



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO**

CAIO AMARAL DA CRUZ

***SEX AND THE CITY: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE
GÊNERO SEXUAL E TELEVISIVO***

Salvador
2013

CAIO AMARAL DA CRUZ

***SEX AND THE CITY: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE
GÊNERO SEXUAL E TELEVISIVO***

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação – Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Itania Maria Mota Gomes

Salvador
2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para a realização desta monografia, seja com uma palavra de conforto e incentivo ou com sugestões de melhoria de um trabalho de pesquisa tão importante para mim.

A Itania, que, mais do que orientar, conseguiu fazer com que eu pensasse e atingisse meus objetivos de forma mais efetiva. As palavras de incentivo também foram fundamentais.

Aos meus amigos da Facom: Anne, Michele, Raulino, Léo, Milena, Mariana, Ítalo, Jordana, Laryne, Daniela, Daniele e Anderson. E todos aqueles que passaram pelo meu caminho por diversos motivos e sempre se mostraram interessados em me ajudar, obrigado a todos.

Aos professores que me mostraram as diversas nuances da comunicação e terminaram me influenciando a seguir os caminhos desta pesquisa.

Aos meus pais pelo apoio incondicional em todos os sentidos.

A Adriana e Marília, em especial, por estarem comigo. Sempre.

Onde há poder, há resistência.

Michel Foucault, 1976

RESUMO

Esta pesquisa analisa a representação de gêneros sexuais e sua relação com o gênero midiático *sitcom* no seriado televisivo norte-americano *Sex and the city*. A monografia, a partir de uma análise foucaultiana, se fundamenta também em conceitos de gênero televisivo e gênero sexual enquanto categorias culturais como propostas dos autores Gomes (2011) e Mittell (2005). Estes conceitos servem para fundamentar a pesquisa teórica e metodologicamente para assim perceber como este seriado se configurou enquanto uma *sitcom* de qualidade e como ele representa noções sobre as relações sociais entre homens e mulheres na contemporaneidade. Após esta análise, verificou-se que a representação de gênero em *Sex and the city* termina reproduzindo alguns valores tradicionais sobre os gêneros homem e mulher, e que, considerando o gênero televisivo, algumas características técnicas são renovadas, mas outras, como a estrutura narrativa, se mantêm.

Palavras-chave: Sex and the city. Representação. Sitcom. Gênero Sexual. Gênero Televisivo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Capa da revista <i>Time</i> (agosto 2000)	40
Figura 2	Samantha Jones e Capote Duncan	58
Figura 3	Sam e Mr. Big	65
Figura 4	Protagonistas	66
Figura 5	Skipper, Stanford Blatch e Syd	68

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EUA	Estados Unidos da América
HBO	Home Box Office
NYC	New York City (Nova Iorque)
STC	Sex and the city

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	8
2.	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA	10
3.	ANÁLISE	30
3.1	<i>SEX AND THE CITY: SITCOM DE QUALIDADE?</i>	31
3.2	GÊNEROS SEXUAIS E A CIDADE	42
3.2.1	Reconhecimento social	42
3.2.2	Sexo	47
3.2.3	Romance e relacionamentos	54
3.2.4	Beleza física	64
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	70

REFERÊNCIAS

1. INTRODUÇÃO

Sex and the city estreou na televisão norte-americana em 6 de junho de 1998 pelo canal de TV a cabo HBO e teve seu último episódio veiculado no dia 2 de fevereiro de 2004, após seis temporadas. O seriado foi criado pelo produtor de televisão Darren Star, que também foi responsável por outros seriados de sucesso dos anos 90 como *Melrose place* e *Beverly Hills 90210* (*Barrados no Baile*, em português).

Apaixonado pela cidade de Nova Iorque, Star decidiu adaptar as colunas semanais de Candace Bushnell que falavam sobre relacionamentos entre homens e mulheres na cidade, por acreditar que essa seria uma nova forma de retratar mulheres urbanas e modernas e seus desafios amorosos. Com o roteiro pronto, ele foi atrás de uma emissora que estivesse disposta a investir em um seriado que tinha como proposta uma visão ousada a respeito de sexo, amor e relacionamentos. A HBO aceitou o projeto e aprovou a realização de uma temporada. Desde a sua estreia, *STC* se tornou um sucesso de público e crítica, fazendo com que ele se tornasse um fenômeno cultural que perdura até a atualidade.

Com 94 episódios durante suas seis temporadas e seis anos de exibição, o seriado venceu sete das suas 54 indicações ao Emmy Awards, oito das 24 indicações ao Globo de Ouro, e três das 11 indicações ao Screen Actors Guild Awards. Além do sucesso de crítica, conquistou o público, sendo exibido até hoje, quase dez anos após o encerramento de sua produção, em emissoras de TV por assinatura ao redor do mundo. Gerou inclusive derivados, como o filme *Sex and the city – O filme* (título em português), de 2008, arrecadando mais de 100 milhões de dólares, e sua sequência *Sex and the city 2*, lançada em 2010, além de uma série de DVDs com conteúdos extras, livros oficiais com a história de bastidores e guias para a cidade de Nova Iorque. E ainda um *spin off* baseado na vida de Carrie Bradshaw nos anos 1980, quando ela estava no ensino médio, intitulado *The Carrie Diaries*, estrelado por AnnaSophia Robb no início de 2013¹.

Durante seu período de exibição, o seriado convocou pesquisadores de diversas áreas a tentarem entender a representação feminina no seriado e como ele conformou a visão da mulher contemporânea sobre assuntos como amor, relacionamentos e sexo. Esta monografia tem como objetivo analisar a representação de gênero sexual no seriado, tentando

¹ Informações retiradas do site http://en.wikipedia.org/wiki/Sex_and_the_City. Acesso em: out. 2012.

compreender como se configura a noção de homens e mulheres e suas relações em um produto cultural contemporâneo televisivo como esse. Faz ainda uma análise a respeito do gênero televisivo *sitcom* e como no caso específico de *Sex and the city* há uma relação entre a representação masculina e feminina e seu gênero televisivo.

No primeiro capítulo, formula-se uma fundamentação teórico-metodológica para que todos os conceitos utilizados sirvam também como método para a análise do produto. A partir de uma matriz foucaultiana, e dos conceitos de discurso e formação discursiva de Foucault, foi analisado, com base no conceito de gênero televisivo e sexual enquanto categorias culturais, os diversos discursos que relacionam o seriado como sendo uma *sitcom* de qualidade e os discursos do próprio seriado a respeito das mulheres e homens representados. É também utilizado o conceito de representação segundo a visão de Stuart Hall para fundamentação da pesquisa.

O segundo capítulo é o da análise do produto, dividido em duas partes. Na primeira parte, tenta-se entender os diversos discursos – acadêmicos, midiáticos e da produção do programa – a respeito da qualidade de *STC* e o seu gênero televisivo. Na segunda parte, dividida em quatro categorias analíticas (Reconhecimento social; Sexo; Romance e relacionamentos; e Beleza física), analisa-se o discurso do próprio seriado a respeito dos gêneros sexuais.

Apesar de ser um seriado que já foi exaustivamente analisado, acredita-se que esta pesquisa apresenta alguns pontos novos a esses outros trabalhos, considerando seu gênero televisivo importante para a compreensão da representação de gêneros sexuais, assim como para o entendimento de alguns valores associados ao seriado, como “qualidade”.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Nesta pesquisa, parte-se do princípio de que, para se analisar televisão, não se pode esquecer de sua unidade fundamental, os programas. Por isso, aqui se busca uma análise crítica de televisão focada em um produto específico para se analisar a representação de gêneros na cultura televisiva, especificamente em *Sex and the city*. Assim, para atingir este objetivo, conceitos e preceitos são utilizados para fundamentar teoricamente e metodologicamente a análise, explicitados e discutidos a partir de diversos autores.

Em primeiro lugar, é importante salientar que esta pesquisa parte de uma perspectiva foucaultiana de análise. Então, conceitos convocados pelo autor Michel Foucault em suas obras são o princípio norteador que baseia a fundamentação: os de discurso e formação discursiva. A reunião e análise dos diversos discursos que compõe o entendimento sobre STC, especificamente sobre gênero televisivo e sexual, possibilita demarcar nuances e especificidades deste seriado em relação à sua representação de gênero sexual e sua relação com o gênero televisivo.

Discurso é um conceito trabalhado de diversas formas por Foucault e que aparece em diversas obras que falam sobre diferentes temas². Para o autor, a ideia de discurso é importante, pois o ser humano só existe a partir de um discurso criado pela sua linguagem.

Nesta lógica, os sujeitos e objetos não existem a priori, são construídos discursivamente sobre o que se fala sobre eles. O corpo, por exemplo, só passou a existir a partir das modificações discursivas da passagem da Idade Média para a modernidade. Com o desenvolvimento da patologia, o corpo passa a ser percebido como um conjunto de órgãos, e a Medicina passa a discursivizá-lo, ou seja, a formular práticas e efetuar dizeres sobre ele (GIACOMONI; VARGAS, 2010, p. 122).

Considerando que nada existe fora do discurso, Foucault passa a pensar como se daria essa lógica e como ele atua no mundo material e simbólico. O autor pesquisa em algumas obras novas formas de se pensar a história e seus acontecimentos. Em *História da sexualidade*, ele tenta descobrir como o sexo foi visto e enunciado nos diversos contextos históricos e culturais durante os séculos. Em *A história da loucura na idade clássica* ele faz o

² O conceito de discurso aparece em obras como: *A arqueologia do saber* e *A ordem do discurso*.

mesmo, mas pensando como o conceito de loucura e sanidade foram modificados através dos tempos. A ideia do autor é fazer com que fique explicitado para o leitor que os discursos são produzidos de acordo com seu contexto histórico-cultural e que eles estão em constante mudança.

Giacomani e Vargas (2010, p. 122) buscaram na obra de Foucault uma definição de discurso e como ele está relacionado com alguns aspectos da vida humana:

[discurso] Foucault o define, de maneira melhor acabada, apenas na *Arqueologia do saber*, como ‘um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva’; este conjunto é limitado a um certo número de enunciados, além de ser ‘histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo’. Os discursos, como dito acima, possuem um suporte histórico e institucional, que permite ou proíbe sua realização. [...] Além destes elementos, há outro central: a compreensão de que o discurso é uma prática, que constrói seu sentido nas relações e nos enunciados em pleno funcionamento. Esta prática discursiva se define como um ‘conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa’. Ou seja, é a relação do discurso com os níveis materiais de determinada realidade.

Percebe-se assim que o discurso é um conjunto de enunciados que estão imersos em uma história e contexto específicos, mas com uma série de descontinuidades. Para falar de descontinuidades no discurso, é preciso entender o que seria a formação discursiva. Foucault diz que para analisar o discurso é necessário perceber suas dispersões, as descontinuidades que ele apresenta, pois um discurso não está posto como algo fechado e construído, ele apresenta falhas e desconstruções. Para todo discurso existem resistências que fazem com que o processo de reconhecimento deste se modifique a todo o momento, voltando a seu estado inicial e se adaptando aos diferentes contextos. Foucault, para falar destas dispersões, diz que a análise do discurso deve justamente identificar isto:

Daí a ideia de descrever essas dispersões; de pesquisar se entre esses elementos, que seguramente não se organizam como um edifício progressivamente dedutivo, nem como um livro sem medida que se escreveria, pouco a pouco, através do tempo, nem como a obra de um sujeito coletivo, não se poderia detectar uma regularidade: uma ordem em seu aparecimento sucessivo, correlações em sua simultaneidade, posições assinaláveis em um espaço comum, funcionamento recíproco, transformações ligadas e hierarquizadas. Tal análise não tentaria isolar, para descrever sua estrutura interna, pequenas ilhas de coerência; não se disporia a suspeitar e trazer à luz os conflitos latentes; mas estudaria formas de repartição. Ou ainda, em lugar de reconstituir *cadeias de inferência* (como se faz frequentemente na história das ciências ou da filosofia), em lugar de estabelecer *quadros de diferenças* (como fazem os linguistas), descreveria *sistemas de dispersão*. No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas

temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* – evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e conseqüências, inadequadas, aliás, para indicar semelhante dispersão, tais como ‘ciência’, ou ‘ideologia’, ou ‘teoria’, ou ‘domínio de objetividade’ (FOUCAULT, 1987, p. 43).

Analisando as dispersões, é possível entender o que seriam as formações discursivas, um conjunto de enunciados que possuem certa regularidade dentro de uma descontinuidade característica e que possuem semelhanças em seus conceitos e temáticas. “O objetivo subsequente da análise foucaultiana é desvendar o funcionamento das regras de formação de cada formação discursiva em particular, buscando a regularidade em meio à dispersão” (GIACOMONI; VARGAS, 2010, p. 125).

Entendendo que os discursos são perpetuados e reproduzidos culturalmente através de produtos culturais, convenções sociais e no cotidiano, nota-se que é de extrema importância ter noção de quais valores estão presentes nestes discursos e como eles aparecem de forma aberta ou silenciada nos meios de comunicação. Por isso, esta pesquisa pretende analisar os discursos a respeito de *Sex and the city*.

A partir do entendimento sobre o que são discursos e as formações discursivas, pode-se passar para os próximos conceitos metodológicos que norteiam esta pesquisa. O primeiro deles é o gênero televisivo: antes mesmo dos gêneros sexuais, é importante esclarecer qual produto televisivo está sendo abordado. O conceito de gênero televisivo então utilizado é o que parte de uma nova perspectiva fundamental para esta análise: uma discussão sobre gêneros enquanto categorias culturais.

Estudos de mídia possuem um histórico de não aprofundarem suas análises a respeito do que seriam os gêneros: gênero seria uma categoria de programas pré-formulada? Conjunto de textos midiáticos que possuem características semelhantes? Ou uma forma de simplificar a forma de se ver televisão tanto para o consumidor quanto para os pesquisadores que a estudam? Muitos se apropriaram de conceitos vindos de análises literárias e estudos do cinema e simplesmente transpuseram para o caso da televisão. No entanto, excluindo as especificidades dos programas televisivos, como o fato de a resposta do público estar diretamente ligada à produção quase que simultaneamente (diferente do cinema ou literatura), este tipo de análise se torna vazia.

Gomes (2011, p. 112) é uma das autoras que se referem à utilização do conceito de gênero enquanto categoria cultural e não textual e explica o porquê do afastamento dos estudos culturais dos estudos de gênero:

Uma das razões para que os estudos de gênero estejam relativamente ausentes dos estudos culturais é justamente o fato de que abordagens vindas das análises literárias e dos estudos do cinema, particularmente em perspectivas mais afinadas com o estruturalismo, mas não só, concebem o gênero como um elemento textual formal e, portanto, dificultam uma abordagem dos gêneros a partir de seus vínculos com cultura, política e sociedade.

Durante muito tempo, este tipo de abordagem foi a mais utilizada nos estudos de televisão. E o que esta pesquisa defende, assim como os autores Gomes (2011) e Mittell (2005), é a importância do entendimento dos gêneros televisivos enquanto categorias culturais, pois assim é possível analisar os produtos da televisão relacionados com aspectos sociais e políticos de uma sociedade ou período histórico.

Mittell (2005, p. 37, tradução nossa) afirma que os gêneros são de grande importância quando pensamos na televisão. “Gêneros fazem parte de cada aspecto da televisão. [...] As indústrias usam os gêneros na produção de seus programas, assim como em outras práticas centrais como autodefinição (canais como ESPN ou Cartoon Network) ou programação (locando gêneros dentro de blocos de tempo como nas novelas da tarde)”³. Tendo a importância que têm para a produção televisiva, os gêneros deveriam ser mais bem pesquisados, segundo o autor: “Acadêmicos de mídia têm tradicionalmente olhado os gêneros como um componente textual. [...] A maioria dos exemplos de análises de gênero primeiramente consideram gênero como um atributo textual”⁴ (MITTELL, 2005, p. 39, tradução nossa).

É importante ressaltar que nenhum desses autores, Gomes ou Mittell, desconhecem que os textos fazem parte dos gêneros, mas defendem que eles não estão apenas resumidos a isso. “Desejamos a formulação de um conceito de gênero e de um protocolo de análise que nos possibilite ir além das análises textuais, mas sem negá-las, sem recusá-las” (GOMES, 2011, p. 112). Gênero como categoria cultural não exclui os textos que estão ali presentes, mas entende que é muito mais complexo. Mittell (2005, p. 40, tradução nossa) explica:

Certamente gêneros categorizam textos. Nós podemos considerar que gêneros categorizam práticas industriais (como a própria autodefinição Sci Fi Channel) ou membros de uma audiência (como fãs *sci fi*), mas nesses casos a categoria textual de “ficção científica” antecede o uso do termo pela indústria e audiência – programas de ficção científica são o fator unificador implícito dentro tanto da categoria da indústria quanto da audiência. Isso não é para sugerir que gêneros não são

³ “Genres are a part of every aspect of television. [...] Industries use genres in producing programs, as well as in other central practices like self-definition (channels such as ESPN or Cartoon Network) or scheduling (locating genres within time slots, as in daytime soap operas)”.

⁴ “Media scholars have traditionally looked at genre as a textual component. [...] Most examples of genre analyses primarily consider genre as a textual attribute”.

primeiramente categorias de textos, mas existe uma diferença crucial entre conceber gênero como uma categoria textual e tratá-lo como um componente do texto⁵.

E qual a importância de se ter um conceito de gênero como categoria cultural?

Gomes (2011, p. 113) diz que para se considerar gênero como categoria analítica da televisão em relação constante com cultura, sociedade e poder é necessário “um conceito de gênero em que este não apareça como uma entidade fixa, em que ele não seja apenas classificação ou tipologia da programação televisiva”. É preciso entendê-lo como algo não dado previamente à produção do programa ou à recepção: ele participa desse processo de forma completa, é algo construído e imbricado com os processos culturais no qual a televisão está inserida. Assim, gêneros podem ser utilizados como categoria analítica da televisão.

Ao falar do gênero *sitcom*, por exemplo, tem-se de entender que o seu significado em contextos geográficos, culturais e temporais se modifica. Não se pode dizer que *sitcoms* norte-americanas dos anos 1950 (*I love Lucy*, *Father knows best*) possuem as mesmas características que as *sitcoms* dos anos 2000 (*The office*, *Two and a half men*), em todos os sentidos desde o enredo, construção de personagens, temas retratados, representação do homem e da mulher, representação racial, entre outros, mesmo todos esses produtos serem considerados do mesmo gênero televisivo, *sitcom*. Isso porque os EUA dos anos 1950 não são o mesmo dos anos 2000, portanto o gênero televisivo também se modificou, estando de acordo com o contexto cultural no qual foi criado. Mittell (2005, p. 47, tradução nossa) diz que “a qualquer momento, um gênero pode operar diferentemente em outro contexto histórico ou cultural”⁶.

O mesmo autor, para defender a ideia de gêneros culturais, se utiliza de dois elementos. O primeiro são os conceitos trazidos dos Estudos Culturais, que o autor reconhece que foram pesquisadores que se afastaram da discussão sobre gênero. Mas Mittell (2005, p. 43, tradução nossa) diz que “gêneros apenas existem a partir da criação, circulação, e recepção de textos dentro de contextos culturais”⁷, fazendo aqui uma referência ao Circuito da Cultura, proposto por Stuart Hall (1997). Outra relação importante, colocada pelo autor (*ibidem*, p. 41), é a de que “gêneros são dependentes da intertextualidade”.

⁵ “Certainly genres do categorize texts. We might consider that genres categorize industrial practices (such as the self-definition of the Sci Fi Channel) or audience members (sci fi fans), but in these instances the textual category of ‘science fiction’ precedes the industry’s and audiences’ use of the term – science fiction programs are the implied unifying factor within both the industry and audience categories. This is not to suggest that genres are not primarily categories of texts, but there is a crucial difference between conceiving of genre as a textual category and treating it like a textual component”.

⁶ “At any given moment, a genre might operate differently in another historic or cultural context”.

⁷ “Genres exist only through the creation, circulation, and reception of texts within cultural contexts”.

Só é possível um gênero fazer sentido se ele estiver em relação com múltiplos outros textos, tanto para produção televisiva quanto para a recepção do público. Então, quando há confusões na classificação de programas que são considerados de vários gêneros, ou pertencentes a nenhum, ou quando textos completamente distintos são categorizados como se fossem do mesmo gênero, torna-se evidente que a relação de sentido de um só se faz quando comparado com outro.

O segundo conceito que Mittell (2005) utiliza para sua definição de gênero como categoria cultural é o de formação discursiva, de Michel Foucault, que já foi explicitado aqui. Para o autor, a ideia de gênero “parece encaixar perfeitamente na definição de formação discursiva oferecida por Michel Foucault. Para Foucault, formações discursivas são sistemas de pensamento historicamente específicos, categorias conceituais que trabalham para definir experiências culturais dentro de amplos sistemas de poder”⁸ (MITTELL, 2005, p. 44, tradução nossa). Com esse conceito de formação discursiva, ele pretende explicar gênero considerando suas descontinuidades e inconstâncias, mas entendendo como eles formam regimes de verdade articulados com contextos culturais específicos.

Ele ainda formula cinco princípios que devem servir para se analisar culturalmente os gêneros: a análise de gênero deve considerar os atributos específicos do meio; estudos de gênero devem negociar especificidade e generalidade; histórias de gênero devem ser escritas através de genealogias discursivas; gêneros devem ser entendidos como uma prática cultural; e por último, gêneros devem ser situados dentro de amplos sistemas de hierarquias culturais e relações de poder.

Para Gomes (2011), a partir do gênero também é possível analisar culturalmente processos de uma sociedade, pois ele está implicado com o contexto cultural, temporal e social. Se utilizando das propostas metodológicas de Barbero⁹ e Mittell, a autora propõe uma visão dos gêneros enquanto categorias culturais, visão assumida por esta pesquisa.

Entendido o gênero como categoria cultural, segundo as propostas de Mittell e Gomes, podemos perceber que esse esclarecimento é crucial para que se discuta o seriado a ser analisado. *Sex and the city* é um seriado televisivo norte-americano do gênero *sitcom*, e já que a *sitcom* não é propriedade exclusivamente textual, pode-se analisar esse gênero como uma

⁸ “seems to fit perfectly into the account of discursive formations offered by Michel Foucault. For Foucault, discursive formations are historically specific systems of thought, conceptual categories that work to define cultural experiences within larger systems of power”.

⁹ O autor, apesar de não ter como objetivo central de sua pesquisa falar de gêneros midiáticos, em sua proposta metodológica do mapa das mediações estabelece um conceito de gênero relacionado ao contexto cultural, e não apenas textual.

categoria mais ampla e complexa que abrange outros elementos além de características engessadas do texto.

A televisão passou por períodos distintos que demarcaram a forma de produzir seus programas, da recepção da audiência e todos os seus processos a partir do contexto sociocultural e histórico em que ela estava inserida. Atualmente, um momento bem característico no qual a televisão se encontra é o da hibridização. Devido ao advento de novas tecnologias como a internet, televisão digital, redes sociais e outros elementos, ela passa por diversas modificações como novos hábitos de consumo da audiência e a queda do número de telespectadores, mas um aumento do número de espectadores em outras mídias como celulares, computadores etc. Isso tudo faz com que ocorram mudanças na forma de produção televisiva e uma delas é a hibridização de gêneros.

A hibridização é cada vez mais comum e torna os gêneros difíceis de serem identificados em um primeiro momento. Com as *sitcoms* não foi diferente, o gênero sofreu alterações com o tempo e atualmente apresenta características que, se analisadas somente pelo texto, não seriam consideradas uma *sitcom*, avaliando o que é entendido como tal pelas características iniciais desse gênero.

Por exemplo, é possível encontrar nos programas da última década da televisão uma série de seriados que não são considerados *sitcoms*, mas que apresentam características demarcadas desse gênero da comédia. Os que misturam *sitcom* com documentário, como: *The office* (NBC, 2005-), *Parks and recreation* (NBC, 2009-); *sitcom* com *talent shows*, como: *The X-Factor* (FOX, 2011-), *American idol* (FOX, 2002-); *sitcom* com programas informativos, como: *The daily show with Jon Stewart* (Comedy Central, 1996-); *sitcom* com *reality show*, como: *The Ousbournes* (MTV, 2002-2005) e *Keeping up with the Kardashians* (E! 2007-).

Para o entendimento do gênero *sitcom* enquanto categoria cultural, é necessário considerar diversos aspectos que fazem desse gênero ser o que ele é, suas especificidades e o que o diferencia de outros gêneros. A definição mais usual e presente na maioria de livros e manuais sobre televisão define *sitcom* como:

[Gênero] ficcional que, em princípio, opera com um plano de realidade discursiva de caráter ficcional (supra-realidade), propondo como regime de crença a **verossimilhança**. Não têm, portanto, compromisso direto com o real, mundo exterior, embora se proponham a retratá-lo de forma lúdica. São comédias de situação, crônicas do cotidiano que a televisão exhibe, normalmente, sob a forma de seriados, com apresentação semanal de segmentos, denominados episódios, que

variam entre 30 e 40 min., tirante os intervalos comerciais. [...] Trata-se de histórias curtas e independentes, com personagens fixos, que utilizam como quadro de referência o mundo exterior próprio de um determinado núcleo social, familiar ou profissional, colocando em cena a vida e/ou as atividades profissionais das pessoas pertencentes a esse grupo. Esses programas não costumam ter data de encerramento pré-definida, podendo estender-se, no tempo, enquanto houver audiência e, conseqüentemente, patrocínio e/ou publicidade (DUARTE, 2008).

A partir desta definição, observa-se que existem características textuais do gênero que não são exatamente específicas das *sitcoms*. Um programa com histórias curtas e independentes, com personagens fixos e que utiliza o mundo exterior como referência se aplica a uma grande variedade de outros programas. Mas o que torna as *sitcoms* especiais?

Surgidas no início da televisão americana e britânica, as *sitcoms* começaram com adaptações feitas com artistas vindos do teatro e do rádio. As primeiras produções televisivas e que poderiam ser consideradas *sitcoms*, porque contavam com um grupo de personagens fixos passando por situações cômicas, revelavam que a linguagem televisiva ainda estava se sedimentando. Por isso, na avaliação de programas desta época, como *The Jack Benny program* (CBS, 1950-1955) ou *The Burns and Allen show* (CBS, 1950-1958), muitas características que entendemos como pertencentes as *sitcoms* hoje não estavam presentes ou eram desenvolvidas de outras formas, o que mostra o caráter contextual do gênero.

Considerado um marco não somente na história do gênero, mas também da televisão, é o seriado de extremo sucesso *I love Lucy* (CBS, 1951-1957), reconhecido por muitos como a primeira *sitcom* da televisão americana, apesar de, como listado, existirem seriados anteriores que podem ser considerados *sitcoms* mesmo que possuam características diferentes do que é entendido como o tradicional. *I love Lucy* possui todas as características formais de uma *sitcom*: o enredo familiar, risos da plateia ao vivo, poucos cenários e personagens fixos, histórias curtas que se resolvem a cada episódio. Feuer (2008, p. 83, tradução nossa) diz que os personagens das *sitcoms* sempre formam famílias, mesmo que não sejam de parentesco: “a *sitcom* parece exigir a presença de uma estrutura quase-familiar para satisfazer as necessidades do espectador”¹⁰. A autora ainda destaca que, em termos de enredo, as *sitcoms* evoluíram muito pouco, tendo sua estrutura inicial ainda muito utilizada (status quo familiar > erro de rotina > lição aprendida > status quo familiar). No caso de *I love Lucy*, isso é nítido com a personagem principal sendo uma dona de casa com enorme desejo de estar no *show business* junto com o seu marido que não lhe permite trabalhar, algo muito comum na época. Assim, durante cada episódio, Lucy se mete em diversas confusões cômicas e hilárias que

¹⁰ “The sitcom seems to require the presence of a quasi-familial structure in order to satisfy the needs of the viewer”.

acabam tirando seu marido Ricky Ricardo do sério, sendo que, ao final, ela termina em casa prometendo ao seu esposo que não irá mais aprontar confusões. Ou seja, vê-se a estrutura de Feuer perfeitamente: existe um modo inicial da vida familiar inalterado, que termina sendo quebrado por alguma peripécia da protagonista; sendo repreendida pelo seu marido, ela aprende uma lição e ao final o modo inicial da vida familiar se restaura.

Outras características das comédias de situação, como baixo custo de produção, poucos sets, equipe de produção pequena, encaixe perfeito na programação (30 minutos com intervalos comerciais) e gerador de outros produtos, se encaixam em outros tipos de programa, mas demarcam bem a visão do que seria uma *sitcom*, mesmo não sendo o caso de *Sex and the city*. Este gênero também é reconhecido pela sua flexibilidade, o que fez com que diversos programas que possuem elementos da comédia de situação fossem considerados outra coisa que não *sitcom*.

Os preconceitos sobre gênero estão presentes também nos estudos de televisão, pelo fato de comédias televisivas não terem sido produtos agraciados pela crítica ou serem considerados algo mais popularesco para a atenção acadêmica.

Como um gênero televisivo não-fixo e que possui diversos elementos que se modificaram ao longo do tempo, as *sitcoms* apresentam novas características que podem ser observadas atualmente. Ao longo de sua história, um dos gêneros ficcionais mais antigos por sinal, as *sitcoms* se adaptaram aos novos contextos. Se nos anos 1950 havia a representação da mulher em programas como *I love Lucy* e *Father knows best* de forma subordinada aos maridos e homens de forma em geral, este tipo de situação não acontece igualmente em seriados mais atuais como *Friends* (NBC, 1994-2004) e *The big bang theory* (CBS, 2007-), em que a mulher não é representada como a dona de casa que não pode mais trabalhar¹¹. Se existe um modelo considerado tradicional que são os seriados que apresentam a *laugh track*, uma história cômica e curta por episódio geralmente com temas a cada um deles, a televisão começou a inovar esses modelos e produzir coisas novas.

Como exemplo na televisão americana, temos seriados considerados como “unruly comedy women” (comédias das mulheres rebeldes), como o próprio *Sex and the city*, *Roseanne* (ABC, 1988-1997), *Absolutely fabulous* (BBC, 1992-2001) e outras que tratam da questão feminina no mundo moderno. Nessas *sitcoms*, os temas são abordados de novas formas indo de acordo com o contexto social que estão inseridos. Mais recentemente, alguns

¹¹ Para mais informações a respeito da representação de gênero em *sitcoms* consultar: BUTSCH, 2005.

produtos que apresentam características de *sitcoms* inovaram com outros elementos que muitos consideravam impossíveis de se pensar em um gênero como esse, como o exemplo de *The office* (NBC, 2005-), um seriado britânico de enorme sucesso que foi adaptado na televisão norte-americana e estrelado por Steve Carrell, tornando-se um sucesso de crítica e público. “Se *The office* modernizou a *sitcom* fazendo-a parecer com um documentário, então *Sex and the city* transformou o gênero trazendo inspirações do cinema – tanto em estilo quanto conteúdo”¹² (FEUER, 2008, p. 84, tradução nossa). Nessa declaração, pode-se observar como o fato do gênero *sitcom* adquirir novas características e perder outras faz com que seus produtos sejam considerados de qualidade ou não, ou seja, *Sex and the city* é um bom seriado porque, apesar de ser uma *sitcom*, parece com cinema.

Este tipo de julgamento de valor é comum quando vemos críticas televisivas, que pensam nos produtos e seus gêneros como entidades fixas e que os de qualidade são aqueles que quebram com formalidades pensadas como obrigatórias para se fazer um determinado gênero ou aqueles que conseguem participar de forma completa com essas regras, sem se considerar que os gêneros se atualizam e estão de acordo com o contexto televisual.

Todos esses exemplos mostram como elementos que tornam as *sitcoms* únicas estão presentes em diversos programas da televisão norte-americana e mostram como esses elementos continuam sendo um dos motivos para que tantas pessoas assistam à televisão e consumam seus inúmeros produtos culturais. E pensando, como falado anteriormente, no que torna *sitcoms* únicas, pode-se dizer que um elemento simples, mas que diz muito sobre o gênero permanece, mesmo com todas as mudanças de contexto que ocorreram com o tempo. “Colocar a ‘comédia’ no centro dos debates sobre *sitcom* como um gênero pode parecer reducionista e tautológico: pelo contrário, esse é o aspecto a partir do qual todas as outras características da *sitcom* surgem”¹³ (MILLS, 2009, p. 49, tradução nossa).

Sendo a proposta desta pesquisa analisar a representação de gênero em um seriado televisivo, outro conceito central é o de representação. Entendê-lo se torna fundamental quando se considera o estudo a partir de uma linha foucaultiana e que, além de pensar nos discursos e formações discursivas, pensa também a representação segundo principalmente a linha dos Estudos Culturais.

¹² “If *The Office* modernized the *sitcom* by making it look more like a documentary, then *Sex and the City* transformed it by giving it the aspirations of cinema – both in style and content”.

¹³ “To place ‘comedy’ at the heart of debates about *sitcom* as a genre might seem reductive and tautological: on the contrary, this is the aspect from which all other characteristics of the *sitcom* arise”.

Os Estudos Culturais ingleses, principalmente, se voltaram mais para os estudos da representação. Hall (1997) é um desses autores e organizou o livro *Representation cultural representations and signifying practices*, que reúne capítulos que discutem o conceito de representação nos seus diversos aspectos, em pesquisas distintas, mas que partem de um lugar em comum, os Estudos Culturais. Neste trabalho, ele apresenta também sua pesquisa sobre “O trabalho da representação” (*The work of representation*), e discute sobre a importância do entendimento deste conceito para a pesquisa em cultura e comunicação contemporâneas e seus processos de significação.

A importância de se falar em representação se dá por ser um conceito, apesar de parecer simples, extremamente complexo. Quando falamos em representar, estamos falando sobre discurso? Imagem? Ambos?

Hall (1997), para falar de representação, conceitua cultura, linguagem e sentidos mostrando que tudo isso está conectado e entrelaçado nos processos sociais. Cultura, para o autor, diz respeito a “‘sentidos compartilhados’. Agora, linguagem é o meio privilegiado no qual nós ‘fazemos sentido’ das coisas, no qual o significado é produzido e trocado”¹⁴ (HALL, 1997, p. 1, tradução nossa).

O autor também atenta a um conceito de cultura que permita unir os conceitos de representação e linguagem, pois para ele “linguagem é um dos ‘meios’ pelo qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados em uma cultura”¹⁵ (HALL, 1997, p. 1, tradução nossa). A cultura, então, é aquilo a que se atribuem significados que podem ser compartilhados.

A cultura está preocupada com a produção e a troca de significados. [...] Dizer que duas pessoas pertencem à mesma cultura é dizer que elas interpretam o mundo grosseiramente das mesmas maneiras e podem se expressar, seus pensamentos e sentimentos sobre o mundo, de maneira que serão entendidas pelo outro. Portanto a cultura depende que os seus participantes interpretem significativamente o que está acontecendo ao seu redor, e ‘fazendo sentido’ do mundo de formas amplamente similares¹⁶ (HALL, 1997, p. 2, tradução nossa).

¹⁴ “‘shared meanings’. Now, language is the privileged medium in which we ‘make sense’ of things, in which meaning is produced and exchanged”.

¹⁵ “Language is one of the ‘media’ through which thoughts, ideas and feelings are represented in a culture”.

¹⁶ “Culture is concerned with the production and the exchange of meanings. [...] To say that two people belong to the same culture is to say that they interpret the world roughly the same ways and can express themselves, their thoughts and feelings about the world, in ways which will be understood by each other. Thus culture depends on its participants interpreting meaningfully what is happening around them, and ‘making sense’ of the world, in broadly similar ways”.

Para o autor, os significados em uma cultura são produzidos de quatro formas: em cada interação pessoal e social; em uma variedade de diferentes *media*; quando incorporamos valores em rituais e práticas do dia a dia; ou quando contamos histórias e narrativas ao redor desses valores. Ele fala que um dos processos de extrema importância quando se pensa em cultura é o da representação, pois ele é um dos meios de significar e trocar sentidos dentro de uma cultura (HALL, 1997).

Um dos sistemas de representação é a linguagem. Para Hall, ela é entendida em um sentido amplo, onde se configura, além da linguagem verbal e visual, a linguagem cinematográfica, televisual:

[...] o termo ‘linguagem’ está sendo usado aqui em um sentido bem amplo e inclusivo. O sistema escrito ou o sistema oral de uma linguagem particular são ambos obviamente ‘linguagens’. Mas também são imagens visuais, tanto produzidas pelas mãos, mecânicas, eletrônicas, digitais ou de outras formas, quando são usadas para expressar sentidos¹⁷ (HALL, 1997, p. 18, tradução nossa).

Algo que é preciso ser salientado é que os sentidos não são entendidos de forma direta e transparente, e também não são fixos, mas, assim como a cultura se modifica e se adapta aos diferentes contextos, a forma de ‘fazer sentido’ dentro dela, também.

Hall (1997, p. 15, tradução nossa) salienta que a “representação é uma parte essencial do processo no qual sentidos são produzidos e trocados entre membros de uma cultura. Envolve o uso da linguagem, dos signos e imagens que apoiam ou representam coisas”¹⁸. E conclui o pensamento resumindo que representação é a produção de significado a partir da linguagem.

Após essa virada linguística nos estudos da cultura, e se utilizando dos estudos semióticos, Hall (1997, p. 19, tradução nossa) afirma: “A relação entre ‘coisas’, conceitos e signos encontra-se no coração da produção de sentido na linguagem. O processo que vincula esses três elementos juntos é o que chamamos ‘representação’”¹⁹. E nessa relação entre signos, conceitos e coisas, enxergam-se práticas significativas de uma cultura, justamente através da representação.

¹⁷ “the term ‘language’ is being used here in a very broad and inclusive way. The writing system or the spoken system of a particular language are both obviously ‘languages’. But so are visual images, whether produced by hand, mechanical, electronic, digital or some other means, when they are used to express meaning”.

¹⁸ “Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It does involve the use of language, of signs and images which stand for or represent things”.

¹⁹ “The relation between ‘things’, concepts and signs lies at the heart of the production of meaning in language. The process which links these three elements together is what we call ‘representation’”.

O que o autor ressalta como importante é que os sentidos são construídos pelo sistema de representação através da linguagem, mas que isso é fixado pelo código. Assim, o que é mais interessante observar é que os sentidos não estão inerentes às coisas do mundo, eles são construídos. Eles são resultados de práticas de significação que produzem sentidos e fazem as coisas fazerem sentido. Aí está o trabalho da representação, pois ela só é realizada através de práticas (trabalho) através do simbólico (significação) (HALL, 1997).

O autor segue com as linhas que pensaram o processo de significação, como o construtivismo, que defende a diferença como geradora de significado. Como exemplo, temos Barthes, que pega as ideias de Saussure, estruturalista, fundamental para os estudos semióticos e linguísticos, e dá um passo adiante, passando a ler os diversos significados que esses signos poderiam ter em contextos diferenciados.

Mas o conceito mais importante abordado por Hall é o de discurso. Foucault passa a pensar além da linguagem e começa a pensar no discurso. Para ele, nada que é significativo está fora do discurso, que é uma junção de linguagem com práticas sociais. O discurso seria um sistema de representação no qual atuam redes de poder e dizem sobre aquela cultura o que seria o dominante ideológico e o subordinado.

Foucault ainda afirma que o que não é dito é ainda mais importante para entendermos as relações de poder dentro de um discurso, pois o silenciado também faz parte do discurso. E Hall ressalta que a representação trabalha com o que é mostrado e o que não é (HALL, 1997).

Importante perceber, na noção de Hall sobre representação e sua ligação com linguagem, discurso e cultura, que a representação revela um discurso que pode passar despercebido em uma análise. E como aqui se entende a representação enquanto uma prática social que revela os discursos dominantes dentro de uma cultura ao analisar a representação de gênero, a partir dos diversos elementos do conceito amplo de linguagem de Hall, em um seriado, notam-se, de certa forma, quais as configurações dos papéis de gêneros sexuais na cultura ocidental, e o que eles nos dizem abertamente ou não.

A partir daí, é possível entender também o que são os gêneros sexuais, relacionados com contextos socioculturais e históricos, que possuem em cada cultura representações e performances específicas. Para compreender esses processos, são trazidos autores que discutem conceitos de gênero sexual em sua relação com a cultura, e não com a natureza ou biologia. Assim, define-se como se dará a análise do seriado *Sex and the city* e suas representações de gênero.

Compreender como as relações de gênero são produzidas e reproduzidas em uma sociedade é importante, pois analisa criticamente o que seria considerado ‘normal’ e mostra como os que são apontados como desvios de gênero são tratados socialmente ou excluídos dos discursos dominantes. Como a proposta desta pesquisa é analisar *Sex and the city*, e neste produto (no *corpus* analisado) especificamente as questões femininas e masculinas que são as convocadas, trataremos aqui da história das relações de gênero na cultura ocidental focando na questão da mulher e do homem, e o que é entendido culturalmente como ser mulher ou homem.

Para começar, é interessante observar como na língua portuguesa a palavra ‘gênero’ serve tanto para nos referirmos aos produtos midiáticos quanto às categorias que definem os seres humanos. Já na língua inglesa, por exemplo, o termo ‘*genre*’ se refere às categorias midiáticas, e ‘*gender*’ diz respeito às categorias sexuais. Assim, algo que pode causar um pouco de confusão na hora de se pesquisar os dois temas em um só trabalho pode ajudar a compreender aspectos em comum nos dois termos, como uma abordagem cultural dos seus significados.

A separação entre homens e mulheres é algo que acontece desde o nascimento, quando a mãe escolhe roupas rosas para as meninas e as azuis para os meninos, ou quando o carrinho de brinquedo é o presente para os pequenos e a boneca, para as pequenas. Essas diferenças são encontradas tanto na história religiosa, onde, no fenômeno da criação, a mulher nasce a partir da costela do homem, ou na História, enquanto disciplina científica, na qual todos os acontecimentos importantes que marcaram ou romperam com o modo de vida do ser humano foram contados a partir do ponto de vista masculino (COLLING, 2004).

O que marcou uma abordagem distinta no tratamento da questão da diferença entre homens e mulheres foi o surgimento do Movimento Feminista nos anos 1970, e posteriormente a luta da comunidade homossexual por direitos civis. Estes tipos de iniciativas “foram primordiais para a evolução e a mudança desse discurso histórico, onde o fenômeno das diferenças entre homens e mulheres era atribuído às distinções biológicas” (SALES; SILVA, p. 2).

O Movimento Feminista foi importante neste processo, pois ele insere, em um momento chamado de “primeira onda”, a questão dos direitos civis e políticos das mulheres, algo ainda negado na sociedade daquela época. Uma das principais reivindicações era o sufrágio universal, mas já havia, aí, uma crítica feroz à subjugação das mulheres pelos homens (pais, maridos etc.) no ambiente familiar e político (SANTOS, 2010). “Aos homens o espaço

público, político, onde centraliza-se o poder, à mulher, o privado e seu coração, o santuário do lar. Fora do lar, as mulheres são perigosas para a ordem pública” (COLLING, 2004, p. 15) . A ruptura que acontece a partir deste momento é o entendimento de que existe algo além de órgãos sexuais diferentes entre homens e mulheres, começando a pensar o gênero como uma construção social e cultural e não dentro de uma teoria biológica.

Sendo de enorme importância para diversos estudos dentro de áreas interdisciplinares como as ciências sociais, antropologia, psicologia e mais recentemente a comunicação, um novo conceito de gênero traz em si uma ruptura importante. Esse novo conceito envolve duas dimensões que podem demarcar diferenças analíticas quando se fala de gênero: a primeira é o comportamento diferenciado entre o masculino e o feminino em sociedades diversas e a outra é a distribuição desigual de poder entre os sexos (SANTOS, 2004).

Foucault (1999) realizou em uma extensa pesquisa histórica desde a Antiguidade Clássica grega até a época de produção do seu livro como o sexo era visto e discutido moralmente e enxergado culturalmente a partir de escritos e obras literárias. Ele conclui que, ao contrário do que muitos pensam, o sexo não foi algo reprimido e ocultado até o século XIX, mas o inverso: desde a sociedade grega passando pela época cristã, nunca se falou tanto de sexo. “Censura sobre o sexo? Pelo contrário, constituiu-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia” (FOUCAULT, 1999, p. 26).

Assim, o autor opõe dois conceitos que predominaram no mundo oriental e ocidental, respectivamente: *ars erotica* e *scientia sexualis*. O primeiro diz respeito à busca do saber sobre ampliação do prazer, era um saber de dentro, onde a verdade sobre o prazer é extraída do próprio saber. Já no ocidente, “o homem se torna uma criatura confidente” (FOUCAULT, 1999, p. 59). E se estabelece algo como uma verdade sobre o sexo, e os que estariam contra esta verdade seriam pecaminosos ou desvios dentro da normalidade. Com isso, entramos no conceito de poder para Foucault:

[...] o poder não é uma instituição, nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é um nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada [...] o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis [...] onde há poder, há resistência, nunca em exterioridade às relações (FOUCAULT, 1999, p. 89-91).

Pode ser percebido assim que a relação homens e mulheres é estabelecida como uma relação de poder. E os discursos produzidos a respeito dos gêneros sexuais também estão impregnados com o poder social que eles possuem.

Apesar do entendimento quanto ao caráter social e cultural do gênero, alguns autores ainda dão um enfoque maior à ligação direta entre os aspectos fisiológicos e anatômicos, afirmando que não se pode pensar em homens e mulheres sem pensar o corpo. Mas o que os estudos de gênero indicam é que não se pretende separar o corpo do comportamento social, por exemplo, e sim pensar que “dessa forma, o importante não é eliminar, na definição de gênero, aquilo que se considera da ordem da natureza, mas, ao contrário, incorporar essa dimensão à outra, concebendo o corpo também como entidade socialmente modelada” (SANTOS, 2004, p. 88).

Entende-se assim que a compreensão do gênero precisa considerar aspectos diversos aos quais eles se referem, desde práticas cotidianas da cultura como as formas de reconhecimento dos indivíduos dentro das categorias sociais *homem* e *mulher*. “Gênero é, portanto, ação, relação e representação e, em virtude de seu caráter relacional, torna-se impossível compreender a feminilidade sem fazer referência à masculinidade e vice-versa” (ibidem, p. 89).

A partir deste entendimento, é importante ressaltar, aqui, as relações e tensões entre o que seria a masculinidade e a feminilidade, o que poderíamos chamar de identidade de gênero.

A identidade pode ser considerada como um conjunto de características próprias e exclusivas de cada ser humano imbricado nas suas actividades enquanto indivíduo, na sua história de vida, no mundo que o rodeia. Na unidade do indivíduo, encontramos características imutáveis e outras mutáveis. Algumas das características imutáveis são o seu nome, parentes, impressão digital e outras características singulares. Todavia, a sua personalidade, as suas crenças, os seus gostos, entre outros, vão modificando-se e adequando-se ao ser social (JANUÁRIO, 2009, p. 4).

Nesta definição, observa-se que é chamado de identidade aquilo que forma o ser humano, ou seja, suas matrizes culturais e aspectos da vida social que indicam o que ele é, de certa forma.

Kellner (2001) diz que há uma ligação entre a cultura midiática e o que podemos entender como identidades dentro de uma cultura, pois é a partir dos meios de comunicação e seus produtos culturais que vemos como as identidades são representadas e discutidas.

Na era pós-moderna, quando o mundo vive fenômenos como a globalização, onde a noção de espaço e tempo se dilui e os indivíduos passam por rápidas transições em suas vidas, o conceito de identidade conseqüentemente também muda. Hall (2005) mostra que, devido a essas e outras transformações, as identidades hoje estão fragmentadas e os sujeitos não

possuem uma identidade essencial, e sim várias identidades que são tensionadas o tempo todo nas relações de poder com o outro. Segundo Canclini (2008), a identidade é uma tarefa permanente, pois ela se modifica e está em conflito com o outro o tempo inteiro. Hall (2005, p. 87) afirma:

[...] parece então que a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mas plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas.

Entendendo esta noção de identidade que passou por transformações significativas, pode-se parar e pensar sobre as identidades de gênero e suas configurações pós-modernas. Em uma época na qual o papel da mulher e do homem era bem definido socialmente, quando se pensa na masculinidade ou feminilidade, é possível produzir imagens e formas pré-concebidas. No sistema patriarcal, os homens detêm o poder por completo, sejam eles o pai da família ou o marido em uma relação. A mulher, como já foi dito, se reservava ao papel de dona de casa, devendo cuidar do lar e dos filhos. Nessa configuração, enquanto a mulher é completamente submissa aos homens, o homem não pode demonstrar fragilidades, transmitir sentimentos, ter medos ou inseguranças, e tem o papel fundamental de prover o sustento da casa, procriar e proteger a família (PEREIRA, 2009).

Com as mudanças sociais, o que se observa é que a posição social da mulher mudou ao longo do século XX. Os papéis femininos se transformaram e a mulher conquistou seu lugar ao sol devido aos movimentos feministas. A mulher contemporânea passa a assumir vários papéis: o de mãe, o de esposa e o de profissional. O homem, ao perceber isso, começa a se preocupar em estar melhor para essa nova mulher, mais exigente, e com a competitividade representada por ela (ibidem, 2009). Assim percebe-se uma necessidade de não se falar mais no singular, e sim, em masculinidades e feminilidades.

Nixon (1997) apresenta, em seu artigo sobre representação da masculinidade nos meios publicitários, as formas como essa representação foi modificada e se pergunta quais motivos levaram a isso. Ao falar de masculinidade, ele cita uma pesquisa onde:

Os autores descrevem uma masculinidade caracterizada pela agressão, competitividade, ineptidão emocional e frieza, e dependente em uma ênfase primordial e exclusiva no sexo com penetração. Além disso, no entanto, para os autores em *The Sexuality of Men*, o que também surgiu, assim que os homens começaram a refletir criticamente sobre a masculinidade, foi um senso dos medos,

ansiedades e dor expressada por esses homens em relação a papéis determinados da masculinidade²⁰ (NIXON, 1997, p. 296, tradução nossa).

Assim, o autor demonstra como o surgimento de uma compreensão sobre masculinidades, no plural, ao invés do singular, e o entendimento dos questionamentos sobre essas identidades num mundo contemporâneo são fundamentais para compreender a sociedade dentro de uma cultura machista e patriarcal, e o papel de homens e mulheres nesse processo. “Masculinidade não é uma categoria fixa e unitária. Em outras palavras, argumenta-se que não existe uma verdadeira essência da masculinidade garantida por Deus ou a natureza que nós poderíamos apelar para analisar as identidades de gênero dos homens”²¹ (NIXON, 1997, p. 300-301, tradução nossa).

Entendendo que masculino e feminino são categorias culturais e criadas a partir dos contextos sociais e históricos ao qual pertencem, vê-se ainda como cada uma das identidades de gênero manifestam também o racismo, machismo e homofobia através delas. Ao falar da masculinidade enquanto espetáculo, Steve Neale²² (apud NIXON, 1997, p. 333, tradução nossa) diz:

As mulheres são um problema, uma fonte de ansiedade, de obsessivo inquérito; homens não. Onde as mulheres são investigadas, homens são testados. Masculinidade, como um ideal, pelo menos, é implicitamente conhecido. Feminilidade é, ao contrário, um mistério. Essa é uma das razões por que a representação da masculinidade tem sido tão raramente discutida.

E nesse pensamento dominante em que a mulher é inferiorizada de todas as formas nas relações sociais diante dos homens, é que surgem os questionamentos a respeito das relações de gênero e como suas relações de poder são desiguais. Por outro lado, analisando o caso do masculino, o fato de ser a fonte de poder na sociedade o transformou em algo não analisável, pois não existiam questionamentos a respeito da identidade masculina, tudo já estava muito bem estabelecido.

Algo que precisa ser observado é que vivemos em uma cultura machista e patriarcal, então, ao analisar um produto criado nesta cultura, não se pode esperar que ele não possua marcas de machismo e sexismo impregnados em seu discurso, pois ele também é um

²⁰ “The authors described a masculinity characterized by aggression, competitiveness, emotional ineptitude and coldness, and dependent upon an overriding and exclusive emphasis on penetrative sex. In addition, however, for the authors in *The Sexuality of Men*, what also emerged, as men began to reflect critically on masculinity, was a sense of the fears, anxieties and pain expressed by these men in relation to established scripts of masculinity”.

²¹ “Masculinity is not a fixed and unitary category. In other words, it is argued that there is no true essence of masculinity guaranteed by God or nature which we could appeal to in analyzing men’s gender identities”.

²² “Women are a problem, a source of anxiety, of obsessive enquiry; men are not. Where women are investigated, men are tested. Masculinity, as an ideal, at least, is implicitly known. Femininity is, by contrast, a mystery. This is one of the reasons why the representation of masculinity, has been so rarely discussed”.

resultado dessa ideologia. O interessante é ver até quando ele se configura como resistente a esses pensamentos e até onde ele reitera e perpetua a mesma ideologia através das suas representações.

Fiske (1987) constrói seus argumentos em relação à masculinidade e feminilidade e sua relação com a televisão partindo das relações de cada um dentro de uma cultura patriarcal dominante. Para ele, por exemplo, o desejo de liberdade feminina nasce do patriarcado, por isso, traz contradições junto com ele.

A masculinidade é tão uma construção cultural quanto a feminilidade, mas sua relação diferente com o patriarcado produz diferentes construções textuais e práticas de leitura. Programas como *Esquadrão Classe A*, que buscam grandes audiências masculinas, têm menos necessidade de produzir um texto duplo que permita que significados de oposição e resistência sejam circulados. [...] Textos masculinos parecem ser menos polissêmicos do que os femininos porque a relação da masculinidade com o patriarcado é menos resistiva do que a feminina²³ (FISKE, 1987, p. 198, tradução nossa).

Ainda segundo Fiske (1987), a ideia de masculinidade tem uma relação com características como: ligação com maturidade e autoridade; dominação a partir do físico; lugar de poder e controle. Mas isto é negado à maioria dos homens, o que os torna frustrados socialmente. “[...] a masculinidade é assim socialmente e psicologicamente insegura; e essa insegurança produz a necessidade de sua constante reafirmação através de programas como *Esquadrão Classe A*. [...] Como a maioria dos textos masculinos, *Esquadrão Classe A* trabalha excluindo do seu mundo três dos mais significantes produtores da identidade masculina – mulheres, trabalho e casamento”²⁴ (FISKE, 1987, p. 202, tradução nossa).

A diferença entre o masculino e o feminino se dá quando, segundo Chodorow (1978 apud FISKE, 1987, p. 213, tradução nossa), “a forma que homens e mulheres são criados na nossa sociedade ensina aos homens encontrarem suas identidades em objetivos e conquistas e mulheres a encontrar a delas em relacionamentos com outras pessoas”²⁵. Essas diferenças sociais e culturais se evidenciam quando percebemos nos gêneros televisivos pensados para as mulheres, como as telenovelas, *sitcoms* e *talk shows*, e nos pensados para o público

²³ “Masculinity is much a cultural construct as femininity but its different relationship to patriarchy produces different textual constructions and reading practices. Shows like *The A-Team*, which cater for largely male audiences, have less need to produce a double text that allows for oppositional or resistive meanings to be circulated. [...] Masculine texts appear to be less polysemic than feminine ones because masculinity’s relationship to patriarchy is less resistive than femininity’s”.

²⁴ “Masculinity is thus socially and psychologically insecure; and its insecurity produces the need for its constant reachievement in shows like *The A-Team*. [...] Like most masculine texts, *The A-Team* works by writing out of its world three of the most significant cultural producers of the masculine identity – women, work and marriage”.

²⁵ “the way that males and females are brought up in our society teaches males to find their identity in goal and achievements and females to find theirs in relationships with other people”.

masculino, como seriados de ação e policiais, algumas reafirmações do que seriam os entendimentos dos homens e mulheres na nossa sociedade.

Para finalizar esta fundamentação, o esclarecimento dos conceitos teórico-metodológicos – discurso e formação discursiva, gênero televisivo, gênero sexual e representação – serve para que possamos analisar o seriado *Sex and the city* de forma completa, considerando seus discursos a respeito de ser uma *sitcom* e os discursos a respeito dos papéis de gênero para saber como se dá esta representação no seriado.

3. ANÁLISE

A análise foi dividida em duas partes. Na primeira, serão observados os diversos discursos sobre o seriado e a demarcação sobre ser uma *sitcom* de qualidade. Na segunda parte, o discurso do próprio seriado sobre as mulheres e homens ali representados, considerando quatro categorias analíticas principais para observar essas nuances.

O *corpus* de análise desta pesquisa consiste na primeira temporada de *Sex and the city*, que foi originalmente exibida pelo canal americano HBO no período de 6 de junho de 1998 a 23 de agosto de 1998. Esta temporada apresenta 12 episódios de 25 minutos, sendo eles (títulos originais): *Sex and the city*; *Models and mortals*; *Bay of married pigs*; *Valley of the twenty-something guys*; *The power of female sex*; *Secret sex*; *The monogamists*; *Three's a crowd*; *The turtle and the hare*; *The baby shower*; *The drought*; e *Oh come all ye faithfull*. Quando um episódio for citado durante o texto, ele virá com o número do episódio separado por dois pontos da temporada (exemplo, *Models and mortals*, 2:1).

A escolha pela primeira temporada se dá pelo entendimento de que é no início do seriado, onde se tornam mais intensos e explícitos alguns pensamentos e estilos próprios da equipe de produção e de como o produto pensa a si mesmo. “*Sitcoms* americanas geralmente revelam seus enquadramentos ideológicos de forma muito mais clara na primeira temporada”²⁶ (FEUER, 2008, p. 86, tradução nossa). Além disso, o próprio criador, Darren Star, afirmou que: “Nós filmamos a primeira temporada no verão, antes que qualquer episódio fosse para o ar, então não estávamos respondendo a números de audiência, a reação de ninguém, ou críticas”²⁷ (STAR apud SOHN, 2002, p. 35, tradução nossa).

A segunda parte foi dividida em categorias que resumem de forma melhor os pontos observados na análise do seriado no que diz respeito à representação social de gênero. As categorias são: Reconhecimento social; Sexo; Romance e relacionamentos; e Beleza física. A partir destes elementos, é ressaltado o discurso dominante do seriado em relação às questões de representação de gênero.

²⁶ “US sitcoms usually reveal their ideological frames much more clearly in the first season”.

²⁷ “We shot the whole first season in the summer before a single episode aired, so we weren’t responding to ratings, anybody’s reaction, or critics”.

3.1 *SEX AND THE CITY: SITCOM DE QUALIDADE?*

A primeira análise a ser feita nesta pesquisa é em relação ao gênero *sitcom* e como o seriado se configura para críticos, espectadores e pesquisadores como um programa de qualidade. Assim, tenta-se entender o que seria essa qualidade em STC; como o seriado se utiliza de traços das *sitcoms* renovando algumas características e mantendo outras; qual a relação entre o produto, equipe de produção e emissora para reproduzir este conceito de qualidade; quais são os discursos na mídia; e academia em relação a *Sex and the city*.

Como já foi explicado, utiliza-se aqui um conceito de gênero televisivo entendido enquanto categoria cultural e não apenas textual. Como Mittell (2005) defende, gêneros seriam formações discursivas segundo o entendimento de Michel Foucault e, como formações, eles possuem uma dispersão de discursos que falam sobre eles, reproduzem valores e noções a respeito dos gêneros, mas apresentam uma regularidade que é importante ser identificada. Atentamos aqui para o fato de que entender essa dispersão de discursos sobre *Sex and the city* serve para ter uma noção sobre como o seriado se posicionou em relação ao universo de produções audiovisuais do seu contexto sociotemporal. Além disso, como o programa tensiona as noções de gênero televisual e se utiliza de um conceito de qualidade específico ligado à emissora.

Por gostar muito da cidade de Nova Iorque, Darren Star criou um seriado (*Central Park West*) só para ter uma desculpa para morar lá. Apesar de não ter feito o sucesso esperado e sido cancelado após duas temporadas, ele conheceu diversas pessoas interessantes e que lhe mostraram o melhor lado da cidade. Uma dessas pessoas foi Candace Bushnell, jornalista que escrevia uma coluna semanal em um jornal da cidade chamada *Sex and the city*, onde ela contava aventuras sexuais e amorosas próprias e de suas amigas pela cidade de Nova Iorque. Apaixonado pela coluna, Star convenceu Bushnell a transformá-la em um seriado de TV. Tudo se alinhou quando um livro que reunia algumas das colunas publicadas por Bushnell no jornal foi lançado com o mesmo nome e se tornou um sucesso de vendas (SOHN, 2002).

Star aproveitou o lançamento do livro e incluiu as três amigas que aparecem nele no seu episódio piloto já escrito somente com a protagonista Carrie Bradshaw. Ao apresentar o episódio a alguns canais que recusaram a ideia, Star chegou até a HBO que aceitou a proposta e o autorizou a produzir o piloto. “Meu objetivo era criar uma comédia sobre sexo do ponto de vista feminino. [...] Me afastando do formato *sitcom* tradicional com uma plateia ao vivo,

apenas um cenário, e quatro câmeras. Eu queria diminuir a distância entre uma série de televisão e um filme”²⁸ (STAR apud SOHN, 2002, p. 7, tradução nossa).

A primeira característica importante para ser analisada aparece nessa fala do criador e produtor do seriado. Darren Star declara que o seu desejo é realizar um seriado que parecesse cinema. Ao afastar a ideia de que *Sex and the city* é televisão, fica mais fácil associar o programa a uma noção de qualidade. Quando pensamos que a televisão muitas vezes não foi vista com bons olhos pelos pesquisadores de comunicação e críticos²⁹, entendemos porque não querer parecer televisão é algo importante. Ser colocado no patamar da “sétima arte” é a única chance de programas televisivos serem considerados arte, ou, simplesmente, algo de qualidade.

Assim, o produtor juntou sua equipe de roteiristas, produtores e diretores e foi produzir o episódio piloto escrito por ele. Após convencer Sarah Jessica Parker a aceitar o papel principal de Carrie Bradshaw; Kim Cattrall, o de Samantha Jones; Cynthia Nixon como Miranda Hobbes; e Kristin Davis como Charlotte York, além de Willie Garson como Stanford Blatch e Chris Noth como Mr. Big, tudo pôde começar.

Mas esses personagens não se criaram sozinhos. E quem os criou parece ser o segredo do sucesso de *Sex and the city*. “[...] pergunte a qualquer pessoa por que *Sex and the city* é um sucesso, e você vai ouvir, ‘o roteiro’”³⁰ (PARKER apud SOHN, 2002, p. 33, tradução nossa). E esta equipe criada por Darren Star e o produtor executivo Michael Patrick King inclui os próprios e, por um tempo ou outro: Cindy Chupack, Jenny Bicks, Allan Heinberg, a dupla Julie Rottenberg e Elisa Zuritsky, e Amy B. Harris. Todos os nomes envolvidos no roteiro são do universo da televisão.

“Tudo que você vê vem praticamente da vida emocional de um de nós. Por um mês, tudo que nós fazemos é conversar sobre nossas vidas, e depois colocamos tudo no quadro dos roteiristas, e isso forma uma temporada”³¹ (KING apud SOHN, 2002, p. 32, tradução nossa). Assim, muitas das histórias mostradas na tela são baseadas em histórias reais vividas por uma das pessoas na equipe de roteiristas. E mesmo que o seriado trate de mulheres solteiras vivendo em Nova Iorque, e a primeira temporada seja escrita principalmente por homens (Darren Star e Michael Patrick King), o seriado traz elementos de todas as mulheres que

²⁸ “My goal was to create a comedy about sex from a female point of view. [...] Trying to get away from the traditional *sitcom* format, with a live audience, a set, and four cameras. I wanted to bridge the gap between a television series and a movie”.

²⁹ A Escola de Frankfurt apresenta autores como Adorno e Horkheimer que não consideram a televisão uma forma de arte, e sim engodo para as massas. Ver *A Dialética do Esclarecimento*, por Adorno e Horkheimer.

³⁰ “ask almost anyone why *Sex and the City* is a success, and you’ll hear ‘the writing’”.

³¹ “Everything you see pretty much comes from the emotional life of one of us. For a month, all we do is talk about our lives, and then we put it all on the writer’s board, and it forms the season”.

participam do processo de criação. Então, no caso de *Sex and the city*, há uma inversão interessante, pois no universo audiovisual a direção é tradicionalmente um espaço masculino, enquanto as mulheres participam mais do processo de criação e roteiros. Na primeira temporada, a maior parte dos episódios é escrita por homens e dirigida por mulheres: *Sex and the city* (escrito por Darren Star, dirigido por Susan Seidelman); *Models and mortals* (escrito por Darren Star, dirigido por Alison Maclean); *Bay of married pigs* (escrito por Michael Patrick King, dirigido por Nicole Holofcener). As diretoras envolvidas na primeira temporada têm experiência com televisão e cinema, demarcando o desejo dos criadores de criar um estilo e estética de cinema para o seriado.

Susan Seidelman, diretora do episódio piloto, declara no *making of* da primeira temporada que um dos motivos que a levaram a aceitar dirigir o seriado é que “cada episódio é como se fosse um curta-metragem, e nós temos a liberdade de brincar com todas as possibilidades do cinema”, demarcando novamente o discurso utilizado pela equipe de produção, o desejo de todos por fazer algo mais próximo do cinema e mais distante da televisão.

Os discursos a respeito da qualidade do seriado revelam isso e fazem com que reflitamos a respeito dos valores ligados aos diversos meios de comunicação. O cinema garantiu a sua vaga enquanto arte, já a televisão, não (pelo menos ainda), e se um seriado é considerado de qualidade por parecer algo diferente do que ele pertence, os valores se mostram trocados. A noção de qualidade dos produtos culturais deveria se atentar a questões de qualidade narrativa, inovação nos enredos, atuações e direção, aprimoramento técnico, ligação com o contexto abordado, entre outras características, muito mais do que o meio de comunicação ao qual pertencem.

E o que de *Sex and the city* faz com que ela se distancie de uma televisão comum, e tensione características mais formais do gênero *sitcom*?

As *sitcoms* possuem características que são consideradas como (quase) obrigatórias para adequação do gênero. *Sex and the city* utiliza alguns desses elementos, mas se afasta de outros. Primeiro, podemos ver a estrutura dos personagens que formam uma quase-família, algo mandatário para o gênero das *sitcoms*. Temos os casos tradicionais das *sitcoms* americanas dos anos 1970 como *All in the family* (CBS, 1971-1979), ou no caso brasileiro, *A grande família* (Globo, 2001-). E mesmo quando os personagens principais não são consanguíneos, Feuer (2008) diz que os personagens sempre formam famílias, mesmo que não sejam de parentesco. *STC* seria um exemplo disso, pois, mesmo as quatro protagonistas não se configurando enquanto uma família, esta característica do gênero televisivo se manteve

para que a narrativa pudesse se sustentar. Ou seja, a lógica narrativa das *sitcoms* permaneceu quase inalterada durante o tempo, tendo como estrutura: status quo familiar > erro de rotina > aprendendo uma lição > status quo familiar. Essa estrutura está presente em *Sex and the city*, pois as quatro protagonistas (estrutura quase-familiar), durante cada episódio, se aventuram em relações amorosas desastrosas (erros de rotina) que terminam ao final do episódio e a estrutura das quatro amigas volta a original. Percebemos assim que existem características únicas e específicas das *sitcoms* que se mantêm com o tempo. Esse é um dos motivos apontados inclusive para o fato de as *sitcoms* serem um dos gêneros de maior sucesso de audiência até hoje na televisão norte-americana e britânica, tendo sobrevivido às diversas mudanças no universo audiovisual. Além disso, há o fato de serem episódios de 30 minutos (com intervalos comerciais) e de, no final de cada episódio, o conflito gerado por algum motivo ser resolvido, possuindo alguns ganchos que duram mais de um episódio ou até mais de uma temporada – como o relacionamento de Carrie e Mr. Big; relacionamento de Miranda e Skipper; gravidez de Miranda; câncer de Samantha, entre outras histórias que foram desenvolvidas por um período maior.

Além desses elementos, *Sex and the city* foge da maior parte das características tradicionais de uma *sitcom*. Como utilizamos um conceito de gênero televisivo que está em constante relação com o contexto cultural, é bem plausível que *STC* não seja uma *sitcom* como as dos anos 1970 e 80. E por almejar ter uma posição marcadamente diferente no universo da televisão, o seriado não utilizou elementos como a *laugh track* (risos da plateia), poucos cenários e de baixo custo, poucos atores.

Sex and the city esbanjou em figurinos, cenários (mostrando Manhattan de todas as formas possíveis), personagens coadjuvantes e não teve medo em retratar assuntos polêmicos. As personagens são vistas durante muitas cenas na rua, o que demarca o poder financeiro do seriado e da emissora. Cada episódio custou em torno de 2 milhões de dólares no seu primeiro ano, algo incomum para *sitcoms*³². O que torna *STC* mais cara é o fato de utilizar o modelo *single camera*, o que dá um estilo mais livre à direção e filma os episódios de forma parecida com o cinema, utilizando muitos cenários externos, ao invés do modelo de quatro câmeras paradas em um cenário interno com a plateia ao vivo.

Essas características citadas fazem inclusive com que muitos críticos e acadêmicos não considerem *Sex and the city* uma *sitcom*. Mas por quê? Existem valores ligados a determinados gêneros, justamente por serem culturais, que podem ser modificados durante o

³² Como visto nesse material: <http://www.nytimes.com/2000/01/24/business/the-malcolm-sensibility-new-sitcom-s-early-success-may-spawn-host-of-imitators.html> Acesso em: jan. 2013.

tempo. Por exemplo, desenhos animados sempre foram vistos como voltados ao público infantil, mas com a chegada de *Os Simpsons* (Fox, 1989-), essa percepção na indústria e no público se alterou, pois uma animação voltada a adultos e que mistura humor e crítica social terminou sendo um enorme sucesso e abriu espaço pra novos produtos como *Uma família da pesada* (Fox, 1999-), *O rei do pedaço* (Fox, 1997-2010) e *South Park* (Comedy Central, 1997-)³³. No caso das *sitcoms*, muitas foram consideradas voltadas à massa (algo negativo) por terem um público muito amplo e serem consideradas para “toda a família”. Com isso, elas nunca foram vistas como um bom exemplo de programa televisivo de qualidade, mesmo que diversos programas utilizem os elementos das comédias de situação e sejam aplaudidos por essas características.

Na coleção de artigos sobre *Sex and the city* (HBO, 1998-2004) de Kim Akass e Janet McCabe o programa é chamado de ‘um seriado de comédia’ (2004:2), e uma *sitcom* (161). Dermot Horan, por outro lado, a considera uma ‘Comédia de Meia Hora’ (2007:116) e distingue *Sex and the city* de uma *sitcom* por causa da ‘qualidade’ do programa (o que é uma declaração sobre pressupostos de gênero em si)³⁴ (MILLS, 2009, p. 29-30, tradução nossa).

Como visto, alguns pesquisadores não consideram que *Sex and the city* seja uma *sitcom*, marcando inclusive a qualidade do programa justamente por se afastar do que seria entendido como uma *sitcom* tradicional. Outros dizem que o seriado é bom por parecer cinema. Todos esses discursos fazem parte da formação discursiva a respeito de *Sex and the city* e corroboraram para o discurso sobre o seriado enquanto produto de qualidade em relação a outras comédias televisivas. Algo que contribuiu de forma importante para esse discurso foi a própria emissora, a HBO, que adotou uma nova estratégia de posicionamento de marca um ano antes do lançamento do seriado e *Sex and the city* fez parte deste novo processo.

A HBO é uma emissora a cabo que teve seu início com a criação de um sistema de transmissão de imagens feitos por cabos subterrâneos na cidade de Nova Iorque, mais especificamente em Manhattan, criado por Charles Dolan em 1965. Nesta época, este sistema de transmissão ainda não possuía nome, mas quando a gigante das telecomunicações Time-Life Inc. comprou 20% da companhia de Dolan, em 1972, foi criada a Home Box Office, ou simplesmente HBO.

No início, o canal era exibido apenas em algumas regiões dos Estados Unidos e com uma programação restrita de filmes e eventos esportivos. Em 1981, para acompanhar outras

³³ Para mais informações sobre animações veja: MITTELL, 2001.

³⁴ “In Kim Akass and Janet McCabe’s collection of essays on *Sex and the City* (HBO, 1998-2004) the program is called a ‘comedy series’ (2004:2), and a *sitcom* (161). Dermot Horan, on the other hand, calls it a ‘Half-hour comedy’ (2007:116) and distinguishes this from a *sitcom* because of the program’s ‘quality’ (which is a statement about genre assumptions in itself)”.

emissoras a cabo que já possuíam programações diárias por 24 horas (Showtime e The Movie Channel, por exemplo), a HBO expandiu a sua programação e lançou um canal somente de filmes, o Cinemax. Em 1983, seu primeiro filme feito para TV estreia, *The terry fox story*, assim como o primeiro programa voltado para as crianças, *Fraggle rock* (1983-1987).

Com alguns programas próprios produzidos na década de 1980 e 90, além de transmissão de jogos esportivos e documentários, a HBO não havia se posicionado para o público enquanto um canal de programação original. “Antes de 1997, a HBO conheceu o sucesso até certo ponto [...] *The Larry Sanders Show* foi indiscutivelmente o carro chefe da emissora durante os anos 90. O seriado é a única comédia da HBO a entrar em diversas listas de melhores programas de todos os tempos”³⁵ (<http://en.wikipedia.org/wiki/HBO>, tradução nossa).

A partir de 1997, a HBO inicia uma nova fase na sua grade de programação, com a estreia do seu primeiro seriado dramático de uma hora, *Oz*. Com isso, seu slogan passa a ser “*It’s not TV. It’s HBO*” (Não é TV. É HBO), e a emissora se torna uma das mais aclamadas pela crítica especializada, e uma recordista em indicação a prêmios da televisão americana. E assim, sua programação original de seriados e minisséries se torna um fenômeno de crítica e público, mesmo tendo seu alcance limitado, por ser uma emissora paga. Com sucessos como *The sopranos* (indicada a 111 prêmios Emmy, e considerada um fenômeno cultural no início dos anos 2000), *Sex and the city*, *Six feet under* e, mais recentemente, *True blood*, *Entourage* e *Boardwalk empire*, a HBO se estabeleceu como uma emissora de qualidade, diferente de qualquer coisa vista na televisão, não somente nos EUA, mas também no mundo todo (a emissora transmite sua programação para pelo menos 151 países).³⁶

“Começando com *Oz* em 1997, e amadurecendo com *The sopranos*, em 1999, seus originais de alta performance renovaram o canal e selaram sua reputação”³⁷ (AKASS; MCCABE, 2009, p. 83, tradução nossa). Sua programação original, com os títulos já citados aqui e mais alguns, se tornou extremamente rentável para a companhia em termos de receita e críticas, além de prestígio, influência cultural e reconhecimento do público. A HBO conseguiu assim se impor como modelo de TV de qualidade, fazendo com que seu reconhecimento a coloque como um diferencial no universo audiovisual. Este reconhecimento vem do sucesso

³⁵ “Before 1997, HBO did know success to some extent [...] HBO did have a series that gained major success although not commercially as successful as shows on the Big Three networks and Fox the show did enjoy a cult status, critical acclaim, and did get nominated for and won many major awards, *The Larry Sanders Show*”.

³⁶ Todas as informações relacionadas ao histórico e alcances da emissora HBO foram retiradas do site: <http://en.wikipedia.org/wiki/HBO>. Acesso em: out. 2012.

³⁷ “Starting with *Oz* in 1997, and maturing in 1999 with *The Sopranos*, its stable of high-performance originals renewed the channel and sealed its reputation”.

de seus produtos em face de outros oferecidos no mercado de televisão, mas também pelo próprio posicionamento de marca da emissora, que a faz ser reconhecida como uma ilha de qualidade num oceano de produtos caracterizados como pobres de estilo e de baixa qualidade estética (AKASS; MCCABE, 2009).

Mas o que permite à HBO produzir seriados tão diferentes dos oferecidos por outros canais? As autoras Akass e McCabe (2009) defendem que o segredo é a assinatura. Enquanto emissoras comuns precisam vender telespectadores para anunciantes, a HBO vende programas para telespectadores. “Com 50-60 por cento do seu negócio sujeito a desistências, enquanto as pessoas cancelam as assinaturas (porque precisam se mudar ou não renovam) a companhia precisa oferecer aos espectadores uma razão para continuar assistindo. A HBO não pode desprezar a lealdade do consumidor; [...] A satisfação do cliente é cara na agenda”³⁸ (AKASS; MCCABE, 2009, p. 84, tradução nossa). E para manter o interesse desses consumidores num produto que eles teoricamente não precisam gastar a mais para ter, que é o serviço de transmissão de televisão, a estratégia da emissora foi investir em uma programação original. Não que isso não fosse feito antes, a HBO já era reconhecida por seus seriados originais, filmes feitos para a TV, documentários e reportagens especiais, mas pela primeira vez investiu pesado em seriados dramáticos e de comédia com o seu novo conceito de qualidade.

Mas o que era basicamente essa qualidade da HBO? Por não ter seus programas ligados à opinião e aprovação de patrocinadores (sendo sustentada basicamente pelos seus assinantes), a emissora pode se dar ao luxo de investir em temas não abordados por outros canais e em inovações dramáticas nos seus enredos, além de representar certos tabus da sociedade de uma forma nunca vista e de poder gastar 5 milhões de dólares em um episódio do *The Sopranos*, por exemplo. Com essa proposta, seriados que abordaram a vida em uma penitenciária (*Oz*), a vida de uma família mafiosa de Nova Jersey (*The Sopranos*) ou os conflitos de uma família dona de uma funerária (*Six Feet Under*) e até a vida de quatro amigas solteiras na casa dos 30 anos vivendo em Manhattan (*Sex and the City*), a HBO conseguiu quebrar alguns paradigmas no que diz respeito ao modo de se fazer televisão nos EUA.

Todos esses enredos traziam elementos que são de extrema importância para os seriados da emissora: utilização de violência e conteúdo sexual explícito e uso de palavrões. Com a justificativa de que é isso que torna suas histórias tão próximas à realidade, a HBO apresenta

³⁸ “With 50-60 percent of its business subject to churn, as people cancel subscriptions (either because they move home or fail to renew) the company must offer viewers a reason to keep watching. HBO cannot take for granted customer loyalty; instead, a fundamental business principle must provide value for money for its subscriber base. [...] Consumer satisfaction is high on the agenda”.

na televisão conteúdos que dificilmente se veriam no horário nobre de canais abertos. E esses conteúdos são inclusive o que fazem críticos especializados e o público apontarem que a HBO é sinônimo de televisão de qualidade, ter um material próximo à vida cotidiana.

Apesar do sucesso alcançado no início dos anos 2000, seus principais produtos acabaram (*The sopranos*, *Sex and the city*, *Deadwood*) e a HBO precisou renovar suas tramas para que o sucesso não fosse embora. Ainda mais que a concorrência entendeu alguns dos truques dos produtos HBO e começou a investir mais em suas programações originais, como os canais Showtime (*Dexter*, *Nurse Jackie*) e AMC (*Breaking bad*, *Mad men*). Também os canais abertos conseguiram alcançar um sucesso de crítica e público, como a ABC (*Desperate housewives*, *Lost*). Ou seja, agora que a própria HBO institucionalizou um conceito de qualidade e outras emissoras passaram a almejar o mesmo, ela vai ter de se renovar e encontrar maneiras de manter o interesse de seus assinantes aceso.

Sex and the city participa desse momento de renovação da HBO no final dos anos 1990, trazendo em sua proposta uma liberdade ao tratar do sexo, tanto verbalmente quanto visualmente, e também de um assunto que poucas *sitcoms* trataram em outros canais, como os novos papéis da mulher e como esse ajuste se dá em uma sociedade ainda machista. A importância *Sex and the city* é que ele permitiu que em outros canais estes tipos de questionamentos surgissem. “*Desperate housewives* pode ter sido rejeitada pela HBO por não ser arriscada o suficiente, mas sem o sucesso de *Sex and the city* as mulheres de Wisteria Lane chegariam as nossas telas?”³⁹ (AKASS, MCCABE, p. 91, tradução nossa). *Sex and the city* pode ter permitido o surgimento de outros inúmeros seriados que trazem protagonistas femininas gozando de liberdades e lutando por igualdade em um mundo desigual das mais diferentes formas, como *Gossip girl*, *Pretty little liars* e o mais recente lançamento da HBO, o seriado *Girls*, que é apontado como o novo *Sex and the city*⁴⁰.

Podemos entender, assim, que o fato de *Sex and the city* ser considerada uma *sitcom* de qualidade está ligada também ao conceito construído pela HBO. Se a qualidade dos produtos da emissora está relacionada ao fato de que eles podem ser mais ousados, e se tornou obrigatório que eles apresentassem características marcantes como nudez explícita, violência e outros elementos que os tornam mais próximos do dia a dia e dos temas abordados, *Sex and the city* está em perfeita sintonia com essa proposta.

³⁹ “*Desperate Housewives* may have been rejected by HBO for not being risqué enough, but without the success of *Sex and the City* would the ladies from Wisteria Lane have ever made it to our screens?”

⁴⁰ Como pode ser visto nesta matéria da Revista Veja São Paulo intitulada *Girls: o Sex and the City da Vida Real* escrita por Bruna Buzzo em 30 jul. 2012. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/blogs/pop/2012/07/30/girls-o-sex-and-the-city-da-vida-real/> Acesso em: jan. 2013.

A própria HBO, ao promover STC para mídia, a colocava como um programa sem precedentes e como algo que o espectador nunca tinha visto antes, promovendo seus produtos enquanto únicos na televisão, outra estratégia do canal⁴¹.

Na mídia, inicialmente, o discurso a respeito do seriado se limitou a questões técnicas como críticas ao roteiro, atuações e direção, relacionando-o principalmente ao seu criador, Darren Star. Neste momento, o seriado foi recebido com estranheza pela crítica com comentários como o de Irv Letovsky (1998 apud LEMAY, 2006, p. 55) do *Hollywood Reporter* dizendo que o seriado tem um roteiro estranho e cortado com diálogos impossíveis. Outros como Eric Mink (1998 apud LEMAY, 2006, p. 55) do *New York Daily* comparam *Sex and the city* com outros seriados do produtor Darren Star caracterizando-o como muito “Melros-y”, referência ao seriado criado anteriormente por Star, *Melrose place*. Mesmo assim, críticos como Caryn James do *New York Times* disseram que o seriado é engraçado e uma novidade na televisão.

A partir da segunda temporada de *Sex and the city*, o tom da cobertura midiática que o programa estava recebendo começa a mudar drasticamente. David Bianculli, um escritor do *New York Daily* que tinha trucidado a estreia do seriado apenas um ano antes, provou ser mais simpático com a estreia da segunda temporada, citando a questão de Miranda: ‘como que quatro mulheres inteligentes não têm mais nada para falar do que sobre namorados? Sempre tem que ser sobre eles?’ como evidência de melhoria do seriado e autoconsciência⁴² (LEMAY, 2006, p. 55-56, tradução nossa).

Assim, além da resposta do público, elementos do seriado que passaram a ser venerados começam a aparecer na mídia, com inúmeras matérias: *Cosmopolitan: como preparar esse famoso drink de ‘Sex and the city’*⁴³ da revista brasileira *Cláudia*, por exemplo; ou sobre o vibrador “Coelho”, que as protagonistas utilizam em um episódio, em *Isso é um Vibrador?*⁴⁴. Este tipo de cobertura também contribuiu para a transformação do seriado em um fenômeno cultural e discutiu a própria questão da condição da nova mulher na sociedade, como a famosa capa da revista *Time* de 2000 (Figura 1); ou para que Nova Iorque se tornasse um ponto turístico para admiradores do seriado, com passeios realizados aos pontos da cidade que mais

⁴¹ Como pode ser visto neste *press release* da emissora sobre o lançamento do seriado: <http://www.tribune.com/pressroom/releases/2003/09102003.html>

⁴² “By the second season of *Sex and the City*, the tone of the media coverage the program was receiving began to change drastically. David Bianculli, a *New York Daily News* writer who had savaged the series’ premier only a year earlier, proved more sympathetic to the season two premier of *Sex and the City*, citing Miranda’s question, ‘how does it happen that four such smart women have nothing to talk about but boyfriends? Does it always have to be about them?’ as evidence of the show’s improvement and self-awareness”.

⁴³ Disponível em: <http://claudia.abril.com.br/materia/aprenda-a-preparar-o-drinque-cosmopolitan-2854/?p=%2Freceitas%2Fbebidas>. Acesso em: out. 2012.

⁴⁴ Disponível em: <http://mdemulher.abril.com.br/amor-sexo/reportagem/esquente-o-clima/isso-vibrador-488619.shtml>. Acesso em: out. 2012.

aparecem nos seus episódios, como é mostrado em matéria da *Vanity Fair* que fala sobre a relação das mulheres com a cidade de Nova Iorque pós-seriado⁴⁵.



Figura 1 – Capa da revista *Time* (agosto 2000)

Manchete traduzida: “Quem precisa de um marido? Mais mulheres estão dizendo não ao casamento e abraçando a vida de solteira. Elas são felizes?”. Fonte: <http://www.time.com>.

Na Academia, *Sex and the city* foi um dos produtos mais analisados na última década. Ao se fazer uma pesquisa no Google Acadêmico (<http://scholar.google.com.br>) com o nome do seriado entre aspas, são encontrados 8.710 resultados (sem incluir citações e patentes), e destes a maioria se interessa pela questão feminina no mundo moderno. A maior parte dos resultados é de pesquisas científicas referentes à representação da mulher, debate sobre a sexualidade feminina, as mulheres e o pós-feminismo, relação entre consumismo e feminismo, e mulheres e o ideal de amor romântico.

Por ter se tornado um fenômeno cultural que ainda é discutido, *Sex and the city* foi um dos produtos mais analisados em trabalhos acadêmicos por todo o mundo, com temas desde a representação da mulher em produtos midiáticos contemporâneos (KOPP, 2006); o seriado e as questões do feminismo (MESSA, 2006); a noção de qualidade no seriado (LEMAY, 2006), entre outros exemplos.

Em menor quantidade, mas ainda de forma expressiva, a questão da representação da homossexualidade e como isso se relaciona com a questão feminina e o consumismo também é abordada. Outro elemento importante é a relação das protagonistas com a moda, e como

⁴⁵ A. A. Gill “The Out-of-Towners”, *Vanity Fair*, 1999. Disponível em: http://www.vanityfair.com/magazine/2009/01/sex_and_the_city200901. Acesso em: out. 2012.

esses produtos são mostrados e adquirem valor na mão das personagens. O livro *Reading Sex and the city*, editado por Kim Akass e Janet McCabe (2006), reúne alguns desses trabalhos com artigos que abordam a questão do sexo, sexualidade feminina e relacionamentos, identidades sociais da mulher na sociedade moderna, moda e identidades culturais, intertextualidade e narrativas.

No Brasil, as pesquisas em relação ao seriado também se mantiveram nesta gama de temas, principalmente a representação da mulher, com algumas pesquisas de recepção como a dissertação *As mulheres só querem ser salvas: Sex and the city e o pós-feminino*⁴⁶ de Márcia Rejane Messa. E diversos outros trabalhos também na mesma linha foram realizados e podem ser encontrados no Portal da CAPES (<http://www.capes.gov.br>), entre eles, tratando de questões como ideal romântico do amor e mulheres modernas (BRUSCHI, 2009); publicidade de luxo nos produtos ligados ao seriado (FELTRIN, 2010); e representação feminina (BEZERRA, 2008).

Em um seriado como *Sex and the city*, estas questões se tornam ainda mais fortes, pois ele é indicado como um divisor de águas na história da televisão em relação à representação das mulheres e seu papel na sociedade. Na mídia, fica mais explícita a cobertura em relação a elementos que *Sex and the city* transformou em fenômenos, como cosmopolitans, cupcakes, vibradores engraçadinhos, sapatos Manolo Blahnik etc.

O discurso midiático a respeito de *Sex and the city* serviu para corroborar com a noção de qualidade que o programa almejou. Já o discurso acadêmico questionou e argumentou exaustivamente em relação a questões de representação de gênero, raciais e consumismo no seriado, indicando que produtos culturais, como *sitcoms* americanas que possuem um alcance de público mundial, estão sob os olhos de pesquisadores para que certas questões sejam revistas.

3.2 GÊNEROS SEXUAIS E A CIDADE

3.2.1 Reconhecimento social

Um dos aspectos importantes a se observar em um seriado no que diz respeito ao reconhecimento social dos seus personagens é como eles circulam em lugares específicos

⁴⁶ Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/137/138>. Acesso em: out. de 2012

dentro de um contexto geográfico (neste caso a cidade de Nova Iorque), de que forma isto acontece e em quais diferentes tipos de situações. Ou seja, entender de que forma as mulheres e homens no enredo são posicionados em relação a poder aquisitivo e situação sociocultural dentro de um contexto específico.

Primeiro, o enredo se passa na cidade de Nova Iorque e, a partir de questionamentos feitos por Carrie sobre sexo, relacionamentos, amor, romance, casamento e filhos para a sua coluna semanal, o seriado mostra a vida de quatro mulheres solteiras, sem filhos, independentes financeiramente e à procura do par ideal.

Carrie Bradshaw era uma jornalista que falava em suas crônicas sobre a batalha dos sexos na sua popular coluna no *New York Star*, ‘*Sex and the city*’. Charlotte York era uma galerista que achava que a melhor forma de conseguir um homem era jogar pelas regras. Samantha Jones era uma executiva de relações públicas que acreditava que as mulheres poderiam fazer sexo como os homens, e Miranda Hobbes era uma advogada corporativa frustrada com as indignidades dos encontros, mas relutante em se acomodar com menos do que ela merece. [...] Mas as quatro tinham uma coisa em comum: nenhuma delas tinha encontrado o Cara Certo⁴⁷ (SOHN, 2002, p. 4, tradução nossa).

Nesta procura pelo “Cara Certo”, as quatro amigas dividem suas aventuras amorosas, em sua maioria desastrosas, por diversos ambientes de Nova Iorque, como bares, restaurantes, lojas, ruas, parques e pontos turísticos. “A cidade para mim sempre foi a quinta personagem do seriado”⁴⁸ (STAR apud SOHN, 2002, p. 61, tradução nossa).

Algo notável para qualquer espectador de STC é que seus personagens possuem carreiras bem-sucedidas em diversas áreas. Pode-se começar pelo quarteto protagonista. Miranda Hobbes é uma advogada, que trabalha em uma empresa de advocacia, da qual almeja se tornar sócia. Trabalhando diversas horas por semana, Miranda tem seu próprio apartamento em Manhattan (área nobre da cidade) e mostra ter uma vida financeira estável. Samantha Jones é relações públicas, também possui seu apartamento próprio em Manhattan, mostra ter uma vida financeira estável e com poder aquisitivo elevado. Charlotte York trabalha em uma galeria de arte, lida com artistas plásticos renomados e, no episódio *Three’s a crowd* (8:1), diz que seu sonho é possuir uma galeria própria. Também tem um apartamento e mostra ter uma vida financeira estável. Por último, Carrie Bradshaw, escritora semanal de uma coluna no

⁴⁷ “Carrie Bradshaw was a journalist who chronicled the battle of the sexes in her popular *New York Star* column, ‘*Sex and the City*’. Charlotte York was an art dealer who felt the best way to get a man was to play by the rules. Samantha Jones was a public relations executive who believed women could have sex like a man, and Miranda Hobbes was a corporate lawyer frustrated by the indignities of dating but reluctant to settle for less than she deserved. [...] But all four had one thing in common: none of them had found Mr. Right”.

⁴⁸ “The city to me was always the fifth character on the show”.

New York Star (jornal fictício), também possui um apartamento próprio em Manhattan, mas, ao contrário das amigas, é a que se mostra com instabilidade financeira.

O que pode ser observado aqui é que a mulher solteira, urbana e nova-iorquina, no seriado, é representada de forma independente financeiramente, ao contrário do que aconteceu no início da história das *sitcoms* (*I love Lucy*, *All in the family*). Não só as protagonistas, mas as outras personagens femininas que aparecem somente em alguns episódios também possuem empregos de importância social, como a designer Brooke (*The turtle and the hare*, 9:1), a corretora de imóveis Pamela Glock (*The monogamists*, 7:1) e a editora de livros Barbara (*Three's a crowd*, 8:1). A mulher aqui alcançou o sucesso profissional e consequentemente possui sua independência em relação aos homens, financeira pelo menos. Um aspecto importante a se notar é o fato de que mesmo que essas mulheres tenham esse sucesso profissional, em quase nenhum momento as protagonistas, por exemplo, aparecem em seu local de trabalho. Durante a temporada, Miranda aparece uma vez em um flashback no episódio *The monogamists* (7:1) em seu escritório por menos de dois segundos; Samantha aparece por alguns instantes no episódio *Models and mortals* (2:1) regulando a entrada das pessoas num restaurante no qual ela estava organizando a inauguração, mas rapidamente já aparece em cenas posteriores dentro do restaurante realizando outras coisas (como flertar com Mr. Big).

Os homens, por sua vez, também possuem bons empregos. Os personagens que se relacionam com as protagonistas durante a temporada são bancários, agentes esportivos, investidores e webdesigners e, mesmo quando um personagem que é artista plástico independente como Barkley (*Models and mortals*, 2:1), e que teoricamente não deveria ser tão estável financeiramente, ele é descrito pela própria Carrie como “uma daquelas maravilhas de Soho que conseguem manter uma vida fabulosa, mesmo não tendo vendido um único quadro”⁴⁹.

Os personagens masculinos possuem seus apartamentos perfeitos, empregos estáveis e são os pretendentes que elas querem para suas vidas. Mr. Big, o pretendente de Carrie durante a temporada, representa bem este homem. Um investidor financeiro na casa dos 40 anos, está sempre bem vestido e nos lugares mais badalados de Nova Iorque, e possui inclusive um motorista. Carrie, ao descrevê-lo, o coloca como o cara perfeito, com um apartamento perfeito, o cabelo perfeito e a vida perfeita (*The drought*, 11:1).

⁴⁹ “One of those Soho wonders who maintained a fabulous lifestyle despite never ever sold a single painting”.

O homem representado em *STC*, assim como no caso feminino, não passa por problemas financeiros e possui estabilidade na vida material. Então, em termos de posição social, todos estes personagens, sem exceção, ocupam o lugar de adultos com bons empregos e que possuem uma vida fabulosa (como diria Carrie).

Assim, apesar de todas essas mulheres serem de classe média alta, com bons empregos, vemos que elas ainda estão associadas a outros tipos de espaços sociais. Nova Iorque é uma das cidades mais importantes do mundo em termos econômicos, políticos e culturais, uma das mais populosas das Américas e a mais densamente povoada dos EUA, possui mais de 8 milhões de habitantes e em seu território são falados mais de 800 idiomas⁵⁰. E apesar de possuir cinco *boroughs*⁵¹ (Bronx, Brooklyn, Manhattan, Queens e Staten Island), o único lugar representado no seriado é Manhattan.

Manhattan é o centro de NYC, possui uma das maiores densidades populacionais do mundo e abriga o mais importante centro financeiro norte-americano, além de lugares famosos como o Central Park, Madison Square Garden, Quinta Avenida etc. O fato de o seriado somente mostrar esta parte, tendo todos seus personagens habitantes desta região, faz pensar no comprometimento do produto em focar na vida de pessoas ricas que frequentam os melhores lugares a se ver na cidade e os espaços mais badalados, desde a inauguração de uma exposição de arte na galeria de Charlotte até as inúmeras saídas para bares e restaurantes. As protagonistas chegam a dizer que não sabem o que fariam se tivessem de morar em outro lugar. No episódio *The baby shower* (10:1), as quatro vão a um chá de bebê em uma cidade fora de Manhattan e mostram toda a sua indignação por estarem saindo de seu habitat natural.

Os bares e restaurantes são sempre chiques e caros e mostram uma cidade descolada e *cool* para se conhecer. Não podemos esquecer de que existe uma quinta protagonista no seriado, a própria cidade de Nova Iorque (como foi falado por Star), e que ela é mostrada o tempo inteiro com cenas externas por ruas, avenidas, bares, restaurantes e boates da cidade que mostram a agitação cultural, noturna e jovem nova-iorquina. Contribui também, assim, para uma mudança de imagem da cidade para o mundo, e vemos que ter uma grande quantidade de cenas externas serve não só para mostrar todo o potencial de produção do seriado, mas a cidade que é tão importante para esta história.

Outra grande marca de *Sex and the city* é a relação das suas personagens com o consumo. Ao pôr sua principal protagonista com vício em sapatos (e que custam mais de 300

⁵⁰ Informações retiradas de http://pt.wikipedia.org/wiki/Nova_Iorque Acesso: out. 2012.

⁵¹ Termo utilizado para designar divisões administrativas dentro de cidades.

dólares em sua maioria), mesmo que não tenha renda para sustentar seu caro gosto para moda, isso não parece ser um problema para ela. “Compras são um jeito de liberar o subconsciente criativo”, diz Carrie (*The power of female sex*, 5:1) ao gastar seu cartão de crédito em um par de sapatos Dolce e Gabanna. As personagens femininas, principalmente Carrie, têm um gosto acentuado para comprar roupas e sapatos de marcas de luxo. Charlotte tem interesse por consumir decoração de interiores, Samantha, também tem o seu gosto por comprar roupas de marca e acessórios, e até Miranda, que se mostra mais interessada em outros aspectos do que moda, sempre está disposta a fazer compras⁵².

Esse é um dos motivos inclusive que alguns pesquisadores e críticos afirmam que *STC*, apesar de trazer alguns avanços no que diz respeito à representação da mulher, ainda a coloca na posição machista de compradoras descontroladas e que só pensam em beber, conhecer homens e se divertir. Jonathan Bignell (2004 apud CREEBER, 2008, p.84, tradução nossa) afirma que, por exemplo, representar “o fascínio das personagens centrais por roupas, sapatos, cabelo e estilo pessoal é focar em aspectos relativamente triviais das vidas das mulheres, contrastando com questões de igualdade de gênero e a dificuldade que a mulher real enfrenta no mercado de trabalho”⁵³.

Greven (2006) diz que a relação da mulher consumista representada na série com questões de sexualidade e gênero tem a ver com o fato de *STC* trazer um questionamento central a respeito dos homens e mulheres contemporâneos.

A representação em *Sex and the city* das mulheres como consumidoras desenfreadas ajuda a explicar a representação dos homens enquanto objetos esquisitos [teoria explicada no próximo tópico]. Ao mostrar as mulheres no papel de consumidoras, detentoras do olhar avaliador habitualmente assumido como a província dos homens, *Sex and the city* circula discussões sobre mulheres, sexualidade e comércio [...] Neste sentido, depois, *Sex and the city* iria cumprir a promessa da agência das mulheres independentes que sustentou as esperanças e conquistas das Novas Mulheres – essas mulheres seriam as verdadeiras heroínas feministas de acordo com os ditames capitalistas, pelo menos sem restrições em suas habilidades em comprar o que elas tão agradavelmente veem⁵⁴ (GREVEN, 2006, p.39-40, tradução nossa).

⁵² Diversas matérias na internet brincam dizendo que Carrie não conseguiria se manter com seus gastos: <http://thoughtcatalog.com/2011/carrie-bradshaws-budget-in-real-numbers/> Acesso em : fev. 2013.

⁵³ “The central characters fascination with clothes, shoes, hair and personal style is a focus on relatively trivial aspects of women’s lives, in contrast to questions of gender equality and the difficulty that real women face in employment and opportunity”.

⁵⁴ “*Sex and the City*’s depiction of females as rampant consumers helps to explain the show’s depiction of males as freakish objects. In showing women in the role of consumers, wielders of the appraising gaze customarily assumed to be the province of men, *Sex and the City* circulates discussions on women, sexuality and commerce [...] In this sense, then, *Sex and the City* would make good on the promise of the independent female agency that underpinned the hopes and achievements of New Women - these women would truly be feminist heroines in accord with capitalist dictates, at least, unfettered in their abilities to buy what they so pleasingly see”.

Pode-se observar essa representação como um olhar diferente a respeito da mulher urbana contemporânea e que pela primeira vez tem poder financeiro e pode comprar o que quiser, da forma como quiser, sem precisar de autorização masculina, mas o que Greven defende é que na verdade este tipo de representação termina sendo o lugar comum deste tipo de mulher. Ou seja, elas só pensam em duas coisas: sapatos e homens, sendo que têm dinheiro para adquirir os dois dessa vez.

A relação entre homens e mulheres nesta categoria perpassa questões de reconhecimento da mulher dentro do mercado de trabalho, sem mais empregos que as identifique de imediato, ou seja, em STC temos mulheres advogadas, escritoras, designers, relações públicas entre outras. Mas, apesar disso, elas ainda estão ligadas a outros tipos de espaços que não têm relação com os seus trabalhos, então as vemos sempre à procura de diversão e outros homens para se relacionar pela imensa parte da cidade de Nova Iorque chamada Manhattan. O que configura um discurso de desvincular as mulheres de assuntos que provavelmente não interessariam às espectadoras, assuntos chatos (como o trabalho delas), sendo focada a parte da diversão e do romance.

A relação de gênero no que diz respeito ao reconhecimento social coloca os homens e as mulheres no mesmo patamar em termos profissionais, mesmo que a mulher (principal representação do seriado) esteja ligada a aspectos consumistas e de entretenimento, dificilmente vista em seu ambiente de trabalho e conversando sobre estes. O caso à parte seria Carrie, que por ter um emprego que faz surgir os temas dos episódios, tem sua vivência profissional presenciada de forma mais explícita.

3.2.2 Sexo

Quando pensamos no termo sexo dentro do seriado, várias abordagens podem surgir. Desde o sexo praticado, falado e discutido pelos personagens, que é algo muito comum, até outras questões como a sexualidade, virilidade, nudez e poder feminino.

STC, como está explícito no título, dá grande importância ao sexo enquanto elemento fundamental na vida de homens e mulheres. “Tudo em Nova York tem a ver com sexo, pessoas fazendo, pessoas tentando fazer e pessoas que não conseguem fazer. É óbvio que a

cidade nunca dorme... Está muito ocupada tentando transar”⁵⁵ (Carrie Bradshaw, *The drought*, 11:1). O discurso da narradora e as histórias das personagens principais estão sempre ligados à busca do sexo (ou relacionamentos). A conversa do dia seguinte, onde elas compartilham suas experiências, vão da mais conservadora, Charlotte, que não acredita que o sexo seja o mais importante: “As pessoas põem muita ênfase na importância do sexo. Não é a coisa mais importante em um relacionamento”⁵⁶ (Charlotte York, *The drought*, 11:1), até o outro extremo com Samantha, que não deseja ter um relacionamento fixo e duradouro, e sim transar com o maior número possível de homens: “Nada é melhor do que sexo”⁵⁷ (Samantha Jones, *The drought*, 11:1).

Dada a importância do sexo para as amigas protagonistas, interessante observar como é esta relação com os seus parceiros sexuais, os homens. Durante toda temporada, a cada episódio, cada uma das moças se relacionava com um homem e esse relacionamento na maioria das vezes terminava ao fim do episódio. Os casais Carrie e Mr. Big e Miranda e Skipper são uma exceção, pois eles duram mais de um episódio até o final da temporada.

David Greven (2006) constrói um histórico dos personagens masculinos de *STC* e escreve seu artigo com o título *The Museum of Unnatural History: male freaks and Sex and the city*, onde ele traça um perfil desses personagens e chega à conclusão de que há um ponto em comum dentre todos esses parceiros masculinos das quatro protagonistas: eles são todos *freaks*. Esta palavra inglesa significa anomalia, aberração ou até monstro. Mas por que ele utiliza este termo para designar os homens nova-iorquinos deste seriado?

“*Sex and the city* é um museu de história antinatural, com suas inúmeras exposições de variedades patológicas das esquisitices masculinas”⁵⁸ (GREVEN, 2006, p. 33, tradução nossa). O autor defende que os mais de 130 homens (e uma mulher) que passam pelas vidas das quatro protagonistas durante as seis temporadas estão lá para que ao final do episódio seja revelada sua *freakishness* e elas voltem ao seu estado inicial, a solteirice.

“Não menos que seriados como *Arquivo X* e *Smallville*, *Sex and the city* se especializa no gênero Monstro da Semana. [...] Construído na premissa do seriado da inevitável

⁵⁵ “New York is all about sex, people getting it, people trying to get it and people who can’t get it. No wonder the city never sleeps... Is too busy trying to get laid”.

⁵⁶ “People put too much emphasis on the importance of sex. It’s not the most important thing in the relationship”.

⁵⁷ “Nothing is better than sex”.

⁵⁸ “*Sex and the City* is a museum of unnatural history, with its innumerable exhibits of the varieties of pathological male freakiness”.

esquisitice do convidado masculino”⁵⁹ (GREVEN, 2006, p. 34, tradução nossa). A cada semana o pretendente das quatro amigas tem um suposto problema que causa a separação do casal, podendo ser um interesse sexual incomum em modelos (Nick Waxler, 2:1), gostar de sexo anal (Brian, 4:1), gostar de apanhar na cama (Ted Baker, 6:1), gostar de sexo oral (Michael Conway, 7:1), não gostar de fazer sexo (Kevin, 11:1), querer tomar banho logo após a relação sexual (Thomas Anderson, 12:1) ou ter o pênis pequeno (James, 12:1).

Ao longo das histórias, esses motivos causam o rompimento dos relacionamentos e mostram não só o que é considerado estranho, mas também o que não é. Quando o pretendente de Charlotte, Jack, no episódio *Three's a crowd* (8:1), demonstra interesse em fazer um *ménage a trois* (relação sexual envolvendo três pessoas) com ela e mais uma mulher, Charlotte leva a proposta para suas amigas, como de costume, e termina decidindo aceitar a aventura com o companheiro. Mesmo que no final não dê certo a relação dos dois, o que se mostra aqui é que, neste contexto, realizar sexo a três é permitido e aceitável, enquanto que a mesma personagem, Charlotte, condenou as propostas de sexo anal e sexo oral oferecidas por parceiros em outros episódios. Ou seja, o seriado traça um discurso que normatiza as relações sexuais, exaltando o sexo heterossexual, condenando certas práticas e permitindo outras.

Além disso, as esquisitices não ficam somente no quesito sexual, mas em outros aspectos. Skipper, parceiro de Miranda durante alguns episódios, tem o “problema” de ser muito romântico, enquanto Sean, no episódio *Bay of married pigs* (3:1), tem a “grande esquisitice” de sonhar em se casar e ter filhos, algo que Carrie, sua parceira, não consegue aceitar, fazendo com que ela sugira que ele tente um relacionamento com Charlotte (que também sonha em se casar e ter filhos), mas outra esquisitice surge, ele gosta de um jogo de jantar que ela detesta, o que causa o rompimento dos dois.

Então, os roteiristas criam estratégias para que os relacionamentos das quatro amigas não deem certo, fazendo com que sempre o problema seja apontado como se fosse do homem. Num produto onde as mulheres são principais protagonistas, não parece estranho que os problemas estejam neles. Percebemos assim que sempre haverá um motivo para que o relacionamento entre homens e mulheres não deem certo. Fazendo com que ao final de cada episódio todas elas estejam na mesma situação que começaram e possam recomeçar no próximo. A estrutura inicial precisa ser mantida em *sitcoms*.

⁵⁹ “No less than a show like *The X-Files* and *Smallville*, *Sex and the City* specializes in the Freak of the Week genre [...] Built into the premise of the show is the inevitable freakishness of the male guest star”.

LeMay (2006, p. 35, tradução nossa) também relaciona a questão dos *freaks* com o gênero:

Enquanto Greven sugere que a disjunção entre corpo ideal masculino e a esquisitice oculta é única em *Sex and the city*, essa estratégia tem sido similarmente utilizada em diversas outras *sitcoms*. Mais notavelmente, *Seinfeld* frequentemente mostra *freaks* dos dois sexos que, como nos *freaks* masculinos de *Sex and the city*, são geralmente referidos primeiramente por apelidos (por exemplo, a autoexplicativa *freak* feminina “mãos masculinas”)⁶⁰.

Este tipo de personagem parece ser quase necessário em uma *sitcom*. Nas que têm como enredo a busca de novos relacionamentos pelos personagens centrais, os *freaks* servem para que a ordem inicial seja mantida, pois a própria estrutura narrativa da *sitcom* não se sustentaria se Carrie se casasse e fosse feliz na primeira temporada. Assim, os parceiros sexuais que parecem ser quase perfeitos, inicialmente despertando os interesses femininos, terminam sendo algo inusitado e inesperado, criando situações de término de preferência cômicas e hilárias (LEMAY, 2006).

Como dito anteriormente, as quatro protagonistas conversam entre si sobre suas vidas e principalmente sobre seus relacionamentos e novos namorados. Nessas conversas surgem alguns pontos importantes como a importância do tamanho do pênis tanto para homens quanto mulheres.

Representante de uma cultura masculina fálica, o pênis tem significados diversos em relação à afirmação de superioridade masculina e elemento repressor tanto sexualmente quanto socialmente sobre as mulheres. Assim, quando surgem discussões contemporâneas sobre a importância do tamanho do pênis para obtenção do prazer feminino (mesmo que seja comprovado cientificamente que não influencia⁶¹), é importante notar como retransmite alguns mitos em relação ao corpo humano e ideais de masculinidade. O homem entendido como viril tem sua potência sexual traduzida no tamanho do órgão sexual.

É importante ressaltar também que o tamanho do pênis está relacionado a um ideal de masculinidade heterossexual que participa do discurso dominante na cultura machista e homofóbica em que vivemos. Judith Butler é uma autora fundamental para entendermos estas questões, pois ela, a partir dos questionamentos de Foucault, consegue traçar um caminho que

⁶⁰ “While Greven suggests that the disjunct between ideal male body and concealed freakishness is unique to *Sex and the City*, this strategy has been similarly deployed by several other *sitcoms*. Most notably, *Seinfeld* frequently showcases freaks of both sexes who, like the male freaks on *Sex and the City*, are usually referred to primarily by nicknames (for example, the self-explanatory female freak ‘man hands’).”

⁶¹ Ver o artigo *O Tamanho do Pênis realmente importa?*, escrito por Cláudia Faria. Disponível em: <http://www.cepcos.com/textos/15.html> Acesso em: jan. 2013.

seria compulsório na sociedade das relações entre gênero e sexualidade. “Como explica Butler (2003), a sociedade exige uma coerência entre sexo-gênero-desejo e prática sexual e, ao fazer isso, a heterossexualidade deixa de ser apenas uma entre tantas formas de viver a sexualidade para se tornar uma imposição, uma coerção sobre os corpos” (COLLING, 2010, p. 3).

Essa imposição da heterossexualidade implica em diversos fatores na sociedade, como a exclusão de “desvios” deste modelo a partir da homofobia e rejeição de modelos corporais, psicológicos e relacionamentos sexuais e/ou afetivos que não se enquadram no esperado. E um dos elementos que participam da norma heterossexual é o fato do tamanho do pênis masculino indicar o seu poder sobre as mulheres, com a desculpa de ser para aumentar o prazer feminino.

Samantha, durante toda a temporada, se mostra contrária a relacionamentos fixos e ideais tradicionais de uma vida feliz para as mulheres que envolvam casamentos e filhos. Ela chega a dar uma festa de “Eu não tenho um bebê” (*The baby shower*, 10:1) para mostrar o quão feliz é com suas decisões. No entanto, no último episódio (*Oh come all ye faithfull*, 12:1), para a surpresa de todas suas três amigas, Samantha revela que está apaixonada. Diz que pela primeira vez conheceu um parceiro, James, e não transou no primeiro encontro, o que mostra uma grande mudança em relação a todos os homens que já conheceu antes dele.

Se mostrando apaixonada, Samantha saiu com James algumas vezes até o ponto que não aguentou mais e foi ter sua primeira relação sexual com ele, mas algo estava muito errado. James tinha o pênis pequeno, segundo ela. Indignada, ela tenta de algum jeito sentir prazer com a relação sexual, mas não consegue. Aos prantos, ela conversa com suas amigas:

Samantha: Ele tem o pênis pequeno.

Miranda: Quão pequeno?

Samantha: Muito pequeno...

Carrie: (com cara de consolo) Tamanho não é tudo.

Samantha: (aos prantos) oito centímetros, ereto...

Carrie: (rosto de desaprovção).

Charlotte: Ele beija bem?

Samantha: Quem liga? O pênis dele é do tamanho de um picles!⁶²

Neste diálogo se observa bem a opinião das mulheres de STC a respeito do assunto. Samantha desaprova o tamanho fálico do homem pelo qual ela está apaixonada, e suas amigas tentam a todo o momento consolar e tentar contornar a situação, ao mesmo tempo em que demonstram também suas insatisfações com o pênis de James. É inclusive dado o tamanho

⁶² “**Samantha:** He has a small dick. / **Miranda:** How small? / **Samantha:** Too small ... / **Carrie:** Size isn’t everything. / **Samantha:** three inches, hard... / **Charlotte:** Is he a good kisser? / **Samantha:** Who the fuck cares? His dick is like a gherkin!”.

para que seja referenciado o que é considerado pequeno. Outro sinal que demonstra a importância desta questão é o nome fictício dado ao seu pretendente perfeito pela própria Carrie, Mr. Big, uma referência explícita ao que seria a perfeição do seu membro sexual⁶³.

O seriado, ao abordar questões sexuais, termina demarcando o que é normal, o que é aceitável e o que não é.

Neste sentido, um dos maiores esforços de Butler reside na crítica ao que se convencionou chamar de heterossexualidade compulsória e/ou homofóbica, uma ‘obrigação social de se relacionar amorosa e sexualmente com pessoas do sexo oposto’ (Pino, 2007, p. 160). Por isso, os primeiros trabalhos dos teóricos queer, influenciados pela obra de Michel Foucault, apontam que esta obrigação foi construída para normatizar as relações sexuais. Assim, os pesquisadores e ativistas pretendem desconstruir o argumento de que sexualidade segue um curso natural. ‘Os estudos queer atacam uma reprodutividade e uma reprodutividade, bases de uma heteronormatividade homofóbica, ao naturalizar a associação entre heterossexualidade e reprodução’ (Lopes, 2002, p. 24) (COLLING, 2007, p. 210).

E pensando a partir de uma heteronormatividade compulsória é possível entender como *Sex and the city* reproduz um discurso a respeito das relações sexuais que apenas reforça uma mesma ideologia. Ou seja, os relacionamentos heterossexuais (que são os únicos representados, explorados, mostrados) são demarcados como o “normal” e questões relativas ao sexo, como o tamanho do pênis, são normatizadas, para referenciar, por exemplo, o que seria o tamanho normal para as mulheres e difundir um discurso comum a respeito do assunto. A fixação do sexo heterossexual envolvendo a penetração vaginal e a exclusão de outras formas de obtenção do prazer também participa deste discurso limitador. Mesmo que isto seja um debate cultural muito mais do que natural.

Outro questionamento que surge é fazer ou não fazer sexo no primeiro encontro. Esta é uma discussão entre as protagonistas durante o episódio, *Secret sex* (6:1). Nele, cada uma dá sua opinião de acordo com sua personalidade. Charlotte, enquanto representante do tradicional, defende que só se pode transar a partir do quinto encontro a depender da sua idade (informação colhida em um livro que ela estava lendo). Já Samantha, representante liberal, acredita que isso tudo é balela e um homem pode terminar com uma mulher tanto no primeiro encontro quanto no décimo encontro. Miranda acredita que não é bom dormir no primeiro encontro e ponto, e Carrie não tem uma posição muito definida, apesar de não achar que haja uma maldição para mulheres que dormem no primeiro encontro.

⁶³ Coincidentemente Samantha na temporada seguinte conhece mais um pretendente, mas que dessa vez tem um pênis grande demais, o que causa o fim do relacionamento dos dois (assim como no caso reverso) e faz com que ela diga inclusive que sentia falta de James.

O que fica explícito nesta discussão é que o fato de dormir ou não no primeiro encontro pode causar algum prejuízo para apenas uma das partes, pois no fim das contas quem pode terminar com as mulheres são os homens. Para eles esse fardo não chega, já para as mulheres essa deve ser uma preocupação constante, pois como elas poderiam ser levadas a sério se transam no primeiro encontro com o homem?

O que nos leva a outra discussão sobre poder e sexo. Em *The power of female sex* (5:1), as quatro amigas conversam sobre o poder feminino e o que isso significaria nas relações sexuais entre homens e mulheres. Uma mulher que dorme com homens milionários e ganha dinheiro (entre presentes, joias e roupas caras) a partir disso seria uma namorada ou uma namorada profissional? (Carrie se questiona).

Samantha: As mulheres têm o direito de usar todos os meios ao seu dispor para alcançar o poder.

Miranda: É claro, transando até chegar ao topo.

Samantha: Não... Se isso for o que for necessário para competir...

Charlotte: Mas isso é exploração!

Samantha: De homens, o que é perfeitamente legal.

Carrie: Então você está ok com parâmetros diferentes? Mulheres podem usar sua sexualidade para alcançar seus objetivos quando possível, mas os homens não deveriam poder tirar vantagem disso?

Samantha: Não, eu só estou dizendo que homens e mulheres são igualmente exploradores... [...]

Samantha: Dinheiro é poder, sexo é poder, portanto ganhar dinheiro pelo sexo é simplesmente conseguir uma troca de poder.

Miranda: Meu Deus! Eu não acredito que você disse isso! Isso é exatamente o que os homens vêm usando para justificar a exploração de mulheres... (Carrie interrompe a discussão)⁶⁴.

Neste diálogo entre todas as protagonistas percebemos como a questão é tratada. Samantha, que seria a mulher liberal, que faz sexo com quem quer, da forma que quer e quando quer, sem se ligar em papéis sociais tradicionais da mulher, defende primeiramente que as mulheres têm todo o direito de fazer sexo para alcançar seus objetivos, sendo eles profissionais, financeiros ou sociais. Miranda, por sua vez, a mais próxima representante de um feminismo engajado, discorda desta visão, defendendo que as mulheres devem ganhar poder e conquistar o que for através de trabalho e esforço intelectual, e não sexual. Samantha inclusive defende primeiro que a exploração de homens seria perfeitamente legal, e logo

⁶⁴ “**Samantha:** Women have the right to use every means at her disposal to achieve power. / **Miranda:** Sure, sleep her way to the top. / **Samantha:** No... if that what it takes to compete... / **Charlotte:** But, that’s exploitation! / **Samantha:** Of men, which it’s perfect legal. / **Carrie:** So you are ok with double standards? Women can use their sexuality to get ahead whenever possible, but men should not be allowed to take advantage of it? / **Samantha:** No, I’m just saying men and women are equally exploitive... / [...] / **Samantha:** Money is power, sex is power, therefore getting money for sex is simply getting an exchange of power. / **Miranda:** Oh my God! I can’t believe you’re even gonna go there! That’s exactly what men have been using to justify exploitation of women...”

depois diz que tanto homens quanto mulheres são exploratórios, ou seja, se exploram por natureza.

A posição de Samantha mostra que, ao mesmo tempo em que ela é representada enquanto mulher liberta de algumas amarras sociais e culturais, ela se mostra completamente afastada de questões que envolvem a mulher na cultura ocidental e não parece ter interesse em se envolver com essa causa. Ela ainda defende que fazer sexo por dinheiro é simplesmente uma troca de poder, sem considerar que pode ser simplesmente a confirmação da subjugação da mulher em relação ao homem, e a superioridade financeira e sexual do homem sobre a mulher.

E mesmo que o seriado represente a mulher enquanto liberta sexualmente, vemos que o julgamento das atitudes femininas em relação ao sexo parte das próprias protagonistas. Carrie, ao descrever Samantha no episódio *The baby shower* (10:1), diz que, como qualquer mulher sexy, Samantha é insegura. Ou seja, o fato de uma mulher ser extremamente ativa sexualmente faz com que ela esteja na verdade procurando validações nos homens para suas inseguranças.

O discurso sobre o sexo em *Sex and the city* se configura como reprodutor da heteronormatividade, fazendo com que assim as personagens femininas exponham suas discordâncias em relação a características físicas ou desejos sexuais masculinos. Ao demarcar um tamanho pequeno de pênis e mostrar quais relações sexuais são almeçadas por essas mulheres, o seriado reproduz uma ideologia machista onde o desejo feminino é relacionado ao homem e seus atributos.

3.2.3 Romance e relacionamentos

A personagem de Carrie Bradshaw para muitos é apontada como o alter ego da própria Candace Bushnell (autora dos livros no qual o seriado é baseado): além do fato de as duas terem as iniciais C.B., a personagem, assim como sua criadora, é jornalista, jovem, loira, frequentadora da vida noturna de Nova Iorque e escreve uma coluna semanal sobre sexo e relacionamentos. Interpretada por Sarah Jessica Parker, Bradshaw é a personagem central das quatro amigas e possui a função de narrar todas as histórias do enredo. Ela tem uma personalidade forte, é curiosa, inteligente e ansiosa. Carrie adora fumar, beber

cosmopolitans⁶⁵ e comprar sapatos de marcas de luxo. Aficionada por moda, sua revista favorita é a *Vogue* e, apesar de ainda não ter encontrado o homem certo, acredita em romance. “Diferente de outras heroínas da televisão, Carrie não vê o casamento como o tudo e o fim da vida. [...] Ela é a melhor amiga que toda garota quer e a namorada que todo homem sonha. Apesar de tudo é clássica”⁶⁶ (SOHN, 2002, p. 12, tradução nossa).

Embora ela demonstre sua incerteza em relação a se casar (tópico abordado durante as temporadas), Carrie demonstra o interesse em relacionamentos sérios com seus parceiros como Mr. Big e Aidan Shaw (temporadas três e quatro). A forma como Carrie é descrita a representa enquanto uma mulher moderna, mas com gostos clássicos (não antiquados), ou seja, sua preferência por homens mais velhos, suas roupas que fazem referências a épocas passadas e seu gosto por atitudes românticas mostram esse seu lado clássico de ver a vida. Sarah Jessica Parker diz por que se interessou em fazer o seriado, e o papel de Carrie:

O que me atraiu foi a voz renovada de uma mulher solteira muito específica em uma cidade muito específica, a amizade sincera, franca e íntima de quatro mulheres; a singularidade e importância dessa amizade, os corações quebrados, esperanças, solidão, e triunfos de ser solteira; e a forma como ilustramos nosso amor por nosso lar, NYC⁶⁷ (PARKER apud SOHN, 2002, p. 2, tradução nossa).

Durante os episódios do seriado, algo é bastante perceptível: o objetivo das quatro protagonistas é somente um, ter relacionamentos. Podendo ser a busca por um marido e pai dos seus filhos como Charlotte, um parceiro meramente sexual como Samantha, alguém que a faça se sentir bonita e realizada como Miranda ou um companheiro como Carrie. E para entender toda essa busca e como em STC alguns valores são tensionados e qual o papel do homem nessas relações, é preciso atentar ao conceito de amor romântico.

A ideia de “amor” talvez seja uma das mais antigas, já presente em produções literárias do Egito Antigo em 1000 A.C. (GIDDENS, 1993). Mas seu entendimento se modificou ao longo dos séculos e a partir de sociedades diferentes. Ou seja, o conceito de amor na Antiguidade Clássica era diferente no Iluminismo como é diferente do de hoje. E mesmo falando de um contexto temporal atual, quando vemos sociedades muçulmanas e islâmicas e comparamos com o conceito de amor ocidental, existem variações. Mas, para entender o que

⁶⁵ Drink feito com vodka, cranberry, lima e licor de curacao.

⁶⁶ “Unlike other television heroines, Carrie does not see marriage as the be-all and end-all of life. [...] She is the best friend every girl wants and the girlfriend every guy dreams of. Most of all she is classic and old fashioned”.

⁶⁷ “What attracted me were the fresh voice of a very specific single woman in a very specific city, the candid forthright, and intimate friendships of four women; the uniqueness and importance of these friendships, the heartbreaks, hopes, loneliness, and triumphs of being single; and the way in which we illustrate our love for our home, NYC”.

seria o sentimento amor e, mais importante, o de amor romântico que permeia as relações atuais é importante entender de onde veio essa ideia.

“O amor [é] como um fenômeno histórico, enfatizando a ideia de que não há razão para o amor acontecer, a não ser incorporado num código social compartilhado por indivíduos que entram em contato uns com os outros” (LUHMANN, 1988 apud NEVES, 2007, p. 611). “Assim, o amor não pode deixar de ser entendido no quadro das suas significações históricas e culturais” (NEVES, 2007, p. 612). O importante aqui é ressaltar que o conceito de amor é cultural, e por isso seu entendimento se modifica ao longo do tempo e em diferentes sociedades.

Algo importante é nos atentarmos à ideia de amor apaixonado. A paixão que indicava no século XVI fervor religioso passa a estar relacionada à ideia de amor e às relações entre as pessoas. Diferente do amor romântico, “o amor apaixonado é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a se conflitar. O envolvimento emocional com o outro é invasivo – tão forte que pode levar o indivíduo, ou ambos os indivíduos, a ignorar as suas obrigações habituais” (GIDDENS, 1993, p. 48). O amor apaixonado se diferencia do romântico por indicar forças incontrolláveis nas relações interpessoais, tendo seu entendimento constantemente relacionado ao sexo.

E o que seria o amor romântico? Como se configurou a difusão desse ideal pelos séculos? E por que é importante entender o amor romântico para falar de relacionamentos urbanos no século XXI? Para responder essas perguntas, precisamos entender que a diferença entre “Romantismo”⁶⁸ e “romantismo”:

[...] romantismo com ‘r’ minúsculo é um modo de sensibilidade, que no final do século XVIII ganha seus contornos com os poetas alemães – os irmãos Schlegel, Schleiermacher, Novalis, Schiller, Herder, Hölderlin – e permanece como uma figura cultural mesmo depois de esgotado o contexto que lhe deu origem (NUNES, 1978, apud MEZAN, 2008, p. 3-4).

Giddens (1993) traça um histórico entre a complexa relação entre casamento, paixão, amor romântico e como isso se configura para homens e mulheres. Segundo o autor, o romance se diferencia da paixão.

O amor romântico [...] utilizou tais ideais e incorporou elementos do amor apaixonado, embora tenha-se tornado distinto deste. O amor romântico introduziu a

⁶⁸ “Amplio movimento que surgiu no século XIX e representou artisticamente os anseios da burguesia que havia acabado de chegar ao poder na França. O Romantismo, enquanto visão de mundo, foi uma reação aos valores éticos e intelectuais ilustrados e clássicos, assim como aos fatos históricos mais marcantes da virada do século XVIII para o XIX: a Revolução Francesa, a Revolução Industrial e a política napoleônica. À razão, o Romantismo opôs o sentimento, à mente o coração, à ciência a arte e a poesia...” (CEREJA; MAGALHÃES, 2005)

ideia de uma narrativa para uma vida individual – fórmula que estendeu radicalmente a reflexividade do amor sublime. Contar uma história é um dos sentidos do ‘romance’, mas esta história tornava-se agora individualizada, inserindo o eu e o outro em uma narrativa pessoal [...] O início do amor romântico coincidiu mais ou menos com a emergência da novela: a conexão era a forma narrativa recém-descoberta (GIDDENS, 1993, p. 50).

Além da conexão com os romances literários que se tornaram os preferidos do público, ao individualizar as histórias, o amor romântico estabelece valores sociais que perduram até hoje, como a ideia do amor à primeira vista, do parceiro ideal e eternidade dos relacionamentos.

E este tipo de amor “rompe com a sexualidade, embora a abarque; a ‘virtude’ começa a assumir um novo sentido em ambos os sexos, não mais significando apenas inocência, mas qualidades de caráter que distinguem a outra pessoa como ‘especial’” (GIDDENS, 1993, p. 51). Perceber o parceiro ou parceira enquanto especial leva a entender que eles preenchem um vazio que o indivíduo nem sabia que existia.

Alguns criticaram a ideia de amor romântico como se ela fosse uma estratégia dos homens contra as mulheres para preencher suas cabeças com sonhos impossíveis, mas o amor romântico não se restringe ao sexo feminino. Sua relação com o gênero feminino é especial, pois “o surgimento da ideia do amor romântico tem de ser compreendido em relação a vários conjuntos de influências que afetaram as mulheres [...] Um deles foi a criação do lar, já referido. Um segundo foi a modificação nas relações entre pais e filhos; um terceiro, o que alguns chamaram de ‘a invenção da maternidade’” (ibidem, p. 52-53). Esse entendimento da maternidade foi fundamental para ligar as mulheres ao conceito de amor romântico. Pois, ao vermos as mulheres enquanto esposas e mães, é quase como se criassem duas figuras distintas de identificação. Os homens assim passam a enxergar as mulheres como seres misteriosos e incompreensíveis, algo que foi difundido pelas culturas de formas distintas. A novidade aqui é a relação entre maternidade e feminilidade que passam a estar ligados como elementos da personalidade feminina. Desta forma, puderam também perpetuar, junto à ideia de amor romântico, os papéis sociais femininos e masculinos, onde a mulher estaria presa ao casamento e suas tarefas domésticas como cuidar da casa e dos filhos; e os homens poderiam se afastar da questão da intimidade e assumir posições de distanciamento do afeto e outros sentimentos do romance (GIDDENS, 1993).

Mas o amor romântico não está presente somente na vida de mulheres, mas dos homens também.

Os homens, assim como as mulheres, apaixonam-se e apaixonaram-se através de todo o passado documentado. Durante os dois últimos séculos, foram também

influenciados pelo desenvolvimento dos ideais do amor romântico, mas de um modo diferente do das mulheres. Aqueles homens que foram muito influenciados por tais idéias de amor foram isolados da maioria como sendo ‘românticos’, em um sentido peculiar desse termo. Eles são, digamos assim, sonhadores adamados que sucumbiram ao poder feminino. [...] Apesar disso, o romântico não trata as mulheres como iguais. Ele é um escravo de uma mulher particular (ou de várias mulheres em sequência) e constrói sua vida em torno dela (GIDDENS, 1993, p. 70).

Ou seja, o ideal de romance ainda é entendido como algo feminino e distante de uma masculinidade essencial. Esse é o típico caso de Skipper no seriado.

E esse romantismo passou a perdurar nas relações amorosas e ser representado nos produtos culturais (músicas, peças de teatro, literatura) trazendo um ideal de amor que envolve certos sentimentos e emoções. O romantismo seria assim “um predomínio do sentimento que excede a condição de simples estado afetivo, busca a intimidade e a espiritualidade, e aspira ao infinito” (MEZAN, 2008, p. 4). A ideia de amor romântico surge assim pela primeira vez como talvez seja mais perceptível hoje, com características como eternidade, parceiro ideal, sofrimento, entre outros.

Mas como a ideia de amor romântico aparece em *Sex and the city*?

Apesar de mostrar a vida, como já foi falado, de mulheres urbanas, solteiras e com independência financeira em uma metrópole global como Nova Iorque, o objetivo das quatro protagonistas durante toda a primeira temporada é ter relacionamentos (mesmo que sejam teoricamente por motivos profissionais como Carrie declara em alguns episódios). Cada uma à sua maneira tenta achar durante os episódios um homem que satisfaça seus desejos.

O seriado tenta colocar Samantha e Miranda enquanto as duas representantes do cinismo feminino moderno, ou seja, mulheres que não acreditam em romance, relacionamentos eternos e homens perfeitos. Enquanto Carrie e Charlotte seriam as mulheres que acreditam no amor romântico e em homens que possam ser carinhosos, cuidadosos e especiais.

Em um diálogo logo no primeiro episódio (*Sex and the city*, 1:1) se torna clara a opinião de cada lado a respeito de romance e relacionamentos. Lembrando que o seriado em seu episódio piloto, ao apresentar os personagens, os classifica (Figura 2) com nome e profissão, e quando homens, “Solteiros Convictos”, e quando mulheres, “Mulheres Solteiras”. As mulheres são classificadas enquanto casadas ou não, o homem por sua vez é *a priori* classificado como um solteiro feliz.



Figura 2 – Samantha Jones e Capote Duncan
 Legendas traduzidas: Samantha Jones, Executiva de Relações Públicas, Mulher Solteira; Capote Duncan, Executivo Editorial, Solteiro Convicto. Fonte: Screen Capture.

Vê-se também no diálogo (*Sex and the city*, 1:1, tradução nossa):

Samantha: Lembram do cara com quem eu estava saindo, qual era o nome dele? Drew...

Carrie: O Deus do sexo...

Samantha: Isso! Depois eu não senti nada, eu fui tipo: “Ei, preciso ir, te vejo depois”. E esqueci completamente dele depois disso...

Charlotte: Você tem certeza que não é porque ele não te ligou?

Samantha: Querida, pela primeira vez na história de Manhattan as mulheres têm tanto poder e dinheiro quanto os homens, mais o direito igual de tratá-los enquanto objetos sexuais.

Miranda: É, tirando que os homens nesta cidade falham em ambos os casos, quero dizer, eles não querem estar em um relacionamento com você, mas assim que você só quer eles para o sexo, eles não gostam. De repente não conseguem agir da forma que eles deveriam.

Samantha: Aí é quando você os larga...

Carrie: Vamos lá, garotas, nós somos realmente tão cínicas? E o romance?

Samantha: Quem precisa disso?!?

Miranda: É como aquele cara, Jeremiah, o poeta... Quero dizer, o sexo era incrível, mas depois ele queria ler sua poesia para mim (Charlotte faz uma cara romântica) e sair para jantar e toda aquela conversa, e eu penso: “Nem vamos por esse lado”.

Charlotte: O que você está dizendo? Você vai desistir do amor? Você está louca!

Carrie: Oh, não, não, não... Acredite em mim, quando o cara certo aparecer essas duas, como todo esse papo, tudo vai por água abaixo...

Charlotte: É isso mesmo!

Samantha: Só vou dizer que o cara certo é uma ilusão.⁶⁹

⁶⁹ “**Samantha:** Remember the guy I was going out, what was his name? Drew... / **Carrie:** The sex God... / **Samantha:** Right! Afterwards I didn’t feel a thing, I was like: ‘Hey, gotta go, catch you later’. And then I completely forgot him after that... / **Charlotte:** Are you sure that wasn’t just because he didn’t call you? / **Samantha:** Sweetheart, for the first time in history of Manhattan women have as much power and money as men, plus the equal right to treat men as sexual objects. / **Miranda:** Yeah, except men in this city fail on both counts, I mean they don’t wanna be in a relationship with you, but as soon you only want them for sex, they don’t like it. Suddenly they can’t perform the way they are supposed to. / **Samantha:** That’s when you dump them... / **Carrie:** Come on, ladies, are we really that cynical? What about romance? / **Samantha:** Who needs that?!? / **Miranda:** It’s like that guy, Jeremiah, the poet... I mean, the sex was incredible, but then he wanted to read his poetry to me and go out to dinner and the whole chat, and I’m like: ‘Let’s not even go there’. / **Charlotte:** What are you saying? Are you just gonna give up on love? You are sick! / **Carrie:** Oh, no, no, no...”

A partir deste diálogo percebemos que Samantha e Miranda estão de acordo com uma posição enquanto Carrie e Charlotte, com outra. Para as primeiras, os homens não estão muito interessados em um relacionamento sério, pensando basicamente em sexo. Mas, para eles, quando as mulheres fazem exatamente a mesma coisa, “eles não conseguem agir da forma que deveriam”, como disse Miranda.

Charlotte e Carrie se mostram muito surpresas ao ouvirem a opinião das outras duas amigas, porque para elas (principalmente Charlotte) o amor e o romance deveriam ser a base de qualquer relacionamento, mesmo que uma das primeiras frases de Carrie no seriado tenha sido “é o fim do amor em Manhattan” (*Sex and the city*, 1:1).

O seriado tenta assim representar a mulher contemporânea enquanto liberta sexualmente, mas ao mesmo tempo imersa em um conceito de amor romântico, onde desde pequenas, com os contos de fadas (cada episódio inclusive se inicia geralmente com “Era uma vez”), aprendem que todos têm um companheiro ideal os esperando no mundo para que sejam felizes para sempre. O discurso sobre o amor romântico não é algo que o seriado tenta se afastar, mas ressaltar a partir dos relacionamentos dessas mulheres. Como o sonho de Charlotte: achar o homem ideal, casar e ter filhos, o que pode parecer estranho vindo de um produto que se presta a tratar sobre a mulher moderna, mas que também tenta mostrar que papéis tradicionais da mulher (esposa e dona de casa) ainda possuem força na sociedade.

Isso fica explícito também quando Carrie cita o “homem certo”, ideal do amor romântico que prega que todos os seres humanos têm um par perfeito esperando por eles durante a vida. Samantha se mostra extremamente contrária a esta ideia, dizendo que ela é uma ilusão. E mesmo quando pensamos que o seriado neste ponto estaria representando a mulher contemporânea enquanto um ser complexo que disputa junto a um discurso machista dominante, vários outros, fazendo com que as contradições nos seus desejos, emoções e atitudes se revelem, Carrie acerta quando diz que “tudo vai por água abaixo”. Pois Samantha, a partir do momento que encontra um homem para se relacionar, e que seja do seu interesse, se mostra com ideais diferentes dos apresentados no diálogo acima.

No último episódio da temporada (*Oh come ye faithful*, 12:1), Samantha encontra um homem por quem diz estar apaixonada. Assim, muda suas atitudes fazendo com que, por exemplo, seu discurso sobre dormir no primeiro encontro mude para exatamente como

Believe me, when the right guy comes along these two with this whole thing, it all goes out the window... / **Charlotte:** That’s right! / **Samantha:** Let me just say the right guy is an illusion”.

Charlotte recomendava, somente a partir do quinto. E acredite fielmente que seu relacionamento esteja durando por esse motivo. Ou seja, mesmo aquelas mulheres que dizem não acreditar no amor romântico, no fim, fica provado que elas simplesmente não encontraram o seu par ideal, pois ao encontrá-lo essa ideia de amor e romance florescem dentro delas.

Ao observarmos a questão dos relacionamentos, é importante perceber a posição dos homens representados. Para as protagonistas, “somente aqueles que sentem falta da mamãe” querem casar (Miranda Hobbes, *The turtle and the hare*, 9:1). Eles reclamam da falta de compreensão das mulheres em relação aos seus defeitos, nos depoimentos do primeiro episódio alguns homens expõem a sua opinião e dizem que as mulheres escolhem demais e deveriam aceitar o que está sendo oferecido para elas, que muitas vezes é um homem baixinho, careca e sem dinheiro (ideia do homem imperfeito).

Carrie, ao conhecer Mr. Big, o caracteriza como o homem perfeito: maduro, rico, inteligente e decidido. Mas durante toda a temporada ele tem apenas um problema, se compromissar. O desejo profundo de Carrie em se casar (e não ter filhos) se coloca como um obstáculo entre seu relacionamento e o de Big. Ele por sua vez diz que nunca mais quer se casar após um casamento anterior que não deu certo e o fez desacreditar de relacionamentos eternos. Mas ao mesmo tempo vemos uma contradição na personagem principal, pois ao encontrar um homem que está disposto a casar no episódio *Bay of married pigs* (3:1), ela não demonstra nenhum interesse em continuar a relação.

Miranda e Skipper formam um casal ímpar. Skipper é um homem romântico e que acima de tudo gosta de respeitar as mulheres, tentando realizar seus desejos. Já Miranda se mostra uma mulher, como demonstrado anteriormente, sem muita crença no amor romântico e no homem ideal, reclamando inclusive que os homens não querem nem se relacionar nem serem usados como objetos. Mas ao se relacionar com Skipper, que se diz perdidamente apaixonado por ela, Miranda o dispensa a cada oportunidade por não achar que ele seria o “cara certo”.

Este casal apresenta questionamentos interessantes quando pensamos a respeito da ideia de performance de gênero. Butler (1993) é uma autora fundamental para compreender este tópico. Quando falamos sobre papéis sociais de gênero, é possível pensarmos características que seriam comuns aos homens e às mulheres. Essas características seriam tanto físicas quanto sociais, isso é o que Butler (1993, p. 21-22, tradução nossa) chama de performance de gênero.

O mal-entendido sobre a performatividade de gênero é o seguinte: que o gênero é uma escolha, um papel, ou uma construção que alguém veste a cada manhã, que existe um ‘alguém’ que é anterior a esse gênero, que vai ao guarda-roupa e decide deliberadamente qual gênero vai ser naquele dia. Esta é uma explicação voluntarista que presume um sujeito, intacto, anterior à sua generificação. O significado de performatividade de gênero que eu queria transmitir é bem diferente. Gênero é performativo na medida em que é o efeito de um regime regulador das diferenças em que os gêneros são divididos e hierarquizados sob restrição. Constrangimentos sociais, tabus, proibições, ameaças de punição operam na repetição ritualizada das normas, e esta repetição constitui o cenário temporal da construção e desestabilização do gênero. Não há sujeito que anteceda ou ordene essa repetição das normas. Na medida que essa repetição cria um efeito de uniformidade de gênero, um efeito estável de masculinidade ou feminilidade, isso produz e desestabiliza a noção de sujeito também, pois o sujeito somente pode ser entendido através da matriz de gênero⁷⁰.

É interessante observar que nem Miranda nem Skipper participam da performance de gênero que deveriam. É como se eles fossem desvios, ou seja, características tradicionalmente ligadas ao feminino, como romantismo e desejo em se comprometer com uma pessoa, estão presentes em Skipper, o homem. E características tradicionais ligadas ao masculino, como falta de sentimentos românticos e o não desejo por monogamia, estão presentes em Miranda. No caso da protagonista, percebemos que, por mais que ela não tenha uma performance feminina, seus relacionamentos heterossexuais são mantidos e exaltados em cenas de sexo e nudez, enquanto no caso de Skipper, o seu fracasso ao lidar com as mulheres é a parte mostrada. É entendido desde o início que os dois não poderiam estar juntos, pois Skipper não é o “homem certo”, ele é feminino demais para Miranda.

Já Charlotte é uma das protagonistas que mais se demonstra contraditória durante toda a temporada. Representada como uma mulher conservadora, acredita no amor romântico mais do que tudo, sonha em se casar e formar uma família e isso é mais importante que o seu sucesso profissional. E ela tem uma longa caminhada para encontrar o príncipe encantado (que deve ser rico, educado e bonito).

Este interesse por falar de mulheres solteiras foi o que levou a atriz Kristin Davis a querer interpretar Charlotte York. Por já ter trabalhado em diversos seriados na televisão

⁷⁰ “The misapprehension about gender performativity is this: that gender is a choice, or that gender is a role, or that gender is a construction that one puts on, as one puts on clothes in the morning, that there is a ‘one’ who is prior to this gender, a one who goes to the wardrobe of gender and decides with deliberation which gender it will be today. This is a voluntarist account of gender which presumes a subject, intact, prior to its gendering. The sense of gender performativity that I meant to convey is something quite different. Gender is performative insofar as it is the effect of a regulatory regime of gender differences in which genders are divided and hierarchized *under constraint*. Social constraints, taboos, prohibitions, threats of punishments operate in the ritualized repetition of norms. To the extent that this repetition creates an effect of gender uniformity, a stable effect of masculinity or femininity, it produces and destabilizes the notion of the subject as well, for the subject only comes to intelligibility through the matrix of gender”.

americana, inclusive *Melrose place* junto com o criador Darren Star, Davis percebeu que muitas vezes a forma como as mulheres eram representadas não era como ela via sua própria vida ou o seu relacionamento com outras mulheres. “Eu interpretei durante muito tempo uma mulher que se referia a outras mulheres com palavras como ‘*bitch*’ e essa nunca foi a forma que eu me relacionei com outras mulheres” (DAVIS apud SOHN, 2002). Assim, ela revelou que poder participar de um produto onde teria a liberdade de mostrar os verdadeiros anseios das mulheres solteiras modernas foi o que realmente a levou a aceitar o papel.

Além de ter seus sonhos bem demarcados e seus desejos já bem estabelecidos, Charlotte além de tudo é uma pessoa otimista, ou seja, em qualquer situação ela tenta ver o melhor e luta para que aquilo não seja algo ruim para si mesma ou para os outros. Apesar do seu otimismo idealista, Charlotte talvez seja a que mais sofre com relacionamentos fracassados, sempre encontrando homens que não atendam seus desejos. “Os desejos de Charlotte são o que qualquer mulher espera e merece: amor, estabilidade, devoção, e um pequeno detalhe chamado sexo”⁷¹ (SOHN, 2002, p. 49, tradução nossa).

E durante os episódios vê-se que muitos personagens masculinos passaram pela cama de Charlotte sem ela suceder em encontrar o homem dos seus sonhos. Mas, segundo Kristin Davis, esse é um dos elementos interessantes do seriado. “Eu gosto de assistir aos convidados masculinos vindo ao nosso programa. O que eles têm de fazer é algo que nós enquanto mulheres e atrizes tivemos que fazer desde sempre. Sempre foi um papel nosso fazer uma participação como a mulher gostosa”⁷² (DAVIS apud SOHN, 2002, p. 56, tradução nossa).

A personagem de Charlotte entre as quatro amigas é a que representa o lado tradicional da mulher na sociedade. Apesar de ter um emprego, ela deixa explicitado que seu maior desejo é encontrar um homem perfeito que a peça em casamento e a engravide, podendo assim ser feliz para sempre. Cindy Chupack, uma das produtoras e roteiristas, diz que a personagem de Charlotte é uma das que as pessoas odeiam ou amam, pois ou algumas mulheres se identificam com os sonhos de Charlotte ou elas são completamente contra esta visão conservadora sobre o que uma mulher deve fazer com a sua vida.

Ao conhecer Michael Conway (*The monogamists*, 7:1) Charlotte pensa que encontrou o homem perfeito, com um apartamento interessante, boa situação financeira e bonito. Mas, na hora de dormirem juntos, Michael tem uma exigência: sexo oral, algo que Charlotte não gosta

⁷¹ “Charlotte’s desires are what any woman expects and deserves: love, stability, devotion, and a little trifle called sex”.

⁷² “I enjoy watching male guest stars come on our show. What they have to do is something we as women actresses have had to do forever. It’s always been part of our lots to come in and do the hot girl”.

de fazer. E ao perceber que ele não vai desistir de seu desejo sexual, ela termina desistindo dele.

Michael: Eu estou planejando conseguir vários [sexo oral] no futuro. E eu meio que espero que você esteja por perto quando eu estiver conseguindo.

Charlotte: O que isso quer dizer?

Michael: Quer dizer que eu vou ter que achar em outro lugar...

Charlotte: Você está me dizendo que você realmente desistiria de uma mulher que realmente gosta de você, compartilha suas esperanças, medos e sonhos, a possível futura mãe dos seus filhos, tudo por sexo oral?!?

Michael: Você está certa. Você poderia pelo menos lamber meus testículos?

Charlotte: Adeus, Michael.⁷³

Charlotte, ao encontrar um homem com todos os requisitos para que tenha um relacionamento estável e duradouro, termina desistindo ao descobrir que ele tem exigências sexuais que não a satisfazem. Já Michael não consegue abrir mão de um aspecto sexual que lhe agrada para ficar com a mulher dos seus sonhos. Os desejos sexuais masculinos dos parceiros das protagonistas sempre terminam sendo o principal empecilho para que elas encontrem o relacionamento que tanto procuram.

Posteriormente (*The drought*, 11:1), Charlotte encontra mais um homem que deveria ser ideal, pois Kevin também é bonito, bem-sucedido e carinhoso. Depois de vários encontros, eles finalmente vão para a cama, mas, para a surpresa de Charlotte, Kevin utiliza remédios, o que faz com que ele não consiga manter uma ereção, não podendo assim fazer sexo com ela. Ela imediatamente termina a relação. Kevin pergunta: “Vamos lá, você não quer estar com um cara que é gentil e carinhoso e não tão interessado em sexo, do que um idiota instável que só pensa em transar?”, Charlotte prontamente responde: “Não!”⁷⁴. Mas não era Charlotte que disse que o sexo não é o elemento mais importante de um relacionamento? Considerando que ela dispensou Michael por exigir atitudes que ela não gostava, ela não estaria fazendo a mesma coisa com Kevin? Não existem outras formas de dar prazer sexual a uma mulher sem a penetração? Todas essas perguntas comprovam as contradições na personagem de Charlotte dentro do seriado. E o que essas contradições demonstram é que por mais que as mulheres modernas estejam desfrutando direitos legais e sociais novos, elas ainda participam de uma cultura machista que disputa o tempo inteiro o lugar de dominância nos valores demonstrados

⁷³ **Michael:** I’m planning getting plenty in the future. And I kind of expect you to be around while I get it. / **Charlotte:** What is that supposed to mean? / **Michael:** It means I’ll have to find it somewhere else... / **Charlotte:** You’re telling me that you’d really give up a woman that really cares for you, shares your hopes, fears and your dreams, the future possible mother of your children, all for a blowjob?!? / **Michael:** You’re right. Would you at least lick my balls? / **Charlotte:** Goodbye Michael”.

⁷⁴ **Kevin:** Come on, don’t you wanna be with a guy that is kind and giving and not that interested in sex, than an instable prick that only wants to get laid? / **Charlotte:** No!”.

no seriado. Então, por mais que haja um esforço em representar mulheres livres e capazes, ainda assim essas personagens possuem atitudes que poderiam ser consideradas antiquadas e machistas em relação aos relacionamentos e aos homens. Há uma disputa constante entre os desejos de liberdade da mulher e valores que não contribuem para essa liberdade.

As protagonistas se mostram imersas em um conceito de amor romântico como foi apresentado no início do tópico, em uma busca constante pelo “cara certo” ou, mais especificamente (como no caso de Charlotte), o “príncipe encantado”. Essas figuras masculinas estão presentes no imaginário feminino desde as primeiras produções literárias românticas. Então, o fato de elas serem mulheres teoricamente modernas não as livrou desses valores tradicionais. Mas além da ideia de amor romântico, os relacionamentos do seriado em sua maioria são fadados a acabarem para que a estrutura quase-familiar das protagonistas continue.

3.2.4 Beleza física

Algo sempre muito criticado em STC durante o tempo em que o seriado ficou no ar era o fato de ser um produto que supostamente retratava Nova Iorque, mas uma parte muito específica da cidade. Como já foi dito, a cidade de Nova Iorque é uma das maiores dos EUA, sendo em seu território falado mais de 800 idiomas. Ou seja, é uma cidade com uma grande diversidade étnico-racial, cultural e social. Mas, ao contrário do que se poderia imaginar, existe uma representação tanto de homens quanto mulheres um tanto quanto limitadas no quesito diversidade. Todos são de Manhattan (existe quase um culto a esta parte da cidade), brancos, heterossexuais e bonitos.

A parte da beleza física se torna um fator importante, pois determina como os homens e mulheres de *Sex and the city* são moldados enquanto um modelo de físico e beleza ímpar. É importante ressaltar que não é o objetivo desta pesquisa entrar conceitualmente em uma discussão sobre beleza e padrões sociais, mas sim entender como em um seriado ambientado em um contexto sociocultural tão específico como o de Nova Iorque representa tanto homens quanto mulheres fisicamente.

Greven (2006, p. 35, tradução nossa) relata em sua pesquisa sobre os homens de *Sex and the city* que há um fator curioso e único neste seriado que ele ainda não havia observado em outros.

...o que é incomum e talvez até único sobre o extraordinário corpo de um homem de *Sex and the city* é a total disjunção entre o corpo e o defeito fatal que está sempre à espera de revelação. A anormalidade sexual (e, muito ocasionalmente, racial) do *freak* masculino é deliberadamente não física, dada a perfeição uniforme da maioria dos homens. A maioria dos corpos masculinos na tela é extraordinária no sentido que eles são quase uniformemente ‘perfeitos’, delineados, musculosos, enxutos, exemplares.⁷⁵

Os pretendentes das quatro amigas são sempre impecáveis quando falamos de físico, apesar de isso não se refletir no psicológico. Isso se aplica tanto para os homens mais velhos como Mr. Big, quanto para os mais novos como os do episódio *Valley of the twenty-something guys* (4:1), como pode ser visto na Figura 3.



Figura 3 – Sam e Mr. Big

Dos episódios *Valley of the twenty-something guys*, 4:1; e *Sex and the city*, 1:1. Fonte: Screen Capture.

Outro elemento bastante utilizado no seriado para revelar esses corpos são as cenas de nudez, muito presentes durante os episódios, tanto das protagonistas quanto dos seus parceiros masculinos. Os corpos perfeitos fazem questão de se mostrarem para o público, como atrativo para o público feminino, gay e o público masculino também.

Mas não somente os homens apresentam uma perfeição corporal, as mulheres também. As quatro protagonistas e quase todas as coadjuvantes são todas brancas, com corpos esguios e bonitas. As quatro amigas (Figura 4) demonstram inseguranças em relação ao próprio corpo. Em *Models and mortals* (2:1), elas demonstram alguma insatisfação: Charlotte com suas coxas, Carrie com o nariz, Miranda com o queixo, e somente Samantha diz achar seu corpo

⁷⁵ “what is unusual and perhaps even unique about the extraordinary body of a *Sex and the City* man is the stark disjunct between it and the fatal defect that always awaits revelation. The sexual (and, very occasionally, racial) abnormality of the male freak is deliberately not made coextensive with a bodily one, given the uniform perfection of most of the men. Most of the male bodies on display are extraordinary in the sense that they are almost uniformly ‘perfect’, chiseled, buff, muscled, streamlined, exemplary”.

perfeito, mesmo que seja assumidamente usuária e defensora de tratamentos estéticos como aplicação de botox e cirurgias plásticas.



Figura 4 – Protagonistas

Da esquerda para direita, Charlotte York, Miranda Hobbes, Carrie Bradshaw e Samantha Jones. Fonte: <http://www.imagensdeposito.com>.

Agora há exceções no quesito físico-corporal durante a temporada, que não se encaixam perfeitamente no padrão físico masculino e feminino. Alguns personagens não participam deste padrão visto nas duas figuras anteriores, como Skipper, Stanford Blatch e Syd.

A parceira de Skipper é Miranda Hobbes, como já foi falado, e a personagem é interpretada por Cynthia Nixon. Miranda é uma advogada e, apesar de querer um relacionamento, é conhecida por ser extremamente sincera e não aceitar nada abaixo do que ela merece. Nixon revela a sua impressão sobre a sua personagem: “Samantha e Miranda são as personagens mais masculinas, e Carrie e Charlotte são as mais femininas” (NIXON apud SOHN, 2002). Por não ter um gosto muito acentuado para investir em roupas e sapatos e não acreditar no príncipe encantado, Miranda estaria do lado menos feminino do seriado e mais feminista. Enquanto sua amiga Samantha não parece estar muito ligada nesse assunto, Miranda sempre aparece defendendo os direitos de igualdade feminina quando necessário.

Skipper (Figura 5), como já dito, foi o interesse amoroso de Miranda por alguns episódios, mas seu relacionamento não deu certo (assim como todos os anteriores de Skipper) por ele ser romântico demais e carinhoso. Ele, ao contrário de todos os pretendentes amorosos das quatro protagonistas nesta temporada, é o único que não possui um corpo bem trabalhado e não está no padrão de beleza do seriado. Com seus óculos fora da moda, roupas de nerd e cabelos crespos, seu corpo é uma extensão do desvio de performance que ele faz parte. A

esquisitice de Skipper não é sexual, mas o fato de ele possuir características sentimentais femininas e ser rejeitado por Miranda diversas vezes até ser esquecido justifica o seu corpo imperfeito, ele não pertence àquela história.

Stanford Blatch (Figura 5) é o melhor amigo de Carrie e principal ouvinte e confidente de suas histórias amorosas. Ele, apesar de ser um elemento importante na vida dela, parece não fazer parte do círculo de amizade principal com as outras três protagonistas, mesmo que ele seja amigo delas também. Dificilmente os vemos todos juntos, sempre que Carrie está com Stanford, ela está somente com ele. Stanford é homossexual e também não integra o padrão, é careca, algumas vezes com óculos e sempre vestido com terno e gravata, aparentando ser mais velho do que a sua idade e com uma vida amorosa pouco interessante (e pouco exibida).

O caso da personagem Syd (Figura 5) é um dos mais interessantes no seriado, pois ela foi a namorada por um episódio (*Bay of married pigs*, 3:1) de Miranda, quando ela precisa fingir que está em um relacionamento sério, mesmo que seja homoafetivo, para agradar um dos seus chefes no escritório de advocacia, e por uma confusão de um amigo em comum elas terminam fingindo. A única personagem lésbica da temporada não possui falas durante o episódio (exceto um sutil “Yeah”) e funciona como um objeto manipulado por Miranda o tempo inteiro.



Figura 5 – Skipper, Stanford Blatch e Syd
Da esquerda para direita. Fonte: Screen Capture.

Um amigo em comum das duas personagens combina de apresentar um pretendente para Miranda, mas, acreditando que ela seja lésbica, ele termina levando Syd para ser essa

peessoa em um jogo de baseball da empresa. Miranda, como já falado, possui uma performance de gênero masculina, pois não é muito vaidosa, não tem características românticas, possui objetivos profissionais muito maiores do que os pessoais (não que isso determine o que seja um homem ou mulher, mas é o entendimento comum de características masculinas). Isso faz com que seu amigo acredite que ela seja homossexual, aparecendo o discurso da normatividade mais uma vez. Miranda é um desvio da norma heterossexual, pois não se parece com uma mulher, o que a enquadra enquanto lésbica. Durante o episódio isso se intensifica quando seu chefe a convida junto com Syd para um jantar, enquanto casal. Miranda termina aceitando, pois seria bom para seu relacionamento profissional dentro da empresa, e Syd apenas acena que sim (sua opinião não importa). Ao final, mesmo tentando seguir o padrão heteronormativo de relacionamentos, mas com uma parceira do mesmo sexo, Miranda para de insistir e realmente percebe não ser lésbica. Syd apenas concorda novamente.

Syd, além de não parecer dentro da norma estética do seriado, também quebra com padrões heteronormativos dentro da trama. Mas o que *Sex and the city* faz questão de afirmar é que aquele relacionamento não é o “normal”, retratando uma personagem sem personalidade ou vontade própria, que serve de teste para que seja provado que a homossexualidade não é uma opção no quarteto de amigas.

O que se conclui após análise deste tópico é que *Sex and the city* deixa bem explícito quais são os seus interesses representativos durante os episódios: pessoas ricas, brancas, heterossexuais, moradoras de Manhattan e que participam de um estereótipo corporal específico, parecendo que todos saíram da última edição de uma revista de moda. E quem não está nesse espectro de representação, quase como um desvio dentro do seriado (homossexuais, homens “femininos” etc.) não participa do padrão de beleza estabelecido pelos outros personagens. São excluídos o tempo inteiro, mesmo que estejam bastante presentes em cena, como Stanford.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal desta pesquisa era analisar a representação de gêneros sexuais e sua relação com o gênero televisivo *sitcom* no seriado norte-americano *Sex and the city*. Para responder esta pergunta, busquei a partir de uma análise foucaultiana, que tem como objetivo desvendar uma regularidade numa aparente dispersão de discursos em uma formação discursiva, reunir os discursos sobre o seriado para entender porque o gênero televisivo *sitcom* é associado a uma noção de qualidade no seriado e como se deu essa relação quando pensamos no discurso a respeito dos gêneros sexuais no próprio produto.

Ao propor uma análise foucaultiana e trabalhar com os conceitos de discurso e formação discursiva de Michel Foucault, precisei aliar a essa perspectiva outros conceitos metodológicos que pudessem contribuir para um entendimento teórico a respeito dos diversos temas dentro desta pesquisa, mas que também servissem de metodologia de análise para o programa. Esses conceitos são: gênero televisivo, gênero sexual e representação.

Gênero televisivo aparece aqui como nas perspectivas de Gomes (2011) e Mittell (2005), enquanto categoria cultural. Se desvincilhando de propostas anteriores que ligaram o gênero ao engessamento do texto, os dois autores partem do princípio de que entendendo o gênero midiático enquanto cultural não está se negando o texto, apenas percebendo que o gênero é muito maior do que isso, permitindo que analisemos os produtos televisivos segundo sua relação com cultura, política e sociedade. Essa perspectiva ajuda quando pensamos no gênero *sitcom* e suas mudanças no tempo e como *Sex and the city* tensiona valores ligados a esse gênero sem perder algumas características fundamentais.

O conceito de representação enquanto proposto por Stuart Hall também foi utilizado para que fosse possível fazer uma análise completa de como os gêneros sexuais são representados no seriado, entendendo que a representação é um dos meios de significar e trocar sentidos dentro de uma cultura. Assim, é possível perceber quais valores estão nas representações do seriado e quais discursos estão sendo exaltados e quais estão sendo silenciados.

O terceiro conceito metodológico desenvolvido é o de gênero sexual, que são vistos enquanto parte de uma construção cultural e não a partir da natureza ou biologia. As noções

de masculino e feminino são construídas culturalmente e são demarcadas por relações de poder.

Essa base teórica me ajudou a compreender alguns pontos observados no seriado e na forma de análise do produto escolhido. *Sex and the city*, apesar de ter estreado há 15 anos, ainda participa do imaginário de grande parte das pessoas e conseguiu se estabelecer como um marco na história televisiva tanto por ter sido um sucesso com o público mas ter se estabelecido enquanto um fenômeno cultural que conseguiu se manter até hoje. Derivados de STC continuam sendo lançados e gerando novos seriados, filmes, outros produtos etc.

Ao analisar os discursos a respeito de STC e porque o valor “qualidade” está associado ao seriado e o seu gênero *sitcom* percebi que o desejo de se distanciar do que estava sendo produzido na televisão partiu da criação. Darren Star afirmou que o seu desejo era realizar uma comédia televisiva que se parecesse com cinema e se afastasse das características tradicionais das *sitcoms*. As táticas para se parecer com cinema como o uso do modelo *single camera*, utilização de cenários externos e um gasto de valor alto de produção de cada episódio fazem com que o seriado se afaste de uma estética televisiva que não possui reconhecimento de qualidade, algo que o cinema conseguiu adquirir inclusive enquanto arte. A associação da HBO e o seu novo posicionamento de marca enquanto produtora de seriados originais de qualidade, também contribuiu para a percepção do público de que *Sex and the city* fosse uma *sitcom* de qualidade.

O discurso midiático corroborou para esse entendimento da qualidade do seriado, reproduzindo elementos como os drinks, a moda e discussões tratadas na tela. Já o discurso acadêmico se propôs a analisar criticamente o seriado focando principalmente na representação feminina em produtos culturais contemporâneos e sua ligação com o consumismo, sexualidade e empoderamento.

Já na segunda parte da análise, onde dividi em quatro categorias analíticas para perceber o discurso do próprio seriado a respeito dos gêneros sexuais representados, consegui chegar a algumas considerações. Em termos de reconhecimento social, tanto homens quanto mulheres são representados enquanto independentes financeiramente. Aqui é importante ressaltar como *Sex and the city* consegue apresentar as mulheres de uma forma diferente. Bem contextualizado, o seriado conseguiu representar as mulheres de uma forma onde elas não dependem mais dos homens, profissionalmente ou financeiramente. Elas podem comprar o que querem, da forma que querem, quando querem. Essa independência é uma importante característica das mulheres solteiras das grandes metrópoles mundiais e foi um dos pontos

positivos do seriado. Mas, apesar de termos quatro protagonistas bem resolvidas profissionalmente, algo importante a se ressaltar é que elas nunca são mostradas em seus trabalhos (pelo menos no corpus analisado). Suas vidas amorosas e seus momentos de lazer são explorados o tempo todo, mas, apesar de haver uma preocupação em mostrar mulheres realizando diversas funções, nunca é relatado o que se passa nesses ambientes e as disputas e conflitos sofridos por elas.

Na categoria Sexo, o que pôde se observar é que o seriado reproduz um discurso heteronormativo, que além de apenas retratar relações heterossexuais, normatiza as relações entre homens e mulheres condenando certas práticas e permitindo outras. O sexo é um tema muito caro para o seriado (seria o sexto protagonista?), e além de ser bastante discutido entre as protagonistas ele é bem praticado por elas e seus pretendentes a cada episódio. *Sex and the city* novamente inova quando percebemos que foi um dos primeiros produtos televisivos a mostrar mulheres falando, fazendo e discutindo sexo abertamente, sem medos. Isso contribuiu para novos debates em relação a sexualidade feminina e como ela está sendo tratada na televisão. Mas, o que percebo é que as relações sexuais no seriado servem também para normatizar certos aspectos tanto físicos quanto sociais do sexo como: tamanho do pênis, relações possíveis como *ménage a trois* e outras não permitidas como sexo anal e oral.

Na categoria Romance e relacionamentos percebe-se que a mulher contemporânea, ao mesmo tempo em que é liberta sexualmente, está presa a um ideal de amor romântico. Os relacionamentos das protagonistas estão fadados a acabarem a cada episódio – em sua maioria – fazendo com que os sonhos amorosos de cada uma volte ao estado inicial, isso também para que a estrutura narrativa da *sitcom* se mantenha. Mesmo as que dizem não acreditar no amor romântico e seus ideais como Samantha, no final das contas, se mostra imersa nesses valores quando encontrou o homem que ela achou que seria o “cara certo”.

Quando pensamos em performance de gênero como proposto por Butler (1993), podemos perceber que o casal Miranda e Skipper são bons exemplos de desvios dentro do que entenderíamos como performance masculina e feminina de gênero. Skipper por apresentar características que seriam entendidas tradicionalmente como femininas: romantismo, sensibilidade, desejo por monogamia; e Miranda por apresentar características masculinas como frieza, não vontade em se casar e ter filhos, não querer se apegar a nenhum relacionamento. Tudo isso faz com que o relacionamento dos dois não dê certo. Miranda não acredita que Skipper seja o companheiro ideal e o dispensa sempre que tem vontade. O fato de existirem esses dois personagens neste seriado é interessante pois desenvolve também outro

tipo de representação. Mas o problema é que em *Sex and the city* esses casos são demarcados como desvios que ficam esquecidos ao longo do caminho, como pode ser visto na última categoria.

Em Beleza física percebi que algo muito valorizado no seriado é a homogeneidade dos personagens tanto femininos quanto masculinos em relação a perfeição de seus corpos. São todos brancos, ricos, heterossexuais e muito bonitos. Mas, os que não participam desse padrão estabelecido, são colocados como desvios dentro da trama. Entre os exemplos temos Stanford Blatch, melhor amigo homossexual de Carrie Bradshaw que não está nesse padrão e nunca consegue desenvolver um relacionamento amoroso que seja mostrado. E mesmo sendo um dos grandes amigos de Carrie e das outras protagonistas, Stanford nunca participa de forma efetiva da vida de nenhuma delas e nunca aparece em cena com todas. Skipper como expliquei se torna um desvio por não participar da performance de gênero que deveria, fazendo com que ele também não participe do padrão de beleza do seriado.

Já Syd se torna um caso especial, pois, é um bom exemplo de como a homossexualidade está presente na trama. *Sex and the city*, apesar de estar falando de Nova Iorque, uma cidade com uma diversidade racial e sexual muito grande, não parece ter o interesse em representar essa diversidade de forma muito efetiva. O seriado desenvolve em alguns aspectos a homossexualidade como o personagem Stanford. Mas, no seriado fica explícito que nada fora da heteronormatividade está presente de forma completa. Syd, única personagem lésbica do *corpus*, não apresenta nenhuma fala durante seu episódio. Ela não expressa opinião, emoção e está ali para provar que a homossexualidade não é uma opção para Miranda. Na quarta temporada, a protagonista Samantha desenvolve um relacionamento com uma artista plástica brasileira chamada Maria, interpretada por Sônia Braga, e mesmo o relacionamento ter durado três episódios⁷⁶ e terminado após Samantha dizer que sentia falta dos homens, dessa vez a personagem lésbica tem falas e emoções expressadas, mas novamente ela em nenhum momento integra o círculo das quatro amigas e fica excluída da história, sendo esquecida após o término do relacionamento com Samantha.

Ao final da análise, percebi que o seriado desenvolve de maneira muito específica sua representação dos gêneros sexuais. *Sex and the city* conseguiu fazer com que mulheres e homens fossem representados de uma forma inovadora, com protagonistas femininas independentes e fortes que mostraram durante várias temporadas alguns dos aspectos da vida de mulheres solteiras com 30 anos vivendo em Nova Iorque. Apesar dessa inovação, existem

⁷⁶ Os episódios são: *Defining moments* (3:4), *What's sex got to do with it?* (4:4) e *Ghost town* (5:4).

alguns pontos que foram colocados como o fato do seriado reproduzir uma ideologia heteronormativa, não demonstrar aspectos relevantes nas vidas profissionais dessas mulheres e excluir certos personagens do padrão estabelecido no seriado e demarcarem eles enquanto desvios dentro da trama.

A relação dessa representação com o gênero *sitcom* também é desenvolvida de forma única. Num seriado onde a qualidade é tão importante, fica claro que um dos aspectos que contribuíram para essa demarcação do seriado enquanto uma *sitcom* de qualidade é o fato de termos inovações na representação de mulheres e homens e seus relacionamentos amorosos e sexuais. Essa aproximação com uma realidade do público fez com que o sucesso de *Sex and the city* a transformasse em fenômeno cultural e a posicionasse como um marco na história televisiva, justamente por esses aspectos. Vemos que em um produto que se propõe a falar de mulheres em uma cultura machista, temos uma constante disputa de valores, fazendo com que em alguns momentos uns sejam reproduzidos e em outros combatidos.

REFERÊNCIAS

AKASS, Kim; MCCABE, Janet. **Reading sex and the city**. Londres: I.B Taurus, 2006.

_____. It's not TV, it's HBO's original programming: producing quality TV. In: LEVERETTE, Marc; OTT, Brian L.; BUCKLEY, Clara Louise (ed.). **It's not TV: watching HBO in the post-television era**. Nova York: Taylor & Francis, 2009. p. 83-93.

BEZERRA, Fabio Alexandre Silva. **Sex and the city: an investigation of women's image in Carrie Bradshaw's discourse as narrator**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

BRUSCHI, Michel Euclides. **As Narrativas das gotas d'água pós-modernas: Sex and the City e o fantasma do amor romântico**. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

BUTLER, Judith. Critically Queer. In: **GLQ**, v. 1, 1993, p. 17-32. Disponível em: <<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/JudithButler-CriticallyQueer-1993.pdf>> Acesso em: jan. 2013.

BUTSCH, Richard. Five decades and three hundred sitcoms about class and gender. In: EDGERTON, Gary R.; ROSE, Brian G. (ed.). **Thinking outside the box: a contemporary television genre reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. p. 111-135.

CANCLINI, Nestor García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 29-40.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Literatura brasileira: ensino médio**. São Paulo: Atual, 2005.

COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia Tereza Lisboa; PREHN, Denise. **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 13-38.

COLLING, Leandro. **A heteronormatividade e a abjeção: os corpos de personagens não-heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo (1998 a 2008)**. In: Anais eletrônicos, VI ENECULT, 2010.

CREEBER, Glen. Sex and the city. In: CREEBER, Glen (ed.). **The television genre book**. 2. ed. Londres: British Film Institute, 2008.

_____. (org.). **The television genre book**. Londres: BFI, 2008.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Sitcoms: novas tendências. **ANIMUS** – Revista Interamericana de Comunicação Midiática, Santa Maria, v. 7, n. 13, jan-jun 2008. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/animus/animus_2008-1_art02.html> Acesso em: ago. 2012.

FELTRIN, Fabio Henrique. **Cinema e merchandising editorial**: a publicidade de luxo em Sex and the City. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2010.

FEUER, Jane. Situation comedy, part 2. In: CREEBER, Glen (ed.). **The television genre book**. 2. ed. Londres: British Film Institute, 2008. p. 81-86.

FISKE, John. **Television culture**. Londres: Routledge, 1987. p. 128-223.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. **A História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

GIACOMONI, Marcello Paniz; VARGAS, Anderson Zalewski. Foucault, a arqueologia do saber e a formação discursiva. **Veredas online, análise do discurso**. UFJF, v. 2, 2010. p. 119-129.

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

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. In: **Revista Famecos**. Mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/8801/6165>> Acesso em: 09 de nov. 2012.

GREVEN, David. The museum of unnatural history: male freaks and *Sex and the City*. In: AKASS, Kim; MCCABE, Janet. **Reading Sex and the City**. Londres: I.B Taurus, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____ (org.). **Representation**: cultural representations and signifying practices. Londres: Sage, 1997.

JANUÁRIO, Soraya Maria Bernardino Barreto. **As masculinidades contemporâneas e a sua representação nos media**: as revistas de estilo de vida masculina Men's Health com edição em Portugal e no Brasil. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa: 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/januario-soraya-as-masculinidades-contemporaneas.pdf>> Acesso em: 15 de nov. 2011.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KOPP, Juliana Borges. **Análise da representação feminina em Sex and the City**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação) – UFBA, Salvador, 2006.

LEMAY, Matt. **Sex and the City and the discourse of quality television**. 2006. 70f. Tese (Doutorado em Cultura Moderna e Mídia) – Brown University, Providence, 2006.

MESSA, Márcia Rejane Postiglioni. **As mulheres só querem ser salvas**: Sex and the City e o pós-feminismo. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=383> Acesso em: 08 de jul. 2012.

MEZAN, Renato. O amor romântico no século XXI. In: FÓRUM NACIONAL BRASIL, 20., 2008, Rio de Janeiro. **Anais Eletrônicos...** Rio de Janeiro: INAE, 2008. Disponível em: <http://www.forumnacional.org.br/trf_arq.php?cod=EP02340> Acesso em: 2 out. 2012.

MILLS, Bret. **The sitcom**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

MITTELL, Jason. **Cartoon Realism**: Genre Mixing and the Cultural Life of The Simpsons. *The Velvet Light Trap* #47, 2001, 15-28.

_____. A cultural approach to television genre theory. In: EDGERTON, Gary R.; ROSE, Brian G. (ed.). **Thinking outside the box: a contemporary television genre reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. p. 37-64.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos *genderizados* sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”? **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 336, p. 609-627, set – dez. 2007.

NIXON, Sean. Exhibiting masculinity. In: HALL, Stuart (org.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage, 1997. p. 294-336.

PEREIRA, Thiana Silva. **Para um novo homem: uma nova representação em anúncios publicitários impressos**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação) – UFBA, Salvador, 2009.

SALES, Esdra Marchezan; SILVA, Marinalva Freire da. **Maridos e amantes: as possibilidades do masculino nos contos de *A Vida Como Ela É...*** Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sales-esdra-silva-marinalva-maridos-amantes.pdf>> Acesso em: 15 de nov. 2011.

SANTOS, Maria Inês Detsi de Andrade. **Gênero e comunicação: o masculino e o feminino em programas populares de rádio**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 85-169.

SANTOS, Matheus Araújo dos. **XXY: análise da representação da intersexualidade no filme de Lucía Puenzo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação) – UFBA, Salvador, 2010.

SEX AND THE CITY. Vários diretores. Produção: Darren Star e Michael Patrick King. Vários roteiristas. Intérpretes: Sarah Jessica Parker; Kim Cattrall; Cynthia Nixon; Kristin Davis e outros. [S.I]: Paramount Pictures, 2011. 2 DVDs (300 min.), widescreen, color.

SOHN, Amy. **Sex and the city: kiss and tell**. Nova York: Pocket Books, 2002.