



Sex and the City:
*O protagonismo feminino
na pós-modernidade*

Roberto Ramos
FAMECOS-PUCRS





Resumo

O filme, *Sex and the City*, contempla uma realidade em seus discursos. Evidencia o protagonismo feminino na contemporaneidade. Perfila, com o tempero de uma comédia romântica, as fortalezas e as fragilidades da mulher pós-moderna. Procuraremos, no presente ensaio, compreender e explicar os discursos do filme. Usaremos, para tanto, o Paradigma da Complexidade, de Edgar Morin, como método, contemplando as possibilidades da Transdisciplinaridade. A Semiologia, de Roland Barthes, será a técnica. Assim sendo, iremos priorizar a produção de sentido, em seus diálogos com os respectivos contextos.

Palavras-chave

Ideologia, feminino, pós-modernidade, semiologia e complexidade.

Abstract

The film, *Sex and the City*, has a reality in their speeches. Shows the female role in contemporary society. Profile, with the seasoning of a romantic comedy, the strengths and weaknesses of post-modern woman. Seek, in this test, understand and explain the words of the film. Use to both the Paradigm of Complexity, from Edgar Morin, as a method, contemplating the possibilities of Transdisciplinarity. The semiology of Roland Barthes, is the technique. Therefore, we will prioritize the production of meaning in their dialogues with their contexts.

Key-words

Ideology, post-modernity, semiology, complexity and female.

O filme, *Sex and the City*, parece carregar as virtudes e os defeitos de uma comédia romântica norte-americana. Evidencia conflitos básicos da contemporaneidade e os soluciona, com uma agilidade, própria da linearidade, mesclada com a superficialidade. Pode divinizar, solenemente, o reino do Pensamento Mágico, com plena densidade.

Amor & Dior

O filme possui uma origem. É a série de televisão, da HBO, que ficou no ar até 2004. O seu êxito de audiência ensejou o novo projeto, que foi lançado, em 2008, no Brasil. Mantém o foco no universo feminino, abordando as relações de quatro amigas, convivendo como um grupo. É dirigido e roteirizado por Michael Patrick King. Baseia-se nas personagens do livro, *Sex and the City*, de Candace Bushnell.

As personagens, que, no seriado, estavam na faixa dos 30 anos, no filme, aparecem com mais idade. Encontram-se na faixa dos 40 anos. Carrie (Sarah Jessica Parker) é a personagem hegemônica. O enredo se inscreve e se circunscreve no seu perfil de escritora, de sucesso, vivendo em Nova Iorque. Conta, ainda, com as suas amigas inseparáveis: Samantha Jones (Kim Catral), Charlotte York (Kristin Davis) e Miranda Hobbes (Cynthia Nixon).

Há uma metáfora no discurso do filme. Expressa que as mulheres, que chegam à Nova Iorque, buscam a Dior ou um amor. Parece resgatar a máxima de Shakespeare: “To be or not to be”, como a



pergunta, que elenca o sumário das questões filosóficas do universo feminino, dissociado entre o Amor e o Consumo.

Christian Dior nasceu em 21 de janeiro de 1905 e faleceu em 24 de outubro de 1957. Ele criou, em 1947, a Maison Dior de Alta Costura. Desenvolveu o conceito New Look, com os apelos da elegância, do lucro e da extravagância e exagero, usando grande quantidade de tecidos [(pt.wikipedia.org/wiki/Christian, 07 de junho de 2009, às 9h, p.1)].

A Dior pode simbolizar a ponta de uma realidade. É a parte de um todo, chamado como consumo. Ganha notoriedade, como se fosse um instinto natural da mulher. Ocorre uma fetichização. O cultural se desloca. Transforma-se em natural, em artigo de prioritária necessidade, indispensável nas lides do cotidiano.

Tal metamorfose retira da Moda o seu sentido efêmero, provisório. Concede-lhe outra perspectiva. Oferece-lhe um passaporte, para se tornar essencial. Deixa para trás a sua alegoria coadjuvante. Converte-se, através de uma moldura natural, em algo perene. Institui-se, como artigo de primeira e exclusiva necessidade.

A sua importância cresce. É equiparada ao Amor. Ambos se consolidam como manifestações do Desejo, ou seja, aquilo que falta, conforme Freud (1987). São os dois valores, que se dinamizam nas vitrines, com densidade e com intensidade. Assumem uma equivalência admirável, sem par.

O Amor e o Consumo são colados. Tornam-se frutos da mesma árvore. Configuram-se faces da mesma moeda. Estão em pé de igualdade. Simbiotizam-se, como se fossem tão iguais, como os mais iguais gêmeos univitelinos. À medida que se encontram colados, também, estão descolados. São antagônicos..

A conjunção coordenada Alternativa “ou” os dissocia. Os desejos podem ser satisfeitos pelo Amor ou pelo Consumo. É uma coisa ou outra. Não existe equilíbrio. Parece não haver diálogos entre ambos. São, linearmente, excludentes no universo do protagonismo feminino. É uma coisa ou outra.

O Amor pode emblematizar o universo da subjetividade. Parece se comprometer com o Desejo de satisfação. Procura unir os diálogos entre sexo e afeto. É uma perspectiva do viver bem, alicerçada nas potencialidades de ser um ser pleno em suas possibilidades. É, em essência, um Valor de Uso.

O Consumo possui outros comprometimentos. Encontra-se

imerso pelo valor de troca, no seu sentido econômico. Ancora as relações de individualismo, dominação e exploração. É um valor muito caro a produção e a reprodução do lucro no modo de produção capitalista. Representa a plenitude do funcionamento do universo do sistema.

A expansão do Consumo pode ser a vida do Capitalismo. Significa mais mercado, mais lucro. Tal maximização parece ser administrada por um pré-requisito. É a minimização da satisfação pessoal, para que o objeto do Desejo se projete, com ênfase, na tessitura dos apelos consumistas, e a eles sucumba.

As personagens, talvez, estejam envoltas em simbolizações. A advogada Miranda e a relações públicas Samantha representam os valores do sistema capitalista. Articulam e são articuladas por Discursos Encráticos – a produção de sentido, de acordo com os interesses da hegemonia vigente, conforme Barthes (1988).

Charlotte parece estar na outra margem do rio. É casada. Tem um filho adotado e, depois, dá a luz a uma menina. Apresenta um mundo subjetivo, com mais equilíbrio. Cultiva uma convivência mais pacífica com o marido e com as relações domésticas. Talvez, por ter menos conflitos, se torne a mais discreta e anônima na passarela do enredo.

No protagonismo feminino, proposto pelo enredo, existe uma ênfase. É Carrie, escritora bem sucedida, que pode estar interpelada na busca do Amor e do Consumo. Move-se e é movida pelo objetivo do casamento, como consolidação de um relacionamento estável. Parece ser o mais sublime encanto de suas obsessões.

As quatro mulheres não são simples e descompromissadas integrantes da classe média norte-americana, em trânsito pela faixa etária dos 40 anos. Significam muito mais do que isso. São Personagens Conceituais, como concebem Deleuze e Guattari (1992), porquanto simbolizam ideias e configuram conceitos da vida e sobre o viver.

Miranda não consegue se desligar do mundo do sistema. Está sempre atropelada pela pressa. Em uma cena, pede, ao marido, acabar logo com a relação sexual. O seu tempo, tal qual a máximo, talvez, tenha se convertido na medida e no peso apenas do dinheiro. É um protótipo de personalidade pertinente às reivindicações do Capitalismo.

Samantha possui um relacionamento com um ator de Hollywood. A imagem é o significativo, que parece codificar o sentido de sua trajetória existencial. Dispõe de um homem bonito e



famoso, mas, ao mesmo tempo, sente e consente com uma insatisfação, que a atividade sexual consegue deter e aplacar.

Carrie encontra Mr. Big (Chris Noth), um homem de finanças. Parecem compor o par perfeito. Os dois buscam o apartamento, para morar. Tudo começa a dar certo no mundo subjetivo de ambos. A priori, foram feitos um para o outro. São tomados pelo sentido de que desta vez não tem erro. Tudo vai dar certo.

A felicidade da escritora é visitada e contaminada pelo grupo de amigas, sobretudo, por Miranda e Samantha. Os questionamentos da lógica do sistema capitalista não tardam. “Você vai morar com ele, sem casar. O apartamento vai ficar somente no nome dele”. É semeada a dúvida, através da ameaça da insegurança.

Miranda e Samantha são mulheres cercadas e envolvidas por frustrações. Estão insatisfeitas em seus relacionamentos. Projetam os seus conflitos no mundo e, particularmente, em Carrie, que os assumem. Ela começa a cobrar de Big a necessidade de casamento, como uma consolidação oficial e legal do relacionamento.

Depois de Big aceitar a ideia do casamento, outra cobrança ingressa na pauta de Carrie. Ela deseja transformá-lo em um grande evento. A lista de convidados é maximizada. A noiva vira capa de Revista Vogue. Tudo se transforma. O casamento se converte em um produto massificado, com rótulo e cotação de mercado.

O Valor de Troca se apropria do casamento. Não é mais uma solenidade somente para os noivos, padrinhos e familiares. Converte-se em um evento, que transcende a territorialidade dos conhecidos. Abrange os sentidos dos desconhecidos. Assume uma configuração de mercadoria simbólica, que se sujeita às Leis de Oferta e Procura.

Lukács (1990) observou a importância do conceito de Reificação. Ele evidenciou que, no capitalismo, tudo se torna um produto a ser comercializado. Os ideais, as relações de afeto e os eventos sociais e da natureza acabam sendo apropriados, Ganham um rótulo e um preço. São agenciados como fontes econômicas, que possibilitam a reprodução do lucro capitalista.

O casamento de Carrie e Big vai, gradativamente, se esvaziando do seu Valor de Uso. Não é algo mais deles. Não possuem mais os vínculos de pertencimento. Foi cooptado, como mercadoria, por uma indústria e um comércio, que envolvem diferentes profissionais. Não é mais uma questão privada. Tornou-se uma questão pública, para satisfazer a sede e a gula dos interesses mercadológicos.

O contexto vai minando as certezas de Big. Ele possui um *curriculum* de casamentos fracassados. Agora, vê uma relação afetiva se transformar em uma obrigação solene de casamento, que não deve ser um comum e anônimo. Está vocacionado, para ser o evento, que contemple e preencha os apelos de frivolidade de um mundo, sem a régua e o compasso de valores reais e essenciais.

O que deveria ser um evento de prazer. Troca o sabor. Converte-se em algo desprazeroso. Adquire as cores e os tons de negatividade. Invoca e convoca os vídeos teipe do passado. Os fracassos, reprimidos no Inconsciente, ameaçam se materializar no presente sob o signo da Repetição. A insegurança cresce.

O conflito entre o que deveria ser e o que é assume contornos incontornáveis. O que poderia ser o bem se travestiu de mal. Os opostos, em seus antagonismos, estão presentes nos realismos objetivo e subjetivo. As imagens se desenham com os traços de filme de terror. São as Antíteses, afirmando, imaginariamente, os conflitos inconscientes, que transbordam, para a Consciência.

A gota de água, que faltava para completar a enchente, não tardou. Miranda, que se separou do seu marido, devido à traição, oportunizou o líquido fatal a Big. Observou-lhe que o casamento não fazia sentido. Estereotipou-lhe, com a carga negativa do fracasso. Fez eco aos coros, recalcados pelo Inconsciente. Colocou o noivo na contramão do caminho da igreja.

Ele acaba sendo vítima de seus próprios conflitos. Não vai à igreja. Quando tenta ir. É tarde. A noiva o rejeita. O casamento, que estava programado para ser um evento diferenciado, não ocorre. Tudo parece chegar ao fim, sem uma causa aparente, mas sustentado por um conjunto de causas.

O filme apresenta uma virtude básica. Conjuga, em seus discursos, uma agilidade. É leve nas construções das cenas, comandadas pelo predomínio da ação. O movimento parece ser preciso, através das qualificações estilísticas da clareza e da concisão. Há uma fluência, que parece imitar o dinamismo da vida.

Os 148 minutos são breves. As cenas se evidenciam, analogamente, como se fossem vagões de um mesmo trem. São diferentes, porém conjugadas. Uma subsidia a outra. Há a evidência de que a sequência se desenvolve, com fisionomia e feições da dinamicidade do cotidiano. Impera um nível de espontaneidade, que mimetiza, com verossimilhança, os passos da dialética da vida.



A estrutura do enredo é costurada por um conjunto de Antíteses. Configura, imaginariamente, os conflitos, materializados em linguagem. Toda a amarração de conflitos encontra uma perspectiva. Tudo acaba bem. Reina a paz. Carrie casa com Big, com uma cerimônia simples. Miranda se reconcilia com o marido. Miranda se desembaraça de um relacionamento pouco satisfatório. Charlotte ratifica a paz doméstica, com a chegada de uma filha.

O final feliz é a catarse lógica. Pronuncia os signos de uma Comédia Romântica. A idealização prevalece. Impõe-se em relação à historicidade e o relativismo realista. O que importa é terminar com a paz absoluta, como se Nova Iorque fosse o paraíso terrestre do modo de produção capitalista, o supremo e perfeito oásis.

Significantes pós-modernos

As Antíteses, as Repetições e as Imagens são os significantes de uma estética. É o estilo Barroco, que parece dar as cartas e jogar de mão. Codifica a configuração do enredo, mesmo com as suas interpelações românticas, que esvaziam a historicidade e dão plenitude ao sentido ahistórico, em seus contornos metafísicos.

As Imagens são imperativas, conforme Barthes (1993). Apresentam uma pluralidade de signos. Impõem a significação de uma só vez. São os planos de expressão, próprios do Inconsciente, onde o enxergar é sinônimo absoluto de uma suprema e indiscutível verdade, desembaraçada do questionamento e da contradição.

Freud (1987) observou que a Linguagem do Inconsciente é, predominantemente, imaginária. O sonho, por exemplo, é um filme. Apresenta cenas, tomadas e determinadas sequências. Ainda que tenha Condensações e Deslocamentos, existe a presença hegemônica de significantes visuais.

As Antíteses e Repetições, de acordo com Barthes (1971), são manifestações do *Fait Divers* de Coincidência. O *Fait Divers* (casos do dia) é a informação sensacionalista. Explora, através da dramaticidade e da tragicidade, as emoções dos receptores. Não é preciso pensar. Cabe somente experimentar, livre e submetidamente, a emoção.

Os conflitos dramáticos e trágicos, fechados em seus próprios fatos, conduzem a uma noção. É a Fatalidade, um Sujeito Absoluto, de caráter ahistórico, que determina e explica as realidades humanas.

É análogo ao Deus-ex-Machina, como a intervenção divina constantes nas tragédias gregas.

No filme, a Coincidência mobiliza os sentidos dramáticos. A Fatalidade parece se particularizar, imaginariamente, com Tiquê, a deusa grega, responsável pelo maniqueísmo do azar e da sorte. Assume a responsabilidade dos impasses humanos, projetando a explicação em um ente metafísica, para se desculpar de suas culpas.

A figura de Tiquê, em uma leitura psicanalítica, pode ganhar outra versão. É o Inconsciente, com toda a sua carga de frustrações reprimidas, que atua e determina os passos existenciais. Não possui contradições. Absolutiza e ritualiza o recalado, como realidade única de ser vivida. É um Sujeito Absoluto, que, em seus silêncios e falas, não cessa de atuar.

Baudrillard (1990) evidencia que a Mídia possui uma lógica. Os seus diferentes espaços e gêneros são mobilizados pela presença do *Fait Divers*. É a invariância da presença do Sensacionalismo, como interpelação básica, para fisgar as audiências em diferentes horários e gêneros midiáticos.

Maffesoli (1988, p.196) vislumbra aspectos positivos no *Fait Divers*. Ele salienta a possibilidade de romper com o racionalismo, que marca e demarca o cotidiano. É revelador da realidade social. Põe em destaque a extensão e a importância da anomalia. “A monstruosidade, em seu sentido etimológico, é cotidiana – e somente as ‘belas almas’, ou os moralistas a denegam”.

A Pós-Modernidade é a conjunção do arcaico com o desenvolvimento tecnológico, sublinha Maffesoli (1990). Caracteriza-se pelo seu estilo Barroco. Evidencia-se, também, pela Cultura de estar-junto, pela hegemonia da Imagem, como significante, pela Esquizofrenização e pela hegemonia do Presente.

Em *Sex and the City*, a Cultura de estar-junto parece estar configurada no grupo, constituído por Carrie, Miranda, Samantha e Charlotte. Elas são quase inseparáveis. Cultivam, nas suas autonomias, as dependências e a obrigatoriedade de compartilhar tudo sobre o vivido. O Presenteísmo é a unidade temporal prioritária.

O grupo parece, analogamente, se configurar no grande Espelho. Mostra os reflexos, que podem unificar. Esconde, ao mesmo tempo, o que não lhe interessa. O que se afina com a sua Ideologia – o seu discurso-referência, de acordo com Maffesoli (Ibidem, 1988, p.36) – do Narcisismo, como um senhorio e servo



dos significantes imagéticos do aqui e agora.

As quatro amigas se dizem autônomas, porém saboreiam, concomitantemente, uma dependência. Não vivem, sem a convivência grupal. Podem se sentirem tais quais adolescentes inseguras, como pessoas físicas. Necessitam da pessoa jurídica, o grupo, para unificar as suas identidades, para encontrar um estilo e para resgatar uma autolegitimação. É preciso proteger e de autoproteção de suas Imagens.

Todas convivem com a faixa etária dos 40 anos, mas, emocionalmente, parecem assumir um comportamento próprio do período da Adolescência. Coabitam, nelas, uma Antítese, que simboliza a densidade e a intensidade de um conflito. São adultas, na idade, contudo, adolescentes no comportamento e nas suas práticas emocionais.

Tal Antítese é ritualizada pelo grupo. Traz consigo as figuras da Repetição. Ambas configuram a noção de Coincidência, que conduz a uma conotação. É a Fatalidade, o Sujeito ahistórico, que as uniu e que permite as suas perenes reuniões no curso da existência, compartilhando as suas experiências.

A Repetição é significativa no grupo. Parece uma forma de defesa em relação ao envelhecimento. Caracteriza-se por ser obsessiva. “Constitui, sem dúvida, uma maneira de dizer e de negar o tempo, que passa – e é, neste sentido, que a repetição cíclica é um escudo eficaz”, como evidencia Maffesoli (1988, p.176)

A autonomia e a dependência grupais. Trazem, em seus bastidores de sentidos, outra simbolização. É a pulsão de dar uma marcha-ré no tempo. As certezas dos avanços dos anos parecem carecer de um conjunto de incertezas joviais. Existe um imperioso pré-requisito. É ingressar num túnel do tempo, e regredir até uma apoteose de ser, simplesmente e intencionalmente, adolescente.

Carrie, Miranda, Charlotte e Samantha são mulheres, aparentemente, bem resolvidas. Pertencem ao universo da classe média nova-iorquina. São profissionais. Ostentam os crachás de seus êxitos. Têm acessos às indústrias de cosméticos e da moda. Não querem parar no tempo. Não podem envelhecer. Precisam permanecer, eternamente, jovens.

Todas carregam um desejo inconsciente. Querem, reivindicam e se vocacionam, para um mito. É o de Hebe, a eterna jovem, no Olimpo, da Mitologia grega. Só assim poderão resgatar os apelos permanentes de seus Inconscientes, em que a bela Imagem é, simplesmente, o tudo, para sustentar o orgulho e a arrogância narcísicas.

O tempo deve ficar fixo. Necessita de um Mandrake. Precisa ser colocado no formol ou na conserva. Carece de não ser dinâmico. Deve, a todo custo, ser detido, preso e algemado pelas ilusões, arrogâncias e os orgulhos de quem quer copidescar a realidade, conforme os seus interesses narcísicos, senhores e escravos das superfícies dos espelhos.

As protagonistas de *Sex and the City* não podem crescer. Não devem adquirir a maturidade. Isso possui um sentido desastroso e catastrófico, para os traços de suas respectivas Imagens. Isso é envelhecer. Socorro! Chamem a Dior, Chanell e a Avon. Telefonem, para todos os cirurgiões plásticos. Viva o botox e todos os bisturis de Helena, de Tróia!

Portanto, em *Sex and the City*, o protagonismo feminino, na Pós-Modernidade, singulariza algumas práticas e traços específicos. É a Esquizofrenização – a fragmentação das partes e do todo. É preciso viver, sem envelhecer, ficando uma Hebe, para todo o sempre. Há necessidade de amar, mas a impossibilidade de unir o sexo ao afeto. O Amor e a Dior são indiferentes. Significam quase a mesma coisa. Ambos satisfazem e são insatisfatórios. Não atenuam os conflitos das almas, aprisionadas à Histeria – a perene insatisfação de quem não alcança a plenitude –, projetada nas vitrines das ilusões, sempre jovens, do Consumo.



Bibliografia

- BARTHES, Roland. 1988. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense.
1993. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
1971. *Ensaio Críticos*. Lisboa: Edições 70.
- BAUDRILLARD, Jean. 1990. *A Sociedade de Consumo*. Rio de Janeiro: Elfos..
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FREUD, Sigmund. 1987. *A Interpretação dos Sonhos*, volume 2. Rio de Janeiro: Imago.
- LUKÁCS, Georg. 1990. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: Elfos. MAFFESOLI, Michel. 1988. *O Conhecimento Comum – Compêndio de Sociologia Compreensiva*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
1990. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes.
- WIKIPÉDIA. pt.wikipedia.org/wiki/Christian, 07 de junho de 2009, às 9h, p.1.