sua palavra, pois ela estava ali para ser a futura presidente da fábrica. Todos, inclusive Ted, a aplaudem e o casal se beija.

4.4. Características – Por que elas são assim?

As personagens estudadas são representações das mulheres que optam, inicialmente, por suas vidas profissionais, mas que, inseridas em uma sociedade ainda machista, se vêem em um dilema quando suas carreiras são impedimentos, diretos ou indiretos, de se manter uma vida pessoal. Cabe destacar que o comportamento rude, autoritarismo ou arrogância não advém de causas plausíveis dentro das narrativas. Assim sendo, algumas das principais características foram listadas:

	Margaret Tate	Miranda Priestly	Lucy Hill
Trabalho	Como editora-chefe é bastante arrogante e autoritária, mas tem o reconhecimento dos superiores.	Como editora-chefe é arrogante e autoritária. É reconhecida pelos superiores, mas suas exigências e idade ameaçam seu emprego.	Como executiva de uma empresa de alimentos é muito profissional e um pouco arrogante. É reconhecida por seus superiores.
Visão dos subordinados	Seus funcionários a detestam, não medem insultos a seu respeito e ela parece saber disso; Sua presença é mal vista e desagradável.	Seus funcionários a detestam; Sua presença também é mal vista e desagradável, porém as pessoas gostam de agradá-la, pois sabem que terão um retorno disso.	Seus funcionários a detestam, mas não por seu comportamento; o motivo principal vem das atribuições de sua função, que prejudica os funcionários.
Relação com subordinados	Explora seu secretário, que ainda se torna vítima de chantagens.	Explora suas assistentes e atribui a elas responsabilidades de sua vida pessoal	Não explora seus assistentes e faz clara distinção entre ambiente profissional e pessoal.
Estado Civil	É solteira e julgada por tal condição.	É casada, mas seu relacionamento não vai bem e acaba.	É solteira e esse fato é determinante na profissão.
Relacionamentos	Encontra no casamento arranjado por chantagem a salvação do amor.	O fim do casamento não interfere no seu profissionalismo e não é criado um novo relacionamento	Encontra no amor a solução de sua vida, por vezes mostrada como incompleta.
<i>Happy End</i>	Seu final feliz provém da demonstração de sua submissão ao homem e da conquista de um relacionamento.	Seu final é mostrado como de forma dura, e ainda arrogante. Nenhum amor se apresenta como capaz de fazê-la repensar seu comportamento.	Para manter seu relacionamento tem a necessidade de abdicar fatores essenciais, o que se torna válido, pois ela encontra no amor o <i>Happy End</i> .

Fonte: Elaboração Própria

Percebe-se que existe uma tentativa em A Proposta de se explicar a frieza da personagem pela morte de seus pais, quando esta ainda era adolescente, porém, isso não se apresenta como justificativa para seu autoritarismo e arrogância excessivos. Miranda, a exceção dentre as demais solteiras, também não tem motivos claros para tal comportamento. Por não ter um passado constituído dentro da narrativa, faz-se supor que

estas são características intrínsecas da mulher que consegue uma alta posição na hierarquia organizacional. Lucy, a menos rude, tem problemas com seus colegas, mas por estes competirem com ela. Sua arrogância é sutil, mas seu foco na carreira é, por vezes, motivo de questionamentos. Seus subordinados agem contra ela e a desrespeitam, fato que permite a esta tomar algumas decisões drásticas.

O grande dilema dessas representações femininas são suas vidas pessoais. Observa-se que o homem configura o papel do salvador e o relacionamento da rendição. O *Happy End*⁴ dessas personagens depende da presença de um amor. Somente uma paixão dará a elas satisfação plena. Esse amor-paixão do qual depende a felicidade das personagens “é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com o qual, na verdade, ele tende a conflitar” (GIDDENS, 1993: 48).

Nos filmes estudados, somente esse amor é capaz de humanizar as “mulheres de ferro”. Margaret é “domada” por seu secretário e conquista, enfim, a completude. Esse amor-salvação também é capaz suscitar nas pessoas ações antes impensáveis, mudança de rotina e até mesmo sacrifícios (Idem: 50), como quando Lucy abre mão de parte de sua vida e se muda de cidade, somente para estar com seu grande amor. Miranda, por sua vez, não tem direito ao *Happy End*, sua história permanece sem fim, pois após seu divórcio não mais se fala sobre sua vida amorosa. Ao mesmo tempo, ela, diferentemente das outras, não se salva. Continua condenada ao mau humor e arrogância, pois não encontrou seu príncipe encantado.

5. Considerações Finais

A análise dos objetos de estudo em questão permitiu observar que a representação da mulher, quando fora do padrão frágil e passiva, é construída sobre uma base de características bastante negativas. Às mulheres em posições de chefia estão fadados os estereótipos de frias, arrogantes e mal amadas. Esses argumentos são peças dos discursos de seus funcionários e colegas de trabalho e impõem às personagens condições de mulheres frígidas por excesso de dedicação à profissão.

⁴ Edgar Morin (1969: 92) define o *Happy End* como “a felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase providencial, depois das provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou uma saída trágica”.

Tal representação é exclusivamente feminina, pois aos homens nas mesmas posições se valorizam o excesso de trabalho como dedicação integral à profissão, fato que o coloca na sociedade como uma peça fundamental e extremamente bem conceituada. Ao homem, porém, não se acusa quando da escolha da vida solteira. Isto também, por que a ele não se impõe a dualidade vida pública x vida privada. A condição doméstica, assim como a responsabilidade pelo cuidado com os filhos é um dos motivos que faz com que a mulher que escolha por sua vida profissional tenha que abdicar, quase que necessariamente, da maternidade.

Nos perfis estudados, tem-se como consequência da competência feminina a ausência de sentimentos e a super valorização da futilidade. Em todas as personagens estudadas a escolha de roupas e sapatos, os carros, assim como a preocupação com a forma física são destacados, sendo que em duas ocasiões o peso e tamanho de suas malas de viagem as colocam em situação constrangedora.

As representações das mulheres que ocupam cargos de chefia nas organizações no cinema são, portanto, fortemente baseadas na noção de incompletude feminina. A ausência de um relacionamento ou de uma figura masculina que lhes roube a autonomia é peça fundamental das construções das narrativas. Os amores encontrados em *A Proposta* e *Recém Chegada* são responsáveis por humanizar as personagens e transportá-las à condição de submissa à figura masculina. Percebe-se por outro lado que a personagem de *O Diabo Veste Prada* não tem a mesma “sorte”. A ela é fadada a continuação de sua vida vazia e sua personalidade sem escrúpulos.

No cinema, o papel do herói é, quase exclusivamente, dado ao homem. A representação masculina tem sempre características de virilidade (KHEL, 1996). As representações femininas, por outro lado, fortalecem os preconceitos de gênero ainda presentes na sociedade, corroborando para o mantimento do mesmo. Enquanto forem impostas às mulheres condições inferiores ou a necessidade de opção entre vida pública ou vida privada, tem-se a impressão de que essas representações continuarão as mesmas.

6. Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo – A experiência vivida*. São Paulo: Gallimard, 1967.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade* (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v.2) 3.ed. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 169-277.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise. (org.) *Representações Sociais*. Tradução de Lilian Ulup. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

KEHL, Maria Rita. Cinema e Imaginário. In: XAVIER, Ismail. (org.) *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologias de Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.) *Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983. (Coleção Arte e Cultura; v. nº. 5)

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983. (Coleção Arte e Cultura; v. nº. 5)

_____. Simpatia e Happy End. In: MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo*, vol. 1. São Paulo: Forense, 1969.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.rial Presença, 1999.