

Novos Olhares: A Mulher Contemporânea Em “O Diabo Veste Prada”

Wesley Pereira GRIJÓ¹
Lisandro NOGUEIRA²
Rosa BERARDO³
Universidade Federal de Goiás

Resumo: Este artigo aborda a representação da mulher na produção cinematográfica contemporânea a partir do filme “O Diabo veste Prada”, sob a ótica dos *Cultural Studies*. Assim, retoma-se aos postulados anteriores dos estudos feministas sobre a questão do olhar no cinema, principalmente as contribuições de E. Ann Kaplan e Laura Mulvey. Para fazer a análise da nova representação da mulher nos filmes atuais, toma-se como parâmetro as idéias sobre identidade cultural de Stuart Hall e de identidade pós-moderna da cultura da mídia de Douglas Kellner. Assim, verifica-se que a nova representação da mulher está voltada para novos anseios, novos valores, pautados em questões mais globalizadas como consumismo, busca por espaço no mercado de trabalho, etc., mesmo assim ainda está em constante processo de disputa por significados frente aos desafios da sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Cultural Studies; Feminismo; Identidade cultural; O Diabo veste Prada.

Abstract

This article discusses the representation of women in contemporary film production from the movie "The Devil wears Prada", from the perspective of Cultural Studies. Thus, recovery to the previous assumptions of feminist studies on the subject of the gaze in cinema, especially the contributions of E. Ann Kaplan and Laura Mulvey. To make the analysis of the new representation of women in movies today, it takes as a parameter on the ideas of Stuart Hall cultural identity and postmodern culture of media by Douglas Kellner. Thus, it appears that the new representation of women is facing new concerns, new values, based on more global issues such as consumerism, search for space in the labor market, etc., There is still in process of competition for meanings face the challenges of patriarchal society.

Keywords: Cultural Studies. Feminism. Cultural identity. The Devil Wears Prada.

Introdução

As questões referentes à representação da mulher nos filmes hollywoodianos permearam desde o início os estudos feministas, e por consequência, os *Cultural Studies*, principalmente, em seus primórdios nos anos de 1970. Nesse meio tempo, alguns nomes surgiram para dar maior embasamento teórico aos postulados feministas, apesar do grande tom político presente nos ensaios naquele momento.

Entre esses textos está o clássico “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (Prazer Visual e Cinema Narrativo), da cineasta e crítica inglesa Laura Mulvey, que tem sua obra teórica colocada entre os marcos fundadores da crítica feminista da produção

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, email: wgrijo@yahoo.com.br.

² Professor doutor do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, email: rosa@rosaberardo.com.br.

³ Professora doutora do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, email: rosa@rosaberardo.com.br.

cinematográfica e fundamental para os estudos subsequentes de análise da mulher na produção cinematográfica.

Neste artigo, retomamos à questão da mulher nos filmes hollywoodianos, contudo aqui incrementamos esta discussão com a perspectiva dos *Cultural Studies*. Dentro desta linha, tomamos como parâmetro a idéia de identidade, fundamental para a compreensão da mulher atual em relação à mulher das gerações anteriores.

Assim, temos como interesse neste artigo analisar como a imagem da mulher é representada ao público dos filmes, quais os anseios e os sentidos transmitidos sobre suas vidas, como são mostradas suas perspectivas de vida. Desse modo, esses critérios de análise subsidiam a identificar na produção cinematográfica os discursos e conflitos entre as questões femininas.

Aqui, temos como perspectiva a hipótese dos estudos feministas de que, salvo raras exceções, a mulher, no cinema, vem sendo apresentada segundo um olhar masculino, inserida na cultura patriarcal em que o homem é o sujeito.

Para essa análise, retomamos o pensamento de KAPLAN (1995) e MULVEY (1983) sobre o olhar masculino e suas análises sobre os filmes *A Dama das Camélias* (1936); *A Vênus Loira*, de Von Sternberg (1932) e *A Dama de Xangai*, de Orson Welles (1946), que servem como suportes para analisarmos a produção contemporânea “O Diabo Veste Prada”⁴, de David Frankel (2006), sob a ótica dos estudos de HALL (2006) e KELLNER (2001).

O filme que serve como objeto empírico de análise foi escolhido por ser uma produção recente, e que tem mulheres como protagonistas. Focamos nosso estudo sobre as protagonistas, uma vez que nessas personagens podemos observar com melhor exatidão as questões emergentes deste artigo. Assim, temos como objetivo colocar em discussão essa nova representação da mulher nos filmes em relação às questões que permeiam o universo feminino contemporâneo.

O legado dos estudos feministas para a análise de filmes

Pode-se verificar que, na atualidade, a produção cinematográfica hollywoodiana vem crescendo e investindo em estratégias mercadológicas para ampliar sua

⁴ “O Diabo Veste Prada” ou *The Devil Wears Prada*, no original em inglês, é uma adaptação cinematográfica do bestseller literário de 2003 de Lauren Weisberger com o mesmo título. O filme entrou em cartaz em junho de 2006. Realizado por David Frankel, este drama/comédia conta com as participações de Meryl Streep e Anne Hathaway, bem como Emily Blunt, Stanley Tucci, Gisele Bündchen, Heidi Klum e Valentino. Meryl Streep faz o papel de Miranda Priestly, uma poderosa e impossível editora da revista *Runway* (revista de moda); e Anne actua como Andrea Sachs, a sua nova secretária.

audiência. Assim, os cineastas se introduzem em universos anteriormente poucos retratados no chamado cinema comercial. Temos a inclusão de vários grupos subalternos à ficção cinematográfica, como é o caso dos filmes que tem como temática o universo feminino, tido ainda como algo a ser explicado e desvendado pelos homens.

Seguindo essa linha de exposição do universo das mulheres temos filmes que se tornaram clássicos apesar das críticas e análises dos grupos feministas, como é o caso das produções: *Uma Linda Mulher (Pretty Woman)*, de Garry Marshall, (1990), *Thelma e Louise (Thelma an Louise)*, de Ridley Scott, (1991), *Somente Elas (Boys on the side)*, de Herbert Ross, (1995), *Tomates Verdes Fritos (Fried Green Tomates)*, de John Avnet, (1991).

Em todos esses filmes as mulheres são representadas a partir do que seria o mundo feminino, seus anseios, problemas, caminhos e particularidades. Apesar de seres de gêneros diferentes e terem envergaduras populares distintas.

Esses filmes retratam a mulher pós década de 1960 quando o movimento feminista tomou consistência teórica e formulou postulados para a análise crítica da representação da mulher nos filmes comerciais.

A discussão teórica sobre a representação da mulher no cinema dominante sob a perspectiva dos estudos feministas deve ser pautada por uma revisão do ensaio "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*" (Prazer Visual e Cinema Narrativo), da cineasta e crítica inglesa Laura MULVEY (1983).

MULVEY (1983) acredita que a mulher existe no contexto do patriarcado como significante do outro masculino. A mulher estaria presa a um lugar de portadora de significado e não produtora de significado; enquanto o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões por meio do comando lingüístico.

Para KAPLAN (1995), os filmes hollywoodianos representam a mulher sob a através de um "olhar", que neste caso seria um "olhar masculino", o que por si só está imbuído de toda a atmosfera da sociedade patriarcal, com seus preconceitos, tabus e exclusões.

KAPLAN (1995) vê esse "olhar masculino" como capaz de dominar e reprimir a mulher. Assim, ela coloca em discussão se o olhar masculino ao definir e dominar a mulher como objeto erótico consegue exercer essa forma de controle em outros âmbitos da feminilidade.

Numa análise do cinema clássico, sob a perspectiva do movimento feminista, KAPLAN (1995), considera que a mulher é representada com um status “eterno”. Ou seja, essa representação feminina muda de acordo com a moda e o estilo, mas o cerne do modelo permanece o mesmo.

Como exemplo dessa forma de representação, KAPLAN (1995) cita o filme “*A Dama das Camélias* (1936), em que o poder do olhar masculino se faz presente de forma econômica e social. É através dessa “superioridade” masculina que são feitas exigências sobre a mulher. Para KAPLAN (1995), essas mulheres vulneráveis como a do filme citado acima evidencia que elas precisam de um certo tipo de homem que possa lhes proteger de suas próprias vulnerabilidades.

Outro método de dominação da mulher, dentro do sistema representacional do cinema, pode ser presenciado em “*A Vênus Loira*”, de Von Sternberg (1932). Segundo KAPLAN (1995), nesta produção do cinema hollywoodiano a imagem da mulher é transformada num fetiche como forma do homem negar sua diferença, assim, ele a incorpora a seu próprio corpo, além de vesti-la com trajes masculinos.

Sob esse ponto de vista, KAPLAN (1995) considera que a essência da natureza da mulher desaparece, sendo redesenhada à semelhança masculina. Entretanto, essa relação pode ocorrer de outra forma. Assim, a figura da mulher masculinizada pode tornar-se para a espectadora uma imagem de resistência. Os trajes masculinos permitem uma ligação fêmea a fêmea, pois mascara uma diferença sexual que todas as mulheres acreditam ser necessária (KAPLAN, 1995).

Em “*A Dama de Xangai*”, de Orson Welles (1946), há uma nova forma de representação da mulher. Dessa vez, “a heroína é colocada como uma *femme fatale*, transpirando a sexualidade feminina” (KAPLAN, 1995). Segundo KAPLAN, num filme com este “olhar”, o homem se coloca com um duplo sentimento: ao mesmo tempo deseja e teme o poder da mulher sobre ele.

A partir dos modelos de mulher presentes nos dois filmes, KAPLAN (1995) traça parâmetros para a descrição e análise dessas duas formas de representação da mulher na produção cinematográfica. No primeiro, quando a figura feminina é de vítima, a heroína assume o sofrimento para si e geralmente morre. No segundo modelo, onde a representação da mulher é apresentada por meio de um fetiche, ela é controlada via matrimônio. Neste segundo modelo, ao reunir as duas formas de representação feminina, a *femme fatale* deve ser eliminada.

Para KAPLAN (1995), o cinema *noir* apresenta uma maior abertura para a ameaça proposta pela sexualidade feminina, pois abriu espaço para essa sexualidade e sua “perigosa diferença”. A crítica feminista acrescenta ainda que, no período posterior à década de 1960, modificou-se a configuração de representação da figura feminina. Ou seja, a mulher sexual não pode ser mais qualificada como má, pois adquiriu o direito de ser boa e expressar sua sexualidade, diferentemente do que ocorria na representação da mulher no cinema clássico.

Nos filmes *noir*, a *femme fatale* era morta por incitar o desejo masculino, a mulher do filme contemporâneo tem que ser dominada pelo falo como forma de asseverar-se o controle masculino (KAPLAN, 1995).

Esse novo contexto, segundo KAPLAN (1995), vai influenciar no cinema contemporâneo que, neste sentido, foi muito mais longe em relação ao cinema *noir*, pois a representação da sexualidade feminina foi mais explícita. Assim, temos filmes onde as mulheres deixam de ser apenas objeto do desejo masculino, mas também são colocadas em discussão outras questões. Mesmo assim, podemos ver ainda resquícios da antiga representação da mulher no cinema clássico, como vamos abordar mais a frente sobre o filme “O Diabo veste Prada”.

A nova identidade feminina em “O Diabo veste Prada”

Para lançar uma discussão da nova mulher representada no cinema hollywoodiano contemporâneo, temos que nos valer da concepção de identidade de HALL (2004). Assim, consideramos que as identidades estão em processo de “crise”, passando por constantes reconfigurações. Esse pensamento converge ainda com perspectiva de sociedade contemporânea de BAUMAN (2001), que acena para uma fluidez e maleabilidade das relações e das identidades.

Aqui ainda é importante frisar a importância da mídia no sentido de promoção de cultura, o que KELLNER (2001) conceituou como a “cultura da mídia”. Assim, o cinema e suas formas de representação estariam inseridos no campo da “cultura da mídia”, o que vem acrescentar mais consistência teórica os primeiros estudos feministas sobre o cinema. Essa cultura citada por KELLNER (2001) é:

veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade (KELLENER, 2001:9).

É com essa concepção de cultura que podemos analisar o filme *O Diabo veste Prada* com os subsídios ainda dos primeiros estudos feministas de KAPLAN (1995) e MULVEY (1983). Essa mulher contemporânea representada pelo cinema atual está agora envolvida pelas questões da sociedade de consumo, pelos mitos modernos.

Essa nova representação da mulher pode ser vista em filmes, como *Uma Linda Mulher (Pretty Woman)*, que coloca em evidência a importância da imagem e do dinheiro para a construção da identidade na sociedade contemporânea. Apesar de ser uma remontagem do conto de fadas da gata borralheira, “o filme ilustra o processo de autotransformação através da moda, dos cosméticos, da dicção e do modo de ser, bem como o grau de mediação da identidade pela imagem e pela aparência” (KELLNER, 2001 p. 299:300).

Por essa mesma linha de *Uma Linda Mulher* está inserido o filme *O Diabo veste Prada* que coloca em contraposição a vida de duas mulheres modernas: Andrea Sachs, recém-formada em Jornalismo e Miranda Priestly, editora-chefe de um influente revista no mundo da moda. As duas personagens passam a se confrontar a partir do momento em que Andrea é admitida como segunda assistente de Miranda Priestly.

Quando as protagonistas começam a se relacionar fica evidente as posições das duas mulheres na sociedade moderna. Andrea busca por uma colocação no mercado de trabalho e sucesso profissional, mesmo prejudicando sua relação amorosa, enquanto Miranda representa a mulher bem-sucedida, com poder de decisão sobre as pessoas que lhe cercam, contudo em comum com sua segunda assistente possui a vida amorosa decadente.

Aqui, fica bem clara a fluidez da posição da mulher na sociedade contemporânea, o que pode ser verificado no filme ao qual estamos analisando. Assim, diferentemente do que expõe KAPLAN (1995) sobre o filme *A Dama das Camélias* (1936), o homem já não exerce um poder coercitivo sobre a mulher e sua feminilidade; ou mesmo que as duas protagonistas do filme necessitam, obrigatoriamente, de um homem para lhes completar como pessoas. Essa questão da necessidade da mulher em relação ao homem se faz evidente quando as duas personagens se veem perdendo seus companheiros devido à importância que dão a suas vidas profissionais.

Num paralelo à análise feita por KAPLAN (1995) com o filme *A Vênus Loira*, de Von Sternberg (1932), podemos identificar a fetichização da mulher no filme *O Diabo veste Prada* a partir da representação da personagem Miranda, uma bem sucedida

jornalista, cuja fama é amedrontar as pessoas que a circundam por sua exigência pela perfeita ação de seus empregados. Ao contrário da mulher fetichizada no cinema clássico, como analisou KAPLAN (1995), o fetiche da mulher atual, como a personagem Miranda, não possui trajes ou comportamentos masculinos, pelo contrário, há uma supervalorização da feminilidade da personagem através suas roupas, seus trejeitos, etc.

Aqui, esse fetiche é feito pela posição que a mulher ocupa, ou seja, de liderança em relação aos outros personagem do filme. Se antes a masculinização era para KAPLAN (1995) uma forma da telespectadora ver resistência da mulher em relação à dominação da sociedade patriarcal, agora essa questão está centralizada na posição da mulher, firme, contudo sem perder a feminilidade e suas interações com as atuais demandas sociais, como o consumo da moda, por exemplo.

Esse fetiche da mulher possui semelhança ainda à *femme fatale* que KAPLAN (1995) apresenta como modelo no filme *A Dama de Xangai*, de Orson Welles (1946). Nesse sentido, essa *femme fatale* está relacionada ao poder e à condição da mulher de se inserir no mundo da moda. Aqui, o olhar cuja autoria MULVEY (1983) questiona é de ironizar o universo feminino atual, pois focaliza-se no universo do desejo feminino contemporâneo, fruto de uma sociedade movida pelos desejos capitalistas. Aqui, voltamos a concordar com MULVEY (1983) que este olhar está relacionado a uma posição, ao poder de dominação.

Assim, a personagem Miranda representa a *femme fatale* moderna. Uma mulher bem sucedida, com poder no mundo capitalista, capaz de decidir sobre sua própria vida e com influência sobre a vida das outras pessoas. Pelo próprio discurso irônico do filme a função de *femme fatale* deve ser alcançada pelas outras mulheres. Isso fica evidente com o poder coercitivo que sofre a personagem Andrea, que para ser se inserir à cultura da revista onde trabalha precisa modificar seus trajes e de certa forma seu comportamento.

Após torna-se uma *femme fatale*, modificando-se para obter sucesso dentro da revista, Andrea consegue ser aceita tanto pela sua chefe quanto pelos outros colegas de trabalho. Contudo, esse sucesso profissional veio com o infortuito de Andrea se afastar de seus amigos e companheiro.

Ao fim do filme, ao contrário do modelo de *femme fatale* exposto por KAPLAN (1995), a mulher centralizadora da história não é eliminada, pelo contrário, continua com essa identidade de dominadora, amedrontadora. O filme mostra uma mulher

contemporânea capaz de passar por cima das outras pessoas para manter seu *status quo* na sociedade. Contudo, demonstrando a fluidez das identidades (BAUMAN, 2001 e HALL, 2004) na sociedade atual, o filme expõe duas posturas distintas entre as personagens principais quando Andrea após obter seu sucesso profissional dentro do ambiente da revista, resolve abandonar tudo que conseguiu alcançar para reatar seu relacionamento perdido devido à ocupação que possuía ao lado de Miranda.

Considerações sobre a nova identidade feminina representada no cinema

Sabemos que na esfera da produção cultural - incluindo neste âmbito a produção cinematográfica hollywoodiana - é onde as pessoas adquirem aprendizado e sentidos das relações sociais, da sociabilidade e das concepções de mundo. No campo cultural é onde circulam os mais diferentes discursos que vão corroborar para as construções de identidades.

Neste campo é constante ainda uma luta política pela fixação de sentidos. Por esse viés, é importante para qualquer consideração a respeito da representação da mulher no cinema o conceito de poder simbólico de BOURDIEU (2001), sendo um poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo.

É por este poder simbólico que as relações conflituosas da sociedade são transpassadas para a produção cultural, como é o caso do filme *O Diabo veste Prada*. Aqui, podemos nos valer ainda de outro conceito de BOURDIEU (1999): a violência simbólica. Ou seja, um tipo de violência suave, insensível, invisível às vítimas, exercida principalmente pela comunicação e pelo conhecimento, ou mais precisamente do descobrimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 1999 p.7).

Com isso, sabemos que as questões do mundo externo se mostram eloquentes no cinema hegemônico, sendo uma produção cinematográfica como a hollywoodiana um reflexo das contradições da sociedade. Isso tudo serve para demonstrarmos que novas posições da mulher na sociedade também se encontram representadas no filmes, apesar dos desvios no que tange às representações.

Desse modo, não podemos mais enquadrar a mulher representada nos filmes contemporâneos com os parâmetros apresentados por KAPLAN (1995) e MULVEY (1983), pois as mudanças sociais ocorridas após a década de 1960 modificaram os

modos de pensar, os comportamentos e representação das pessoas. Ou seja, isso afetou a constituição das identidades das pessoas o que veio a alterar ainda a representação feita sobre elas no cinema.

Isso vale para mulher cuja função social se modificou e não há mais parâmetros fixos para que todas as mulheres sejam enquadradas para uma única forma de representação. Assim, o filme *O Diabo veste Prada* é um exímio exemplo dessa mudança cultural que afetou a sociedade moderna ou pós-moderna e que transpassou para a produção do cinema hegemônico.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 4ª ed, 2001.

Entrevista com Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**. Vol. 13. Nº2. Florianópolis. Mai/Aug. 2005.

FRANKEL, David. **O Diabo Veste Prada** (The Devil Wears Prada). EUA, 2006. DVD. 109 minutos.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

KAPLAN, Elizabeth. Ann. O cinema hollywoodiano clássico e contemporâneo. In: **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

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

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. **Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey**.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

Autores:

Wesley Pereira Grijó

Mestrando do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, email: wgrijó@yahoo.com.br.

Lisandro Nogueira

Professor doutor do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, email: lisandronogueira@gmail.com.

Rosa Berardo

Professora doutora do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, email: rosa@rosaberardo.com.br.