

# CALMA, GAROTA, FOI SÓ UMA PIADINHA: ESTEREÓTIPOS SOBRE A MULHER NA COMÉDIA BRASILEIRA A MULHER INVISÍVEL<sup>1</sup>

Michelle Gomes dos SANTOS  
Orientador: Prof. Dr. Sírío Possenti

**Resumo:** A partir do referencial teórico da Análise do Discurso de linha francesa, além dos estudos sobre humor, estereótipos, cinema e gênero, este trabalho tem como objetivo analisar os estereótipos da mulher na construção das personagens femininas nas comédias brasileiras *A mulher invisível*, de Cláudio Torres (2009) e *O homem perfeito*, de Marcus Baldini (2018), observando como eles contribuem para a obtenção do efeito cômico nos filmes. Escolhemos o cinema para compor o corpus de pesquisa porque, enquanto arte, ele permite observar diversos aspectos de nossa sociedade, assim como o gênero cinematográfico comédia, uma vez que o humor trata de temas polêmicos, considerados proibidos em certos ambientes, operando com estereótipos e permitindo observar as representações que circulam na nossa sociedade.

**Palavras-chave:** Análise do discurso; Humor; Cinema; Comédias brasileiras.

## Introdução

Objeto de interesse e fascínio, a indústria cinematográfica faz parte dos meios de comunicação de grande impacto nas sociedades dos séculos XX e XXI, levando todos os anos milhares de pessoas aos cinemas e revolucionando os sistemas da arte por meio do aumento daquelas tidas como “artes de massa”, onde entra o cinema, “em detrimento das artes de elite” (SILVA, 2007, p. 2), estas entendidas aqui enquanto pintura, escultura, entre outras. Atualmente, ao pensarmos na indústria cinematográfica, é de suma importância considerarmos o advento das plataformas de streaming<sup>2</sup>, que, por meio do pagamento de uma taxa relativamente baixa, permitem que seus usuários acessem diversos filmes e séries de onde estiverem. Acevedo et al. (2020, p. 289) chamam atenção para o crescimento exponencial dessas plataformas, que revelam novos hábitos de consumo, no qual o Brasil aparece, atualmente, entre os cinco maiores mercados de vídeo on demand<sup>3</sup> do mundo, número que teve grande crescimento durante a pandemia de COVID-19<sup>4</sup>. Logo, com o consumo elevado das plataformas de streaming - em que há uma popularização que, mais uma vez, coloca o cinema como uma “arte de massa” - e um constante crescimento das produções cinematográficas, se mostra relevante pensarmos o local ocupado pela mulher nessas produções, assim como a forma que essas são retratadas.

Machado e Fonseca (2018, p. 139-140) apontam que, a partir de um levantamento realizado na Agência Nacional de Cinema (Ancine), dos 20 filmes mais vistos nos cinemas brasileiros, no ano de 2015, apenas três foram protagonizados por mulheres, sendo eles: *Cinquenta tons de Cinza*<sup>5</sup>; *Cinderela*<sup>6</sup>; e *Loucas pra casar*<sup>7</sup>. Os três filmes trabalham fortemente com estereótipos, sendo que em *Cinderela*, temos a moça dócil e bondosa, a quem é destinada à responsabilidade doméstica, tarefas domésticas, que ela realiza sem questionar, apesar dos abusos psicológicos realizados pela madrasta.

---

<sup>1</sup> Este artigo resulta da Pesquisa de Iniciação Científica intitulada: “Calma, garota, foi só uma piadinha: estereótipos sobre a mulher nas comédias *A mulher invisível* e *O homem perfeito*”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP): Processo FAPESP: 2020/01368-5.

<sup>2</sup> Tecnologia de transmissão de dados que nos permite acessar filmes, séries, músicas, sem a necessidade de baixar o conteúdo.

<sup>3</sup> Conteúdos disponibilizados, geralmente pelas plataformas de streaming, de acordo com a demanda do espectador.

<sup>4</sup> SILVA, R. Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/> Acesso em: jul. 2021.

<sup>5</sup> CINQUENTA tons de cinza. Direção: Sam Taylor-Johnson. Estados Unidos: Focus Features, 2015.

<sup>6</sup> CINDERELA. Direção: Kenneth Branagh. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2015.

<sup>7</sup> LOUCAS pra casar. Direção: Roberto Santucci. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2015.

Cinderela também espera por algo que mude a sua vida de forma positiva, desejo que é personificado pelo Príncipe Encantado, que se casa com a moça após o baile. Em *Loucas pra casar*, vemos operar fortemente o estereótipo de casamento, em que para ser completa e feliz, a mulher deve estar em um relacionamento, além da rivalidade feminina e os imaginários sobre a boa esposa. Por fim, em *Cinquenta tons de cinza*, vemos a submissão da protagonista, que é construída como a jovem frágil, ingênua e indecisa, o que traz a submissão mesmo fora das práticas sexuais<sup>8</sup>.

Observamos que os três filmes tratam de aspectos diferentes da vida da mulher e são destinados a diferentes públicos – o primeiro é a adaptação do conto de fadas Cinderela - gata borralheira, com classificação livre; o segundo uma comédia sobre o casamento, com classificação 14; o terceiro, um romance/drama adulto, com classificação 16 –, mas isso não impede a construção estereotipada das personagens e reforça o contato precoce que as mulheres têm com essas personagens e com estereótipos que indicam como ser, agir, se vestir, entre outras atitudes.

Quando falamos em estereótipos, é importante atentar para o fato de que, segundo Possenti (2010), o estereótipo é social e imaginário, assim como a identidade, contudo, enquanto a identidade se apoia no real e é reivindicada pelo sujeito, o estereótipo se caracteriza por ser uma redução do Outro que surge devido à modificação de um traço identitário do grupo em questão, apresentando, em seu sentido mais comum, “conotações negativas, expondo saberes marcados por ideologias, no sentido mais comum de falsa representação”. (POSSENTI, 2007, p. 78-79)

Entendemos o cinema enquanto uma forma de arte e, conseqüentemente, como um meio encontrado pelo homem para expressar ideias e sentimentos, além de representar a sociedade em que vive e marcar seu lugar no mundo (Biesdorf; Wandscheer, 2011), o que faz dele, assim como das artes de forma geral, uma forma de compreender as sociedades humanas em diferentes momentos na história, mas também um instrumento para as mudanças sociais. Apesar de ser uma forma de arte mais recente, surgida no fim do século XIX e que teve sua primeira exibição em 1895 (Costa, 2006), o cinema é eficaz em fomentar mudanças sociais e políticas, mas vai além disso, sendo “um meio de comunicação excepcional para observar o imaginário sobre um determinado assunto, não apenas (re)produzindo sentidos passivamente, mas de fato transformando a realidade fora das telas”. (SILVA, 2012, p. 15-6) Esse imaginário pode ser visto, principalmente, no gênero cinematográfico comédia, uma vez que o humor trata de temas polêmicos, considerados proibidos, e mesmo tabus, operando com estereótipos e permitindo observar as representações que circulam na nossa sociedade (POSSENTI, 2002, 25-26) e são percebidas também nas obras cinematográficas.

Com isso, considerando o cinema uma forma de expressar e representar a sociedade em que vivemos, sua eficácia em fomentar mudanças, seu amplo alcance e conseqüentemente a contribuição que este pode ter com a criação e reforço de diversos estereótipos, esta pesquisa tem como objetivo analisar os estereótipos da mulher na construção das personagens femininas na comédia brasileira *A mulher invisível*, de Cláudio Torres (2009), observando como os estereótipos mobilizados no filme contribuem para a obtenção do efeito cômico. Para isso, teremos como referencial teórico a *Análise do Discurso de linha francesa*, além dos estudos sobre humor, estereótipos, cinema e gênero.

## **Uma análise discursiva do cinema**

Eni Orlandi começa seu livro *Análise de Discurso: princípios e procedimentos* (2020) dizendo que há muitas maneiras de se estudar a linguagem, maneiras que sofrem alterações a depender da época, das tendências, de autores, e que permitem diversos

---

<sup>8</sup> O filme explora a prática sexual BDMS, sigla que significa “Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo”. A submissão é um dos itens que compõem a prática, desde que haja consentimento dos envolvidos.

olhares sobre a língua e a linguagem. para Orlandi (2020), entre essas várias maneiras de significar os estudos sobre língua e linguagem, há a Análise do Discurso, área que compreende a língua “enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”, trabalhando a língua não enquanto sistema abstrato, mas pelas formas que ela se significa e produz sentidos no mundo. (ORLANDI, 2020, p. 14)

Com isso, quando tomamos um objeto de análise, devemos considerar a situação e os sujeitos envolvidos em sua produção, ou seja, suas condições de produção, condições sócio-históricas e ideológicas em que o discurso é construído. (ORLANDI, 2020). No entanto, a historicidade do discurso vai além da cronologia. Segundo Orlandi (2020, p. 66),

Quando falamos em historicidade, não pensamos a história refletida no texto, mas tratamos da historicidade do texto em sua materialidade. O que chamamos de historicidade é o acontecimento do texto como discurso, o trabalho dos sentidos nele. Sem dúvida, há uma ligação entre a história externa e a historicidade do texto (trama de sentidos nele) mas essa ligação não é direta, nem automática, nem funciona como uma relação de causa-e-efeito.

A memória também é fundamental para se pensar as condições de produção, já que é entendida como o “saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sobre a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra” (ORLANDI, 2020, p. 29), uma vez que um dizer sempre remete a outros dizeres, outros discursos, ainda que cada dizer seja um acontecimento único. (POSSENTI, 2001)

Quando pensamos a arte sob os pressupostos da Análise do Discurso, devemos nos atentar ao fato de que se trata de um campo atravessado pela linguagem, ideologia e inconsciente, caso contrário, “estaríamos diante de uma concepção de arte como exceção, como lugar no qual o sujeito-artista teria domínio sobre si e conheceria o que os outros sujeitos esquecem em sua relação com a ideologia e o inconsciente” (BRUM, 2019, p.

256). Uma vez que, de uma perspectiva discursiva, não existem exceções, no sentido de que não há “fora da ideologia”.

Para Orlandi (2005, p. 45), não há sentido sem interpretação, e no movimento da interpretação não se questionam os sentidos evidentes, uma vez que o evidente é isso que é naturalizado, que se apresenta como inalterável. Orlandi (2005, p. 46) argumenta que assim funciona a ideologia, produzindo “evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência”, ao mesmo tempo em que é, a ideologia, “a condição para a constituição dos sujeitos e dos sentidos”. Com isso, é pela formação ideológica – composta por uma ou mais formações discursivas interligadas -que o indivíduo é levado a ocupar seu lugar em determinada formação social, que, levando em conta também uma relação de classes, determina o que pode ou não ser dito (BRANDÃO, 2012, p. 46-48).

Nesse sentido, as artes são mais que produtos históricos e formas de expressão, são marcadas pela ideologia, relações de classe, discursos que fazem circular sentidos. E é nesse panorama que se insere o cinema, entendido aqui enquanto um campo discursivo, “nos quais os posicionamentos se inscrevem, cada um à sua maneira”, (MAINGUENEAU, 2015, p. 68) configurando-se como um local de produção e circulação de sentidos, um dispositivo, no qual língua, sujeito e história convergem e significam. (FIALHO, 2017).

## Humor, gênero e esteriótipos: o caso do cinema brasileiro

Rose Marie Muraro nos apresenta de forma breve, no capítulo introdutório de *Mulher, Gênero e Sociedade* (2001), ao conceito de gênero. Fazendo uma retomada histórica, a autora nos mostra que as mulheres surgem enquanto sujeitos sociais apenas nas últimas décadas do século XIX, influenciadas pela categoria de classe social de Marx, e se tornam, em menos de 30 anos, metade da população economicamente ativa do mundo. Devido a isso, no início da década de 1980, é criada por mulheres intelectuais a categoria “gênero”, marcando a entrada da mulher no mercado de trabalho e sendo usada, num primeiro momento, para mostrar a discriminação sofrida pela mulher no campo econômico, político, social, questionando, principalmente no mundo anglófono, as bases da filosofia platônica e cartesiana, causando toda uma revolução epistemológica que nos leva a enxergar, como é dito por Muraro (2001, p. 9):

[...]que a entrada da mulher como sujeito maior na história começa a transformar a estrutura da força de trabalho dos países, na prática, bem como a administração do Estado e do mercado econômico. Além disso, implica, também, em uma nova visão das ciências, não só humanas como também exatas.

Essa mudança científica e epistemológica começa a criar uma nova forma de enxergar as relações na sociedade, e a categoria de gênero, criada pelas mulheres para marcar e legitimar seu papel na história, acrescenta e complementa a categoria classe social, em uma tentativa de abarcar, compreender, discutir e expor toda a opressão sofrida pelas mulheres ao longo da história.

Mesmo com todas as conquistas alcançadas pelas mulheres nas últimas décadas no mercado de trabalho, na educação e na saúde, as desigualdades entre os gêneros ainda são muito presentes, como pontua Alves, Alves e Silva (2011). Para os autores, as diferenças salariais e as relativas aos cargos destinados às mulheres no mercado de trabalho ainda fazem parte dos principais desafios a serem enfrentados na busca pela igualdade de gênero (ALVES; ALVES; SILVA, 2011, p. 366). No entanto, vemos ao longo dos últimos anos o aumento da luta das mulheres por direitos e igualdade, luta que se dá em diversas esferas, no mercado de trabalho, no acesso à educação e à saúde, contra as diversas formas de violência e opressão, e o mesmo se dá no cinema, dentro e fora das câmeras.

Holanda e Tedesco (2017, p. 9) afirmam haver um aumento na demanda por estudos sobre a mulher no campo audiovisual e em diversas funções, assim como há a demanda por mulheres em papel de protagonismo, o que mostra o apagamento da participação feminina nesse campo. Acselrad (2015) afirma que as primeiras manifestações feministas no cinema surgiram em Nova York e em Edimburgo durante festivais de cinema de mulheres em 1972, e uma de suas principais críticas era (e ainda é) direcionada à representação, criticando os estereótipos a partir dos quais as personagens femininas eram construídas, de forma a mostrar que

[...] o machismo cinematográfico, da mesma forma como o machismo no mundo real, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza, da idade e da morte. (STAM, 2003, p.194 apud Acselrad, 2015, p.92-93).

Para Acselrad (2015, p.95-96), o cinema também conta com a “impressão de realidade”, o que nos remete a sua característica de instrumento de poder (FIALHO, 2017), uma vez que suas produções carregam sentidos, dizeres, que atravessam o espectador.

Pensando nos discursos que circulam no campo cinematográfico e nas representações estereotipadas de diversos grupos de/e indivíduos, nos chama atenção o discurso humorístico, e conseqüentemente as comédias cinematográficas, uma vez que o humor é um campo que “trata de qualquer assunto, [...] luta permanentemente para que nenhuma proibição ou controle possa atingir suas produções” (POSSENTI, 2018, p. 27), logo, é um campo em que temas polêmicos, considerados proibidos podem circular.

Possenti (2002, p. 156) afirma que a associação entre humor e identidade se manifesta através do estereótipo, sendo os estereótipos “construtos produzidos por aquele(s) que funciona(m) como sendo o (s) Outro (s) para algum grupo”, marcando um relação de confronto referente à “alguma diferença construída em condições históricas de disputa”. (POSSENTI, 2002, p. 158)

Para compreender melhor o campo humorístico, e em que situações o riso é possível, nos voltamos inicialmente para Freud, que em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (2017) afirma que, nas discussões filosóficas, os chistes, mesmo desempenhando um grande papel em nossa vida mental, não receberam a atenção que deveriam receber. Para o autor, a importância de se estudar os chistes vai além de suas peculiaridades e de sua capacidade de nos fascinar, já que “um chiste novo funciona como um acontecimento de interesse geral”, passando rapidamente de uma pessoa a outra (FREUD, 2017, p. 26) e revelando aspectos da sociedade e dos sujeitos. Com isso em mente, nos voltamos à obra de Skinner, que em *Hobbes e a teoria clássica do riso* (2002) faz um percurso desde a Grécia antiga até o século XIX, apresentando teorias sobre o riso e buscando a partir delas compreender o que é expresso pelo fenômeno do riso e como ele deve ser entendido e apreciado. Segundo Skinner (2002, p. 79-82), para Hobbes o riso é provocado, dentre outras coisas, pelas fraquezas alheias, rimos também dos vícios e dos defeitos, desde que isso não cause dor para o outro (PROPP, 1992, p. 34-36), logo, não é possível rir de algo que provoque piedade, medo. Sendo assim, segundo Bergson, para compreender o riso é necessário colocá-lo em seu meio natural, na sociedade, uma vez que “o riso deve ter uma significação social”. (BERGSON, 2007, p. 6)

Se nos deslocarmos para o plano das comédias cinematográficas, percebemos que rimos dos personagens estereotipados das comédias porque sua construção, ou as situações em que eles se colocam, não nos causam fortes emoções, como a tristeza ou o medo, e produzir comédias apoiadas em estereótipos é possível devido à característica do campo humorístico em que discursos que carregam algum tipo de proibição podem circular.

Como corpus de pesquisa, escolhemos as comédias brasileiras *A mulher invisível*, de Cláudio Torres (2009) e *O homem perfeito*, de Marcus Baldini (2018), que compõem o chamado Cinema da Pós-Retomada (MEHERET; YAMAMOTO, 2019). O cinema de Pós-Retomada teve início em 2003, quando se encerrou o período da Retomada do cinema brasileiro – considerado, por críticos, extinto entre as décadas de 1980 e 1990, devido à crise econômica pela qual o país passava, que ocasionou a falta de recursos tanto para a produção dos filmes, quanto para o consumo dos espectadores, que deixam de ir aos cinemas-, e chega até os dias de hoje. Segundo Meheret e Yamamoto (2019, s/p), o cinema de Pós-Retomada buscou retratar temas cotidianos dos grandes centros urbanos, investindo também em comédias que trabalhassem com estereótipos da realidade brasileira, como ocorre, por exemplo, com a comédia

*Os normais*, de José Alvarenga Júnior (2003)<sup>9</sup>. Para Cardoso e Catelli (2007, p. 3), nessa nova geração de cinema têm êxito tanto os filmes com linguagem publicitária, quanto as produções da TV Globo, por meio da Globo Filmes, em que se inserem os filmes que serão analisados nesta pesquisa. É importante ainda enfatizar que, mesmo com o baixo acesso ao cinema no período em que estamos inseridos (devido a pandemia de COVID-19), o canal de streaming da TV Globo, Globoplay, é a plataforma com maior número de assinantes no Brasil, com mais de 20 milhões de assinaturas, segundo a revista Forbes<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> OS NORMAIS [Seriado]. Direção: José Alvarenga Jr. Brasil: Rede Globo, 2001 - 2003.

<sup>10</sup> SILVA, R. Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos.

Com relação às comédias do período de Pós-Retomada, vemos funcionar nelas à lógica do mercado cultural, que define como os filmes serão apresentados, e, conseqüentemente, como contribuem com a criação e reforço dos estereótipos que circulam no cinema. Nas palavras de Hall (2013, p. 254, apud MAGALHÃES, 2015, p.4)

[...] as indústrias culturais têm de fato o poder de retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representam; e, pela repetição e seleção, impor e implantar tais definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial.

Com isso, se mostra extremamente importante compreender as condições de produção dessas obras cinematográficas, assim com as condições sociais e históricas nas quais esses discursos são produzidos, uma vez que trazem uma cadeia de significações construídas por esses estereótipos, que, além disso, fazem parte uma memória coletiva, definida por Paveau (2013, p. 93), a partir do trabalho de Halbwachs, como a “reconstrução do passado com o propósito de organizar o presente e não restituição da identidade de um passado conservado”. Para os autores, apesar de se tratar de um conceito frágil,

A noção de memória coletiva é por outro lado prática, pois não há como designar de outro modo a não ser por esse termo algumas formas de consciência do passado (ou do inconsciente no caso do esquecimento) aparentemente partilhados por um conjunto de indivíduos. (CANDAUI, 1996, p. 61 apud PAVEAU, 2013, p. 93)

Gregolin (2003, p. 27 apud FIALHO, 2017, s/p), afirma que “o discurso é um jogo estratégico e polêmico, por meio dos quais constituem-se os saberes de um momento histórico”, com isso, por meio da observação dos estereótipos utilizados para obter efeito cômico nas comédias brasileiras, podemos compreender melhor quais estereótipos em nossa sociedade e de que formas elas contribuem para a manutenção e formação das representações, muitas vezes negativas, sobre a mulher e sobre o que significa ser mulher.

## Metodologia

Para a execução da pesquisa foi reunido um corpus - recortes do material necessário para realização da pesquisa, por meio do qual buscaremos responder as perguntas de pesquisa (MAINGUENEAU, 2015) -, inicialmente composto por três trechos cômicos da comédia *A mulher invisível* (2009) e três de *O homem perfeito* (2018).

Para a coleta dos dados, usaremos como referência Vanoye e Goliot-Lété, que, em *Ensaio sobre a análise fílmica* (2012), propõem como modelo para a descrição de um material fílmico, com base em Michel Marie,

1. Numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas.
2. Elementos visuais representados.
3. Escala de planos, incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada.
4. Movimentos: No campo, dos atores ou outros; Da câmera.
5. Raccords ou passagens de um plano para o outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos.
6. Trilha sonora: diálogos, ruídos, música; escala sonora; intensidade; transições sonoras, encavalamentos, continuidade/ruptura sonora.
7. Relação sons/imagens: sons in/off/fora de campo; sons diegéticos ou extradiagéticos, sincronismo ou assincronismo entre imagens e sons. (Grifos do autor)

A escolha do corpus foi baseada no gênero cinematográfico, nacionalidade e atualidade da obra. Escolhemos a comédia por ser um dos gêneros mais consumidos pelo

público nacional (ANCINE, 2018), assim como escolhemos o cinema brasileiro devido ao interesse em analisar os estereótipos que circulam nacionalmente e suas implicações em nossa sociedade.

## A mulher invisível

A mulher invisível (2009) compõe a vasta gama de comédias cinematográficas brasileiras produzidas na contemporaneidade. A comédia, que aborda temas como a idealização do parceiro ideal, se mostra também um importante meio para que analisemos as representações da mulher que circulam no cinema nacional, observando o imaginário social sobre esse grupo.



A mulher invisível (Figura 1), sucesso de bilheteria em 2009<sup>12</sup>, conta a história de Pedro (Selton Mello), que vivia um relacionamento que acreditava ser perfeito, porém, sua esposa Marina (Maria Luiza Mendonça) não via a relação da mesma forma, já que para ela se tratava de um casamento monótono, chato, rotineiro. Por se sentir infeliz no casamento, Marina resolve fugir com seu amante, deixando Pedro após contar da traição e que o filho que ela esperava era do amante. Deprimido por causa da traição e do divórcio, e apesar dos esforços de seu amigo Carlos (Vladimir Brichta) para ajudá-lo a esquecer, Pedro se isola em seu apartamento. Entretanto, tudo muda quando ele conhece Amanda (Luana Piovani), uma vizinha que aparece em seu apartamento pedindo açúcar emprestado.

Pedro e Amanda começam a passar muito tempo juntos e, conforme vão se conhecendo, Pedro percebe que eles têm muitas coisas em comum e que ela é a mulher perfeita, o que faz com que aos poucos ele volte à vida que tinha antes, ao seu emprego. Manoella).

Porém, Pedro descobre que Amanda é fruto de sua imaginação, o que o leva a tentar esquecê-la e a se tratar, que é quando, no decorrer da história, se apaixona por Vitória (Maria).

Apesar de as personagens femininas ocuparem posições diferentes no filme – são personagens secundárias, pares românticos do protagonista, Amanda fruto da imaginação de Pedro e Vitória a vizinha apaixonada – podemos perceber, por meio das personagens e do espaço que ocupam, um pouco do imaginário sobre a mulher que circula na sociedade brasileira contemporânea. Para isso, selecionamos alguns trechos que consideramos relevantes, visando observar os estereótipos presentes nas cenas e como eles são usados para o efeito cômico.

<sup>11</sup> Retirado de: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-20220/fotos/> Acesso em: jun. 2021.

<sup>12</sup> Filme 'A Mulher Invisível' é campeão de bilheteria novamente. SRzd. Disponível em: <https://www.srzd.com/entretenimento/filme-a-mulher-invisivel-e-campeao-de-bilheteria-novamente/#:~:text=O%20filme%20brasileiro%20'A%20Mulher,foi%20de%20R%24%203%20milh%C3%B5es.> Acesso em: jun. 2021.



## Amanda, a mulher invisível

Em *A mulher invisível* somos apresentados à Marina, Amanda e Vitória, três mulheres que fazem ou passam a fazer parte da vida de Pedro, protagonista, ao longo do filme. As três mulheres são construídas de formas muito distintas, Marina nos é apresentada como a mulher ingrata, que não valoriza o bom marido e o amor com o qual ele a trata, fugindo com o amante. No entanto, é também a mulher que espera mais da vida, que não se contenta com a monotonia do casamento e com a sensação de estar sempre feliz, como se ainda lhe faltasse algo. Amanda, por outro lado, apresenta todas as características do imaginário de Pedro, o que nos permite pensar na personagem enquanto uma representação dos desejos masculinos: a moça com semblante angelical, compreensiva, a quem é destinada a esfera doméstica e parece aceitar essa posição de bom grado. Por fim, Vitória pode ser tida como o meio termo entre as duas, já que a personagem almeja coisas melhorias em seu relacionamento, tem sua independência, não ocupando apenas a esfera doméstica, mas que ao mesmo tempo se dedica a ela. Se assemelhando muito a Amanda, inclusive na forma em que ela busca contato com Pedro, pedindo uma xícara de açúcar emprestada (Figura 3).

Figura 3<sup>13</sup>



A construção das três personagens nos chama atenção, no entanto, gostaríamos de nos voltar à personagem Amanda, que apesar (e talvez justamente por isso) de ser fruto do imaginário masculino, de não existir, recebe o título de mulher perfeita. Em um primeiro momento, optamos por ignorar a construção estereotipada de Pedro como “louco”, uma vez que a personagem criada por ele revela aspectos do imaginário masculino referente à mulher, sobre que aspectos tornam uma mulher perfeita.

Ao longo da obra, vemos que a construção de Amanda pode ser dividida em três momentos: (1) quando ela e Pedro se conhecem; (2) quando ela e Pedro estão em um relacionamento; (3) quando Pedro rompe o relacionamento. Para cada um desses momentos, vemos a personagem em uma peça de lingerie diferente, assim como ocupando espaços diferentes. Se no primeiro caso a personagem fica restrita ao espaço doméstico, apenas com cenas no apartamento de Pedro, na segunda ela ocupa o espaço público apenas em sua companhia, indo ao cinema, por exemplo, e no último, passa a ocupar de forma mais livre a esfera pública, aparecendo no trabalho do protagonista e sendo a responsabilizada por este ser demitido.

Os espaços ocupados e papéis desempenhados pelo feminino e masculino derivam de construções histórico-culturais que se manifestam pela memória, trazendo à tona a dicotomia público/privado, que, apesar de receber críticas “por reforçar uma representação ideológica da cultura patriarcal que se organiza e se orienta sobre as diferenças biológicas entre homens e mulheres” (NOVAES, 2015, p. 52), ilustra os espaços ocupados por Amanda no início e fim do filme, assim como o imaginário de Pedro sobre a mulher ideal. No início, vemos Amanda sempre no apartamento de Pedro, se dedicando às tarefas

<sup>13</sup> A MULHER invisível. Direção: Cláudio Torres. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2009, trecho: 00:13:55 e 01:06:50.



domésticas, passando a ocupar as esferas consideradas públicas – boate, cinema, restaurante – apenas em sua companhia, momento em que os problemas começam a aparecer, tanto em relação a construção de Pedro enquanto um sujeito “louco”, quanto em relação ao relacionamento de Amanda, que passa a ser vista nos espaços públicos com mais frequência com o fim do relacionamento.

Como dito anteriormente, essa relação também é vista no figurino da personagem, que frequentemente é retratada de lingerie. No início do filme, Amanda é caracterizada pela lingerie rosa, infantilizada, com laço no cabelo, que é mais cacheado – remetendo a uma personagem pura, inocente, conforme vemos na Figura 4. Ao longo do relacionamento, e do filme, a vemos em roupas mais escuras, com rendas, que marcam a feminilidade, e cabelo mais ondulado. No entanto, no fim do relacionamento a vemos de lingerie preta, mais ousada e sensual, com peças em couro e acessórios.

**Figura 4<sup>14</sup>**



Essa relação com as vestimentas traz à tona outra dicotomia, a da mulher ingênua versus a femme fatale. Quando deixa de ser representada como ingênua, que espera ser salva, Amanda deixa de ocupar o espaço doméstico, rompendo com o papel doméstico-familiar atribuído historicamente às mulheres, passando a ser representada de forma mais agressiva, expondo mais a sua sexualidade, ao mesmo tempo em que há uma retomada do controle de si por Pedro, o protagonista masculino. (COSTA, 2009).

Para Silva (2019), o arquétipo de femme fatale mostra a busca feminina pela liberdade, uma vez que essa representação “transgressiva coincidiu com a força de trabalho feminina durante a guerra e a independência social e econômica que as mulheres alcançaram, sendo que a femme fatale reflete profundamente as mudanças nos papéis das mulheres desse período” (Carvalho 2011, p. 50 apud Silva, 2019, p. 3), logo, esse estereótipo rompe, por meio da sexualidade, com o imaginário de pureza e submissão do feminino (Silva, 2019, p. 3), que é um dos objetos de desejo masculino, como vemos ao longo da evolução do relacionamento de Pedro e Amanda.

Ao analisar os olhares que funcionam no cinema, Costa (2009, p. 104) afirma que este

É o “lugar do olhar”, assim como a possibilidade de variar e expor esse olhar, que tem dividido os filmes entre o polo ativo (masculino) e o passivo (feminino). O determinante olhar masculino projeta sua fantasia na figura feminina, que, por sua vez, é “construída” com base nesse olhar. O argumento é que a mulher passa, então, a ser tradicionalmente codificada cinematicamente dentro do sistema visual e erótico como a imagem que significa “o objeto a ser admirado”. Ela é a chave para o espetáculo erótico, já que representa o “objeto de desejo” masculino. O cinema “impõe” então a maneira pela qual a mulher deve ser olhada dentro do espetáculo. Resumidamente, a imagem da mulher no cinema “funciona” basicamente de duas

<sup>14</sup> A MULHER invisível. Direção: Cláudio Torres. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2009, trecho: 00:30:10;00:56:24 e 01:02:15.

maneiras: (1) como objeto erótico no filme e (2) como objeto de contemplação fora dele (para o espectador).

A partir de sua reflexão, a autora nos permite questionar se construção de Amanda de inocente à femme fatale revelaria um pouco do imaginário masculino no qual a submissão e inocência feminina são desejáveis em um relacionamento, mas a autonomia e a expressão da sexualidade nem sempre o são. Além disso, a personagem Amanda não contribui diretamente para o efeito cômico do filme, mas atua enquanto objeto erótico, sexualizada para o prazer de Pedro, assim como para o do espectador.

### E o humor?

No filme analisado, o humor está relacionado ao exagero e ao inesperado, como é proposto por Propp (1992). Em *A mulher invisível*, as cenas cômicas são marcadas pelo estereótipo de loucura, uma vez que Pedro imagina Amanda, mas não tem consciência de que está imaginando, o que o leva a ações consideradas ridículas, como as vistas na Figura 8.

**Figura 8<sup>15</sup>**



00:48:27 – 00:49:24]

(Pedro encontra Amanda dentro do cinema. Os dois se sentam, já que o filme já está começando).

Pedro: Os caras encheram o saco lá embaixo. Horas nesse negócio de ingresso.

Amanda (apontando para tela e sussurrando): Filme!

(Pedro e Amanda começam a se beijar e Carlos chega à sala. O que todos na sala veem é Pedro fazendo gestos estranhos, com expressão de felicidade e prazer. Uma senhora, sentada atrás de Pedro, percebe e faz expressões de desconforto. Indignada, fala)

Senhora: Mas o que é isso! O senhor é indecente!

Pedro: Isso é amor, minha senhora. Respeito

Desconhecido (gritando): Tu é muito babaca mesmo, hein!

Pedro: Babaca é você. (Ouve-se um shiii) Shiii o quê? Respeita o sentimento dos outros.

(Pedro volta a beijar Amanda, mesmo com os olhares espantados ao redor. A senhora volta a reclamar)

Senhora: Olha, o lugar de fazer isso é no banheiro, ouviu!?

<sup>15</sup> A MULHER invisível. Direção: Cláudio Torres. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2009, trecho: 00:48:27–00:49:24.

Em sua obra, Skinner (2004) afirma que a comédia

trata do que é risível, e o risível é um aspecto do vergonhoso, do feio ou do baixo. Chegamos a rir de outras pessoas, porque elas exibem alguma falta ou marca constrangedora que, enquanto não dolorosa, as torna ridículas. Dessa forma, são especialmente risíveis os inferiores em algum sentido, sobretudo os moralmente inferiores, embora não os completamente depravados (SKINNER, 2004, p. 17).

Sendo assim, na cena acima, o que causa desconforto a senhora no cinema são as ações e expressões de Pedro, que remetem a algo considerado indecente. Apesar da afirmação de Skinner (2004), rimos de Pedro por não se tratar de alguém “completamente depravado”, mas sim de um personagem construído com estereótipos de louco, o que torna suas ações, embora surpreendentes, esperadas. Além disso, o cômico é possível porque a situação não causa nenhum tipo de dor ou sofrimento para Pedro, que não se importa com o que está sendo dito sobre ele. (SKINNER, 2004)

### Considerações finais

Por meio da observação e descrição do filme analisado, percebemos que são inúmeros os estereótipos sobre a mulher que são utilizados com o objetivo de produzir humor nas comédias brasileiras, por mais que, por vezes, o riso não seja provocado diretamente por elas, mas sim pelas situações exageradas em que os personagens são colocados/se colocam e, no caso do filme analisado, pelo estereótipo de louco com o qual o personagem Pedro é construído.

Em *A mulher invisível* (2009) Amanda é representada de forma personificar o imaginário masculino sobre a mulher, sendo colocada como objeto de desejo dentro da cena e, por meio da observação, fora dela. Com isso, vemos que as representações negativas sobre a mulher possuem sentidos já estabilizados em nossa sociedade, de formulações já ditas que se atualizam e retornam por meio da memória, estabilizando esses dizeres sobre a mulher. Sendo assim, é importante que lancemos um olhar crítico aos discursos que circulam nos campos cinematográficos e humorísticos, uma vez que eles contribuem com a manutenção e atualização dos estereótipos sobre a mulher, dizendo como agir, como se comportar, para que se alcance a completude e felicidade, que, segundo a lógica dessas produções, são alcançadas por meio de relacionamentos cis-heteronormativos.

---

### Referências

- A MULHER invisível. (2009). Direção: Cláudio Torres. Rio de Janeiro: Globo Filmes
- ACEVEDO, C. R. et al. (2020). As plataformas de streaming e seu impacto no comportamento do consumidor. Disponível em: <https://periodicos.unifacel.com.br/index.php/rea/article/view/1810> Acesso em: jul. 2021.
- ACSELRAD, M. (2015). A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela. *Vozes e Diálogos*, Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/viewFile/6827/4537> Acesso em: mar. 2018.
- ALVES, P.; ALVES, J. E. D.; SILVA, D. B. N. (2011). Mulheres no cinema brasileiro. in *Cad. Esp. Fem.*, Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 365-394, Jul./Dez. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/13661> Acesso em: jun. 2021.
- BELO, I. (2013). Velhice e mulher: vulnerabilidades e conquistas. *Revista feminismos*. Vol.1, N.3 Set. - Dez. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/viewFile/29997/17739> Acesso em: jul. 2020.
- BERGSON, H. (2007). *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- BIESDORF, R. K.; WANDSCHEER, M. F. (2011). Arte, uma necessidade humana: Função social e educativa. *Itinerarius Reflectionis*, Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia do Campus Jataí - UFG, Jataí, v.2, n.11. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br>. Acesso em: dez, 2019.

- BRANDÃO, H. H. N. (2012). *Introdução à análise do discurso*. 3ª ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp.
- BRUM, J. C. (2019). Pensar a arte na análise de discurso: uma análise n' O fantasma da liberdade. *Linguagem em (Dis)curso* – LemD, Tubarão, SC, v. 19, n. 2, p. 255-272, maio/ago. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ld/v19n2/1982-4017-ld-19-02-255.pdf> Acesso em: dez. 2020.
- CARDOSO, S. P.; CATELLI, R. E. O Cinema Brasileiro Dos Anos 90 e 2000: Alguns Apontamentos Presentes Na Bibliografia Contemporânea. in *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, Salvador – BA, p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0668-1.pdf> Acesso em: dez, 2020.
- COSTA, F. C. (2006). Primeiro cinema. in MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus.
- COSTA, M. H. B. V. (2009). Mulheres partidas: poética e política das imagens fílmicas da mulher. *Revista Bagoas*. n. 03, p. 97-114. Disponível em: [https://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v02n03art05\\_costa.pdf](https://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v02n03art05_costa.pdf) Acesso em: jun. 2021.
- FIALHO, M. S. (2017). A Análise do Discurso na Linguagem Cinematográfica: Um Estudo Foucaultiano na Representação Fílmica os Contos Proibidos Do Marquês de Sade. in: *IV Simpósio Nacional de Linguagens e Gêneros Textuais*., 2017, Campina Grande. Anais IV SINALGE. v.1. Disponível em: [https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/sinalge/2017/TRABALHO\\_EV066\\_M\\_D1\\_SA6\\_ID437\\_23032017233259.pdf](https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/sinalge/2017/TRABALHO_EV066_M_D1_SA6_ID437_23032017233259.pdf) Acesso em: jun. 2021.
- FOLKIS, G. M. (2004). Análise do discurso humorístico: as relações marido e mulher nas piadas de casamento. 275 p. *Tese (doutorado)* - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270381>. Acesso em: mar. 2018.
- FREUD, S. (2017). *O chiste e sua relação com o inconsciente (1905)*. Tradução: Fernando Costa Mattos, Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017.
- HOLANDA, K; TEDESCO, M. C. (2017). A pluralidade do feminino no cinema brasileiro. 2017, p. 9-14. in HOLANDA, K; TEDESCO, M. C (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus.
- MACEDO, J. D. F; MEDEIROS, R. M. *Formações ideológicas materializadas nas condições de produção do novo enem*. Disponível em: <https://anpae.org.br/simposio2011/cdrom2011/PDFs/trabalhosCompletos/comunicacoes/Relatos/0252.pdf> Acesso em: jan. 2021.
- MACHADO, C. S; FONSECA, M. J. S. (2018). Representações do gênero feminino nos filmes mais vistos nos cinemas brasileiros em 2015: quando a representatividade pode levar ao empoderamento. *Revista Communitas*, s v. 2, n.: Múltiplos discursos, práticas e políticas na/da educação. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/1863> Acesso em: jul. 2021.
- MACIEL, L. B. (2019). A representação da mulher por meio da sororidade e rivalidade construídas na produção seriada Big Little Lies. *Monografia*. Disponível em: [https://www.monografias.ufop.br/bitstream/35400000/2067/6/MONOGRRAFIA\\_Representa%C3%A7%C3%A3oMulherMeio.pdf](https://www.monografias.ufop.br/bitstream/35400000/2067/6/MONOGRRAFIA_Representa%C3%A7%C3%A3oMulherMeio.pdf) Acesso em: jun. 2021.
- MAGALHÃES, V. D. (2015). *A Importância do Cinema como Lazer Popular e as suas Formas de Inclusão*. São Paulo. Disponível em: [http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/artigo\\_pos\\_pdf.pdf](http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/artigo_pos_pdf.pdf) Acesso em: jan. 2020.
- MAINGUENEAU, D (2015). *Discurso e análise do discurso*. Tradução: Sírio Possenti. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial.
- MEHERET, J.; YAMAMOTO, E. Y. (2019). A identidade nacional no cinema novo e na pós-retomada. in *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Porto Alegre - RS, s/p. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0336-1.pdf> Acesso em: jan, 2021.
- MURARO, R. M. (2001). Acerca do conceito de gênero. in MURARO; R. M; PUPPIN, A. B (org.). *Mulher, gênero e sociedade*. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará; 2001.
- NOVAES, E. D. (2015). Entre o público e o privado: o papel da mulher nos movimentos sociais e a conquista de direitos no decorrer da história. *História e Cultura*, Franca, v. 4, n. 3, p. 50-66, dez. Disponível em: <https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/1691> Acesso em: jul. 2021.
- ORLANDI, E. P. (2005). *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed, Campinas-SP: Pontes. SP: Pontes.
- ORLANDI, E. P. (2020). *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 13ª ed. Campinas, SP: Pontes.
- O HOMEM perfeito. (2018). Direção: Marcus Baldini. São Paulo: Popcon Filmes; Damasco Filmes; Downtown Filmes; Paris Filmes.
- PAVEAU, M-A. (2013). *Os Pré-discursos: sentido, memória, cognição*. Tradução: Greciely Costa e Débora Massmann. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.
- POSSENTI, S. (2018). *Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso*. 1. Ed. São Paulo: Parábola.

- POSSENTI, S. (2007). Discurso humorístico e representações do feminino. *Estudos da Língua(gem)*, Vitória da Conquista, v.5, n.1, p. 63-94, jun. Disponível em: <http://www.estudosdalinguagem.org/index.php/estudosdalinguagem/article/view/63> Acesso em: ago, 2018.
- POSSENTI, S. (2010). *Humor, língua e discurso*. São Paulo, SP: Contexto.
- POSSENTI, S. (2002). *Os limites do discurso*. Curitiba, PR: Criar Edições.
- POSSENTI, S. (2001). *Discurso, Estilo e Subjetividade*. 2ª ed. São Paulo, SP: Martins
- PROPP, V. (1992). *Comicidade e riso*. São Paulo, SP: Ática.
- SILVA, B. Y. (2019). Arquétipos esquecidos e resgatados: a ressignificação da Femme Fatale. *Anais do Simpósio Nacional de Estudos da Religião da UEG*, V. 1. Goiás: UEG. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/sner/article/view/13628/10644> Acesso em: jul. 2021.
- SILVA, J. R. B. (2012). Discurso e(m) imagem sobre o feminino: o sujeito nas telas. *Dissertação (Mestrado em Psicologia)* - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.
- SILVA, R. A. (2007). da. Estereótipos na ficção cinematográfica: A representação da cientista no filme Contato. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1898-2.pdf> Acesso em: jun. 2021.
- SKINNER, Q. (2004). *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Editora da UNISOS.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. (2012). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução: Marina Appenzeller. 7ª ed. Campinas, SP: Papyrus.