

IMAGINÁRIO E COTIDIANO FEMININO EM *SEX AND THE CITY*

Márcia Rejane Messa*

Resumo

A proposta do presente artigo é levantar algumas reflexões sobre o imaginário e o cotidiano feminino a partir da desconstrução de uma das personagens da *sitcom Sex and the City*, Miranda Hobbes (Cynthia Nixon).

Palavras-chave

Imaginário - Cotidiano - *Sex and the City*

Sexy é um adjetivo que eu tento fazer com que eles vejam em mim depois que eu ganho a atenção deles com minha personalidade.

Miranda Hobbes, em *Sex and the City*

As representações que circulam pelos meios de comunicação dizem muito a respeito da experiência social vivida em determinado momento de nossa história. A mídia torna visíveis modos de conceber diferentes aspectos da vida social, como a maternidade, a família, relações de gênero e cidadania, entre outros. Embora estes não se constituam como todos os relatos possíveis sobre os tópicos da experiência social, são uma boa amostra do que é dito ou do que dizemos sobre esta experiência (Vilela, 2006).

Especialmente no que tange ao feminino, o programa *Sex and the City* (1998-2004), da HBO, pode ser bastante ilustrativo, já que não só trouxe para a televisão a vida das mulheres solteiras acima de 30 anos em busca de seu par ideal – um novo nicho de mercado, conforme nos aponta a matéria de capa da revista *Time*¹ – como também levantou questionamentos acerca das representações femininas (re)produzidas pela cultura da mídia.

Levando em consideração estes dois aspectos – a apresentação do cotidiano na mídia e a atenção de *Sex and the City* (STC, a partir de

Abstract

This article proposes to broach some reflexions about the imaginary and the women's daily life from the deconstruction of one the characters of the *sitcom Sex and the City*, Miranda Hobbes (Cynthia Nixon).

Key Words

Mode of address - *Sex and the City* - Cultural Studies

então) à mulher solteira – a proposta deste artigo é levantar algumas reflexões sobre o imaginário e o cotidiano feminino a partir da desconstrução de uma das personagens do programa, Miranda Hobbes, interpretada por Cynthia Nixon. Optamos por esta personagem por considerarmos ser ela a mais importante da *sitcom* e também a que melhor se presta a este exercício: é uma mulher solteira, bem-sucedida e supostamente “realista”. É a mais cínica e pessimista das amigas em relação aos homens, sendo aquela que mais questiona as posições e lugares do feminino na sociedade. Em contrapartida, é a que finaliza sua trajetória do modo mais contraditório com a essência de sua personagem, sendo “domesticada”, inserida no “sistema” e perpetuando padrões tradicionais que antes criticava.

SEX AND THE CITY E A COMÉDIA DE SITUAÇÃO

Quem não é casado é gay ou divorciado. Ou então vem do planeta ‘não namore comigo.

Miranda Hobbes, em *Sex and the City*

As *sitcoms* são histórias curtas centradas na vida e nas atividades de uma determinada família ou grupo, em locações pré-estabelecidas: a casa,

o trabalho ou aquelas que gerem as tensões e relações que servem de base para o programa. O termo é uma abreviação da expressão *situation comedy* (comédia de situação/costumes), originalmente utilizado nos programas de rádio dos anos 20, e sua estrutura assemelha-se à crônica literária, uma vez que trata de assuntos corriqueiros da sociedade de uma forma aparentemente superficial e cômica (Casey et al). As personagens são estereotipadas, pois, devido a sua duração (em média 25 minutos, sem os comerciais), a identificação do espectador precisa ser imediata (Messa, 2006). Sua narrativa é circular, sendo cada episódio uma história independente que pode ou não se relacionar com as demais, podendo, assim, ser assistido individualmente. Nos Estados Unidos, até o final dos anos 90, grande parte das *sitcoms* era encenada em estúdio, incorporando as risadas do público ao programa final que ia ao ar. Atualmente, isso não é mais uma prerrogativa, pois muitas *sitcoms* trazem tomadas externas e dispensam as “risadas” como uma maneira de engajamento. Esta sensação, nas *sitcoms* de hoje, se dá cada vez mais pela verossimilhança, pela inserção do cotidiano na narrativa.

Conforme aponta Bonnie Dow (1996), um aspecto relevante deste gênero televisivo é que o modo como um assunto é tomado e interpretado em uma *sitcom* e em um melodrama são diferenciados. A autora diz que as *sitcoms* são orientadas para a resolução de conflitos: “as personagens não ficam alienadas ou morrem, como na tragédia; elas aprendem com seus erros e reintegram-se ao grupo” (Dow, 1996, p.36). Isso significa que atitudes que poderiam ser bastante polêmicas no melodrama, por exemplo, tornam-se aceitáveis via *sitcom*².

Lynn Spangler (2003) complementa esta questão dizendo que o riso na *sitcom* permite uma espécie de catarse para nossas frustrações e raivas, e que as imagens que elas reproduzem nos afetam principalmente através das personagens e estereótipos. Para ela, que fez um estudo sobre os últimos 50 anos de *sitcoms* e feminismo³, houve um grande avanço na questão do feminino dentro deste tipo de programa: o sexo é mais discutido e os problemas individuais não são mais resolvidos em apenas um episódio. Em consequência, a experiência social aparece com mais frequência nas duas últimas décadas, inclusive de forma dramática (2003). *STC* demonstra bem isso, com momentos como o câncer de mama de Samantha Jones. Desta forma, a comédia se torna um veículo

para discussão, com a garantia de que traz situações conflitivas e contraditórias pelo viés seguro do humor. O fato de rir de situações mostradas na tela permite um certo distanciamento, uma licença emocional que não desvela a real natureza ou razão de ser dos sentimentos experienciados.

Com base no exposto, consideramos *STC* uma *sitcom*. Trata-se de uma comédia de situação sobre mulheres solteiras que traz sempre quatro pontos de vistas sobre uma mesma questão. As tristezas e decepções que aconteciam com as personagens tinham sempre um lado cômico e favoreciam o seu crescimento e amadurecimento.

O programa tem, em sua maioria, tomadas externas, uma inovação no gênero, assim como a utilização de estratégias como filmagem em 35mm (a primeira temporada foi filmada em 16mm), narração em *off* e depoimentos “reais” de personagens ficcionais nas duas primeiras temporadas. Entretanto, estas inovações em sua produção não se refletem em sua narrativa que, apesar de ousar no tratamento dos temas que dizem respeito à intimidade feminina, dá ênfase aos mesmos parâmetros tradicionais das narrativas do gênero, onde o humor é algo esperado e há um triunfo do indivíduo e de suas possibilidades de integração (Dow, 1996).

Isto é de suma relevância para o desdobramento de nossa reflexão uma vez que, ao se configurar, em nossa concepção, dentro deste gênero, *STC* assume suas prerrogativas e dá às suas personagens, especialmente Miranda Hobbes, como veremos a seguir, se não um mesmo tipo de construção, com certeza o mesmo tipo de desfecho tão arduamente construído no imaginário feminino como ideal do amor romântico⁴: o de que eles viveram felizes – e casados - para sempre.

MIRANDA HOBBS: IMAGINÁRIO E COTIDIANO FEMININO

As mulheres deveriam apenas sair e transar como os homens... sem sentimento envolvido. Os homens não querem se envolver, mas a partir do momento que você só quer sexo, eles não gostam.

Miranda Hobbes, em *Sex and the City*

O imaginário é uma construção. Seja oriundo da publicidade a que estamos expostos, dos livros e revistas que lemos ou dos programas



televisivos que assistimos, este imaginário é, em grande parte, o responsável pela construção de um determinado momento de nossa história, assim como é construído por esta mesma história. Todo real é potencializado pelo imaginário, sendo o ser humano movido pelo mesmo imaginário que produz. Neste processo, o cotidiano acaba desvelando-se através das posições abarcadas pelos produtos midiáticos, já que elas são também produzidas a partir de um imaginário construído na (e pela) sociedade, que obedecem aos seus próprios critérios de validação e convivência. Por esta mesma razão sua aceitação está condicionada ao sensível, aos nossos afetos e gostos.

Apesar de evitar a palavra imaginário, Gilles Deleuze nos contempla, sob a égide da “imagem do pensamento”, com importantes reflexões sobre esta problemática, sendo a partir dele que pretendemos seguir nossa argumentação. Começamos assumindo que o imaginário em STC é revelado a partir das representações do feminino que o programa difunde. Representações, aliás, de um imaginário onde a mulher branca e de classe média-alta é a norma. Aqui nos centraremos apenas em Miranda Hobbes, uma personagem que segue estes preceitos e, desde o piloto do programa, demonstra seus posicionamentos com maior segurança, utilizando-se do humor ácido para dizer aquilo que pode ser visto, em uma primeira instância, como o irrepresentável em STC.

Segundo Jean-François Lyotard (2005), o irrepresentável é o ainda não apresentado, o abstrato, o apenas sugerido, aquilo que, pela esterilidade, nos faz alcançar o gozo. Miranda é uma mulher que diz não precisar de homem para ser feliz, um vibrador lhe é mais útil. Este seu despreendimento fica visível, por exemplo, em uma conversa com um de seus “pretendentes”. Ela diz: “eu acho que os homens, no fundo, detestam as mulheres bonitas, pois eles temem que sejam elas que os rejeitaram no colégio” (Ep.01, 1ª temporada). Porém, por trás dessa sua “apresentação”, há a sugestão de que existe algo mais, por sua vez ainda velado por este posicionamento, não uma posição irreversível. Podemos arriscar dizer, neste primeiro momento, que Miranda Hobbes caracteriza-se como o irrepresentável em STC.

Segundo Deleuze (2000), existem oito postulados (ou modelos) para a imagem do pensamento que posiciona nosso pensamento como um modo de representação. Mostraremos como Miranda, apesar de inicialmente configurar-

se como o aspecto irrepresentável em STC, permite revelarmos o imaginário e o cotidiano feminino a partir dos postulados do autor.

O primeiro diz respeito à idéia de que todos sabem o que é pensar, o “cogitatio natura universalis”. Miranda se posiciona a partir de suas próprias concepções, de suas frases de efeito resignificadas a partir de um senso comum. A forma mais geral da representação, para Deleuze (2000), está no elemento de um senso comum como de natureza reta e de boa vontade. Quando ela diz que não precisa de homens, apesar de inicialmente poder confundir-se com o irrepresentável, ela está posicionando-se a partir de uma idéia acerca da diferença, construída a partir de um senso comum. Miranda não corresponde aos ideais de beleza das revistas femininas, tampouco da mídia, assim, é posicionada em sua oposição, pela diferença, como uma mulher ativa, “que pensa”, inteligente. Exatamente o que sugere a fala com seu pretendente que ilustramos acima.

As carências das personagens vêm à tona e elas se vêem junto a homens com quem nada têm em comum, apenas para não ficarem sozinhas.

Chegamos, assim, ao segundo postulado: aquele que coloca o senso comum e o bom senso como garantia de conhecimento e entendimento. Miranda é a “voz da razão” em STC, principalmente para Carrie, sua melhor amiga, que toma suas opiniões como certas. Podemos dizer que Miranda é a voz feminista em STC: defende a igualdade dos sexos, é a favor do aborto (ela tenta fazer um, mas acaba desistindo) e do sexo sem compromisso. No entanto, é julgada pela diferença de suas ações. No senso comum, é até mesmo vista como uma mulher que odeia os homens. Steve, com quem ela casa ao final, inclusive a questiona por que ela odeia tanto os homens e não dá uma chance para ele, que não é um “cafajeste” com os outros que possivelmente passaram em sua vida. Miranda apresenta o imaginário e o cotidiano feminino pelo suposto viés da decepção com o sexo oposto, o que faz com que ela relute em se envolver com um parceiro e seja vista como

a figura mais masculinizada das quatro protagonistas.



Sex and the City

O terceiro postulado é o da reconhecimento. Ele está compreendido na imagem do pensamento para Deleuze. Das quatro amigas, Miranda é a que mais se rebela contra as representações do feminino na mídia, como vemos no episódio *Solteira e fabulosa*⁵ (Ep.04, 2ª temporada). Tudo começa quando as amigas estão todas solteiras e vão se divertir em uma boate da moda. Elas brindam ao fato de estarem as quatro sem homens no mesmo momento e divertem-se a noite inteira. Carrie tinha uma sessão de fotos marcada na Revista *New York Observer*, que faria uma matéria sobre as 20 solteiras mais famosas de Manhattan, chamada *Solteira e Fabulosa!* Carrie, lisonjeada, era uma delas, mas, no dia seguinte, bêbada, sem ter dormido a noite inteira, acabou virando capa da revista com um ponto de interrogação questionando sua situação: *Solteira e Fabulosa?*

Durante todo o episódio há uma discussão do que é ser solteira. “Ser solteira e passar a noite em claro se divertindo era bom aos 20 anos, mas será as 40?” Carrie sente-se envergonhada pela sua imagem, ameaçando não sair de casa enquanto a revista não sair de circulação. Miranda argumenta que este tipo de artigo aparece a cada dois anos para fazer com que as mulheres se casem, para atraí-las para uma vida doméstica, centrada em um homem. Ao mesmo tempo que ela reconhece o fato, é absorvida por ele. As carências das personagens vêm à tona e elas se vêem junto a homens com quem nada têm em comum, apenas para não ficarem sozinhas. Miranda, por exemplo, sai com Josh, um oftalmologista com quem nunca teve um orgasmo. Depois de contar a ele sobre suas insatisfação, ele pede que Miranda o ensine a

fazê-la atingir o orgasmo. Depois de várias tentativas, ela se cansa e finge um último orgasmo. Miranda reconhece a incapacidade do homem de lhe satisfazer sexualmente e afetivamente. Entretanto, diante desta incapacidade mostrar-se uma constante, ela cede para fazer com que o parceiro sintam-se realizado ao lhe proporcionar prazer, algo que na verdade não aconteceu. O postulado da reconhecimento é configurado nesta situação de STC, já que Miranda sucumbiu aos valores estabelecidos, tal qual Deleuze nos coloca: “o reconhecido é um objeto, mas também os valores deste objeto” (2000, p.234). Para Miranda o homem é um sujeito que não entende o corpo da mulher, logo, não é capaz de satisfazê-la.

O postulado da representação é aquele que torna incapaz de pensar a diferença em si mesma, só pensa a repetição em si. Assim, só sujeitamos o conceito de diferença ao idêntico, ao semelhante, ao análogo e oposto. Ou seja, só pode ser pensado diferente o que segue um destes preceitos. A diferença se torna objeto de representação através de uma identidade concebida, uma analogia julgada, uma oposição imaginada e uma similitude percebida. Sendo assim, nas primeiras temporadas, notamos que Miranda tinha um aspecto mais durão e forte, inclusive no modo de vestir mas, com o decorrer da série, torna-se cada vez mais feminina, especialmente depois da maternidade. Sua crescente mudança no modo de vestir, de julgar e se portar em relação às amigas foi decidida pelos produtores do programa devido à personagem ser confundida pelos espectadores com uma lésbica. Do irrepresentável, mais uma vez ela precisou adaptar-se ao representável. No imaginário feminino detectado em STC, as mulheres precisam ser femininas, maquiarem-se e vestir-se bem. Assim como terem instintos maternos. No caso de elas não serem natos (o caso de Miranda, que nunca quis ter filhos até notar que tinha um ovário “preguiçoso”), fatos circunstanciais ocupam-se de direcioná-la a este caminho. Este é o modo de representação vigente.

O erro no pensamento é uma espécie de falha no bom senso sob a forma de um senso comum intacto. O erro é uma desventura do pensamento, seu aspecto negativo. Este é, para Deleuze, o quinto postulado. Em STC, o postulado do erro pode ser visualizado no momento em que Miranda decide fazer o aborto, depois de ficar grávida em uma “transa por piedade” com Steve. Os dois não estavam mais juntos quando ele descobre que tinha câncer no testículo, tendo que

retirar um deles. Diante do receio de não conseguir mais dar prazer a uma mulher, Miranda decide transar com ele e engravida. No contexto de STC, que mostra a vida de quatro mulheres solteiras, com carreiras bem-sucedidas e sem um instinto maternal explícito (a exceção de Charlotte), o aborto seria o óbvio, ainda mais quando duas das outras amigas (Carrie e Samantha) já o haviam feito. Entretanto, para Miranda, mesmo nunca antes tendo revelado esse desejo de ser mãe, o aborto configurou-se como um erro, fazendo com que ela desistisse na última hora. Deleuze, na verdade, defende o erro, vê nela uma potência. Sem ele, permanece-se atado às recognições, à imagem do pensamento. Foi isso que aconteceu com Miranda ao não ter a coragem de romper com a doxa, ousar abortar, pois ainda estava presa a esta imagem negativa do erro.



Sex and City

A proposição, ou designação, constitui o sexto postulado da imagem do pensamento. Isto significa que toda proposição é verdadeira dentro de sua designação. Até mesmo a falsa proposição é dotada de sentido. Miranda ilustra isto ao descobrir-se novamente apaixonada por Steve e não admitir, não querer que ele saiba de seu sentimento, uma vez que ela mesma o tinha alertado que isto poderia acontecer devido ao contato dos dois em virtude do filho. Quando Miranda tenta negar seu sentimento e não demonstrá-lo, acaba deparando-se com situações como ter que fazer bolinhos de aniversário para atual namorada de seu antigo namorado e pai de seu filho. Esta situação a coloca em 'xeque', pois quer sentir-se apta a fazer isto, mas não consegue, vide que está demasiadamente envolvida. Sua negação nada mais é que a designação de uma culpa tardia, pois ela não o quis como homem

quando ele a pediu em casamento, dizendo que não havia sentimento entre eles e que não havia razão para juntarem-se apenas pelo filho. Aquela proposição, naquele momento verdadeira, tornou-se falsa em outro momento. Chegamos à imagem do círculo na filosofia, de que dá testemunho, segundo Deleuze (2000), da impotência de se começar verdadeiramente, assim como repetir autenticamente. Miranda não tinha como começar uma nova história, nem seu sentimento era o mesmo.

O sétimo postulado é aquele que aponta que um problema só pode ser definido pelas suas soluções. Ao conhecer Steve, Miranda está ciente que ambos pertencem a classes sociais diferentes. No começo isto não parece ter importância mas, no decorrer do relacionamento, as diferenças sociais sobressaem-se: Miranda quer comprar roupas caras para que ele possa sair com ela; ele, em compensação, só a leva para almoçar e jantar em lugares que possa pagar, limitando-se a pizzarias e lancherias. Miranda tenta resolver o 'problema' da diferença inserindo-o no seu mundo, mudando suas roupas para apresentá-lo aos seus colegas. Notamos, aqui, uma das máximas contidas no imaginário feminino: a necessidade da mulher em mudar o homem, moldá-lo para sua satisfação. Miranda gostava de Steve, mas não se sentia à vontade com o fato dele ser de outra classe social e não poder acompanhá-la, por isso, concentrou-se na solução mais prática: ajudá-lo a mudar. Em sua concepção, alcançando isto, a relação estaria resolvida. O que ela não levou em consideração foi o fato de que seu problema não era ele, mas os valores a que ela estava atrelada.

Para finalizar, o oitavo postulado é aquele que coloca que aprender só significa ganhar conhecimento. Miranda é considerada a mais inteligente das amigas por ser uma advogada formada em Harvard e a mais bem-sucedida delas, apesar de em nenhum momento isto ficar explícito. Miranda é a que mais aparece em seu local de trabalho, com tarefas a realizar em casa, com comprometimento profissional. Para as amigas, Miranda é a sábia, principalmente para Carrie, que muitas vezes procura por seus conselhos sem necessariamente os seguir. O que fica claro, no entanto, é que apesar de sua inteligência, no que diz respeito aos relacionamentos, nenhuma delas detém esse conhecimento. Miranda, por exemplo, afasta os

homens devido ao seu “conhecimento” e “inteligência”, como vemos em um episódio em que ela, em uma série de encontros de solteiros, uma espécie de rodízio de homens, não atrai nenhum homem dizendo que é advogada (Ep. 12, 3ª temporada). Entretanto, no momento em que mente que é aeromoça, arruma um encontro. O episódio final do programa mostra, por sua vez, que Miranda não era apenas intelecto, ela pretensamente aprendeu com a vida, amadureceu. Isto pode ser visto quando ela sai a procura de sua sogra doente, que havia saído de casa a esmo. Na fala de sua empregada, que acompanhou sua vida de solteira – e a condenava – aquele gesto, aquela preocupação, aquele entrega, era amor. Aquela era a demonstração de sua evolução como mulher, uma evolução, diga-se, calcada em seu comprometimento com a família, não em seu conhecimento.

Miranda é extremamente racional mas, por trás de sua figura inicialmente agressiva e pouco feminina, ela busca envolvimento, ela espera pelo amor (...)

Visto isto, temos que STC contribui e mantém o que Deleuze chama de imagem do pensamento. Apesar de se propor a apresentar o mundo das mulheres solteiras de uma forma diferenciada, acaba corroborando para a disseminação dos mesmos valores correntes no imaginário feminino sobre a ‘solteirice’. Fazendo uma recapitulação dos oito postulados através de Miranda Hobbes temos que: 1º (do princípio ou da cogitatio natura universalis), a mulher interessante não é necessariamente inteligente; 2º (do ideal ou senso comum), a mulher racional geralmente não gosta de homens por ter se decepcionado com eles; 3º (do modelo ou da reconhecimento), um homem é incapaz de satisfazer sexualmente uma mulher; 4º (do elemento ou da representação), a mulher precisa ser feminina em sua aparência e em suas ações; 5º (do negativo ou do erro), o aborto é errado; 6º (da função lógica ou proposição), a mulher tem maior capacidade de dissimulação, mas sofre com isso; 7º (da

modalidade ou soluções), a mulher necessita mudar um homem para se satisfazer; 8º (do fim ou do resultado), o aprender na mulher está subordinado ao saber.

Estes oito postulados verificados em Miranda, segundo Deleuze (2000), agem em silêncio e podem ser até mesmo visualizados através da própria escolha dos exemplos que aqui aportamos: “eles esmagam a imagem do pensamento sob a imagem do Mesmo e do Semelhante na representação” (2000, p. 281). Sendo assim, eles não nos permitem pensar, apenas repetir.

APONTAMENTOS FINAIS

A família tem de ser o obstáculo de uma relação, não o atrativo.

Miranda Hobbes, em *Sex and the City*

Durante seis temporadas, STC mostrou o cotidiano das mulheres solteiras em Nova York e alimentou, através de suas quatro personagens, um imaginário onde elas não só estão solteiras depois dos 30 anos, mas independentes e ativas sexualmente. Através de Miranda Hobbes e suas amigas, ajudou a perpetuar um imaginário onde o feminino é um lugar de lutas e conflitos, de ambivalências e contradições. Susan Douglas (1994) diz que a mulher sempre esteve exposta a duas vozes, uma insistindo que somos iguais aos homens e outra que somos subordinadas a eles. A mídia, segundo ela, se encarregou muito bem deste papel de perpetuação ao nos bombardear com mensagens conflitantes, ajudando a configurar um imaginário onde a mulher representa a dualidade. De tanto estar exposta aos contos de fadas, coelhos falantes, bruxas, freiras que voam e rainhas majestosas, a mulher desta última geração cresceu internalizando que poderia ser tudo isto ao mesmo tempo (1994). “Nós crescemos em diferentes lugares, em diferentes famílias, em diferentes e variadas classes sociais e raças” (1994, p.18), mas sempre a mulher esteve exposta ao mesmo apelo da mídia, a mesma construção imaginária.

Neste imaginário, o amor é algo difícil de ser alcançado, mas muito desejado. Miranda é extremamente racional mas, por trás de sua figura inicialmente agressiva e pouco feminina, ela busca envolvimento, ela espera pelo amor, tal qual a foi prometido através dos livros, das *sitcoms*,

revistas femininas, etc.

O imaginário feminino é repleto de narrativas acerca de relações amorosas tortuosas, mas sob o qual, inevitavelmente, o amor acaba triunfando. O tradicional final feliz que os contos de fadas e romances sempre trataram de difundir, permanecem operantes no imaginário feminino, mesmo que muitas vezes o príncipe esteja bem mais para “sapo” e a “fada madrinha” para uma *baby-sitter* ou empregada.

Em STC, podemos dizer que Miranda elucida bem isto, pois ela é a personagem que age de forma mais dura devido às suas decepções anteriores, daí seu cinismo em relação ao masculino. Sua trajetória pode ser resumida da seguinte forma: depois de vários relacionamentos casuais, conhece Steve. Os dois namoram, devido à insistência dele, até que decidem – um pouco a contragosto de Miranda - viver juntos. A separação vem quando Miranda não consegue mais lidar com o modo infantil do parceiro. Depois, engravida dele em uma transa “por piedade”, decide ter a criança, mas exclui Steve da vivência e responsabilidade de prover seu filho, negando seu pedido de casamento. Logo, descobre-se apaixonada por ele, os dois casam, formam uma família e vivem “felizes para sempre”.

Miranda alcança a felicidade ao decidir se entregar ao seu “sapo” e com ele casar e constituir uma família. Este é o seu “amadurecimento”. Pois, mesmo com seu posicionamento liberal e racional, ela sucumbe à necessidade de fazer parte de uma estrutura. Mesmo não tendo paciência com crianças e não tendo o desejo de casar e ter filhos, termina sua trajetória mudando-se de Manhattan - algo antes impensado para sua personagem - casando com Steve, o pai do seu filho, “adotando” sua sogra doente e diminuindo sua carga no trabalho.

De executiva à mãe de família. De solteira convicta a mulher de dupla jornada. Miranda Hobbes, em sua vida cotidiana, não foi capaz de escapar da imagem do pensamento. Mas, afinal de contas, alguém será mesmo capaz disso? E, se for, quererá realmente isso?

NOTAS

*Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela PUCRS (2006)

¹ EDWARDS, Tamala. M. Flying Solo. *Time Magazine*, New York, v. 9, n.156, p.33-41, 28 ago. 2000.

² Como exemplo, podemos citar a descoberta dos prazeres de um vibrador pela recatada Charlotte (Ep.9, 3ª temporada). O mesmo assunto foi trazido à tona em recente capítulo da telenovela *Páginas da Vida* (15/07/06) e gerou problemas para a Rede Globo, que teve que emitir uma nota oficial pedindo desculpas ao público pelo “excesso”. É claro que as duas situações são de ordens distintas, já que na telenovela o assunto masturbação não estava na trama, mas no depoimento que encerra o capítulo. E, mais que isto, trata-se de dois tipos de público (TV aberta e fechada). De qualquer maneira, o fato como a situação foi levada dá uma idéia das diferenças entre os gêneros.

³ Spangler faz uma abordagem acerca de 50 anos de *sitcoms* na televisão americana ressaltando as representações femininas vigentes em cada década. Consideramos este estudo uma importante referência em nosso trabalho, embora a autora não considere STC uma *sitcom*, mas uma série de comédia. Os motivos de nossa discordância em relação ao seu posicionamento dizem respeito especialmente à sua narrativa, que segue os mesmos moldes das tradicionais *sitcoms*.

⁴ Jurandir da Costa Freire em *Sem Fraude nem Favor – Ensaio sobre o amor romântico* (1998), traça as grandes correntes que acabaram por moldar este amor romântico que, para ele, é uma crença emocional que, como toda crença, pode ser mantida, alterada, abolida ou trocada.

⁵ O título original é *They shoot single people, don't they?* Em tradução livre, Eles atiram nas solteiras, não é mesmo?

REFERÊNCIAS

CASEY, Bernadette et al. *Television Studies: The Key Concepts*. London/New York, 2002.

DELEUZE, Gilles. A imagem do pensamento. In: *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'água, 2000, p. 225-281.

DOUGLAS, Susan. *Where the Girls are? Growing up female with the mass media*. New York: Three Rivers Press, 1994.

DOW, Bonnie. *Prime-Time Feminism: Television, media culture, and the Women's Movement since 1970*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.

LYOTARD, Jean-François. O acinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema – Volume I*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MESSA, Márcia Rejane. A cultura desconectada: *sitcoms* e séries norte-americanas no contexto brasileiro. In: ALAIC, 2006, São Leopoldo. *Anais eletrônicos*.

SPANGLER, Lynn. *Television Women from Lucy to Friends: fifty years of sitcoms and feminism*. London: Praeger, 2003.

VILELA, Rosario Sánchez. La infancia imaginada. In: ALAIC, 2006, São Leopoldo. *Anais eletrônicos*.