

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
DOUTORADO EM PSICOLOGIA

Tese

**AS NARRATIVAS DAS GOTAS D'ÁGUA PÓS-MODERNAS:
SEX AND THE CITY E O FANTASMA DO AMOR ROMÂNTICO**

Michel Euclides Bruschi

Orientadora: Profa. Dra. Neuza Maria de Fátima Guareschi

Porto Alegre, março de 2009.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
DOUTORADO EM PSICOLOGIA

MICHEL EUCLIDES BRUSCHI

**AS NARRATIVAS DAS GOTAS D'ÁGUA PÓS-MODERNAS:
SEX AND THE CITY E O FANTASMA DO AMOR ROMÂNTICO**

Tese apresentada à Faculdade de Psicologia da
PUCRS, como requisito parcial à obtenção do grau
de Doutor em Psicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Neuza Maria de Fátima
Guareschi

Porto Alegre
2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
DOUTORADO EM PSICOLOGIA

MICHEL EUCLIDES BRUSCHI

**AS NARRATIVAS DAS GOTAS D'ÁGUA PÓS-MODERNAS:
SEX AND THE CITY E O FANTASMA DO AMOR ROMÂNTICO**

Tese apresentada à banca examinadora:

Dra. Neuza Maria de Fátima Guareschi (Orientadora / Presidente)

Dra. Ana Carolina Escosteguy (PUCRS)

Dra. Inês Hennigen (UFRGS)

Dra. Nísia Martins do Rosário (Unisinos)

Porto Alegre, março de 2009

*Dedico esta tese
a minha afilhada e sobrinha Malu,
que um dia me disse que
Príncipe e Princesa
é só de faz de conta.*

O presente trabalho foi financiado pelo CNPq,
uma entidade do Governo Brasileiro voltado
ao desenvolvimento científico e tecnológico.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Profa. Dra. Neuza Guareschi, pelas nossas conversas no Ventura.

As Profas. Dras. Ana Carolina Escosteguy e Tânia Sperb pelas valiosas contribuições que fizeram a este trabalho na minha Banca de Qualificação.

Ao meu pai, Euclides, que me disse que se eu estudasse, nada me faltaria. Depois do doutorado, espero que isso realmente se torne verdade.

A minha mãe, Dulce, que sempre quis que pelo menos um dos seus filhos fosse Doutor.

Ao meu irmão, Jordan, para quem eu inventei e contei uma história sobre bombeiros que ele adorou, quando era criança.

A minha irmã, Vanessa, por ter ido para Farroupilha e deixado vago o apartamento onde fui morar e escrever a tese.

Ao CNPq, por ter financiado a maior parte do meu Doutorado e o material necessário para a realização desta tese.

RESUMO

Este estudo versa sobre a incredulidade diante das metanarrativas e a produção de micronarrativas na sociedade pós-moderna. Esta questão é problematizada a partir da *virada narrativa*, que no início dos anos 80, passou a considerar o conhecimento humano não mais como uma metanarrativa com uma perspectiva da realidade coerente e universal, mas sim uma pluralidade de micronarrativas, locais e pessoais, que estão sempre numa construção social e psicológica. Entretanto, busca-se compreender de que maneira características das metanarrativas continuam aparecendo nas micronarrativas pós-modernas. Para isto, procede-se a análise de cinco episódios do seriado *Sex and the city*, selecionados por apresentarem características da metanarrativa do amor romântico nas suas histórias. O objetivo é investigar as micronarrativas produzidas pela personagem principal do programa, Carrie, a partir de seus conflitos com a metanarrativa do amor romântico, focando em como ela se relaciona, através de seus *offs*, com o romantismo, mantendo-o, rompendo-o e as conseqüências de suas ações. Para esta discussão, este trabalho utiliza a perspectiva do Construcionismo Social, como exposto por Íñiguez, juntamente com as visões sobre narrativa situadas após a *virada narrativa*, com ênfase nos autores Brockmeier, Harré e Bruner e a metodologia de análise da estrutura narrativa de Turner, com a articulação entre os conceitos de *self transaccional*, de Bruner, e *off*, de Doane. A partir de reflexões sobre a não crença do amor romântico como metanarrativa e o aparecimento de algumas de suas características nas micronarrativas construídas por Carrie, mostra-se nesta tese que apesar das micronarrativas pós-modernas não serem uma verdade eterna e universal, apresentam pontos em comum com as metanarrativas. Mesmo numa época de incredulidade diante das metanarrativas, elas conseguiram sobreviver num mundo fragmentado e de micronarrativas e, muitas vezes, surgem mais fortes do que nunca. Num último momento, subverte-se a própria pesquisa numa tentativa de pensar o que virá nos trabalhos sobre produções audiovisuais estudadas na perspectiva da *virada narrativa* e suas escritas.

Palavras-chave: narrativa, *self transaccional*, *off*, amor romântico e *Sex and the city*.

ABSTRACT

This study is about incredulity in relation to meta-narratives and the production of micro-narratives in post-modern society. This issue has been problematized from the *narrative turn*, which in the early 80's stopped considering human knowledge as a meta-narrative with a coherent, universal perspective of reality, to regard it as a plurality of local, personal micro-narratives that are constantly being socially and psychologically constructed. This study is an attempt to understand how characteristics of meta-narratives are still found in post-modern micro-narratives. In order to do so, five episodes of the TV series *Sex and the City* were analyzed. These episodes were selected because they show characteristics of meta-narrative of romantic love in their plots. The aim was to investigate micro-narratives produced by the main character, Carrie, from her conflicts with the meta-narrative of romantic love, focusing on the way she relates with romanticism, keeping it, breaking it through her *offs*, and the consequences of her actions. For this discussion, this work used the perspective of Social Constructivism, as shown by Íñigues, along with post *narrative turn* perspectives about narrative, with an emphasis on authors such as Brockmeier, Harré and Bruner, and the analysis methodology of narrative structure according to Turner, in articulation with concepts of *transactional self*, by Bruner, and *off*, by Doane. From the reflections on the non-belief of romantic love as meta-narrative and the emergence of some of its characteristics in the micro-narratives constructed by Carrie, this thesis shows that, despite post-modern narratives are not an eternal, universal truth, they have some aspects in common with meta-narratives. Even in times of incredulity as to meta-narratives, they have managed to survive in a fragmented world of micro-narratives and have often emerged stronger than ever. Finally, the very research subverts itself in an attempt to think about what will emerge from works about audiovisual productions studied from the perspective of the *narrative turn* and its writings.

Key words: narrative, transactional self, off, romantic love, *Sex and the City*

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 1.1 Temática da tese..... | 10 |
| 1.2 Justificativa..... | 12 |
| 1.3 Objetivos..... | 14 |
| 1.4 Ferramentas teóricas..... | 14 |
| 1.5 Questões da pesquisa..... | 15 |
| 1.6 Do contexto da pesquisa..... | 15 |
| 1.7 Metodologia de pesquisa..... | 16 |
| 1.8 Apresentação da tese..... | 17 |
| | |
| 2 O FANTASMA DO AMOR ROMÂNTICO..... | 19 |
| | |
| 3 A VIRADA NARRATIVA..... | 44 |
| 3.1 Narrativa, cultura e <i>self</i> | 51 |
| | |
| 4 O OFF NA NARRATIVA DE <i>SEX AND THE CITY</i>..... | 65 |
| 4.1 Construcionismo Social, <i>self transacional</i> e <i>off</i> | 78 |
| | |
| 5 AS GOTAS D'ÁGUA PÓS-MODERNAS..... | 86 |
| 5.1 As narrativas das gotas d'água pós-modernas de acreditar ou não em finais felizes na realidade..... | 87 |
| 5.2 As narrativas das gotas d'água pós-modernas de querer ou não ser salva por um homem..... | 95 |
| 5.3 As narrativas das gotas d'água pós-modernas sobre ser ou não uma vagabunda..... | 103 |
| 5.4 As narrativas das gotas d'água pós-modernas sobre existir ou não almas gêmeas..... | 111 |
| 5.5 As narrativas das gotas d'água pós-modernas sobre ser alérgica ou não ao romantismo..... | 118 |
| | |
| 6 OS ÚLTIMOS RESPINGOS E OS FUTUROS..... | 126 |
| | |
| NOTAS..... | 137 |
| | |
| REFERÊNCIAS..... | 141 |

1 INTRODUÇÃO

1.1 Temática da tese

Volta e meia, a minha afilhada e sobrinha Malu senta do meu lado com vários livros de histórias para criança e diz: "Dindo, lê pra mim!" Histórias que ela já escutou inúmeras vezes. Sem falar que ela não pára de rever os seus DVDs do *High School Musical 1 e 2*. Eu me lembro que quando era criança, meus irmãos e eu sempre pedíamos para o meu pai contar novamente três histórias. Uma era sobre um papagaio que comeu muita massa e precisou ser operado, outra era sobre como o meu avô matou um tigre e a última era a do filho pródigo. Então, o tema deste trabalho, a narrativa, esteve sempre do meu lado e continuará até a minha vida se tornar uma história.

Na minha vida acadêmica, não foi diferente. A monografia de conclusão da graduação em Jornalismo, foi uma revisão bibliográfica da vida de John Lennon, focando na Campanha pela Paz que ele fez com a Yoko Ono. A minha especialização foi em Produção Cinematográfica, época em que escrevi muitos roteiros de curtas-metragens. Depois a minha dissertação de mestrado em Psicologia foi sobre o filme *Titanic* (1997), onde analisei a história do filme para estudar o choque entre o amor real e hiper-real em tempos pós-modernos. Agora, a narrativa é o tema da minha tese.

Antes de escolher *Sex and the city* para estudar a narrativa, eu já olhava o programa sob o ponto de vista de algumas teorias. Mas, por causa dele também, fui levado a procurar algo novo, teorias que me permitissem ir além na investigação do mundo de Carrie, Samantha, Charlotte e Miranda. Assim construí esta pesquisa e é deste lugar que eu falo. Durante o curso de Jornalismo, aprofundei-me em semiótica e na Escola Crítica de Frankfurt. Na especialização em Cinema, estudei as teorias formalistas e realistas sobre a sétima arte.

Quando ingressei no mestrado em Psicologia, como havia decidido trabalhar com o filme *Titanic*, busquei um campo de estudos que me permitisse integrar as teorias do Cinema e da Psicologia.

Foi neste momento que conheci os Estudos Culturais e o Construcionismo Social. Optei por utilizar os Estudos Culturais, pois um dos autores deste campo de estudos, Graeme Turner (1997), trabalhava com o conceito de cinema como prática social. Para mim, esta abordagem é a que permitiria que eu desenvolvesse a minha dissertação da melhor maneira e a qual eu renderia mais como pesquisador, pois estaria utilizando tanto o meu conhecimento da área do Cinema quanto da Psicologia. Depois, entre o mestrado e o doutorado, transcorreram cinco anos e, durante este período, lecionei em algumas universidades, como a PUCRS e a Unisc, e organizei juntamente com a minha orientadora, Neuza Guareschi, o livro *Psicologia Social nos Estudos Culturais: perspectivas e desafios para uma nova Psicologia Social* (2003).

Ao concluir o mestrado, continuei participando das discussões teóricas do nosso grupo de pesquisa. Foi durante uma de nossas leituras, no texto *Construcionismo Social e Psicologia Social* (2002), de Lupicinio Íñiguez, que conheci Jerome Bruner, autor que é considerado como sendo um construcionista social por Íñiguez e entrei em contato com as suas idéias sobre a narrativa. Nesta época, eu já pensava em trabalhar com a narrativa como tema da minha tese de doutorado, só não sabia ainda como. Tinha várias opções. Uma delas era por meio de *Sex and the city*, cuja última temporada tinha acabado de ser exibida no canal de tv fechada *Multishow*.

Eu assisti este seriado desde o começo. O que mais me chamava a atenção era a forma como eram contadas as histórias de cada episódio. Havia uma narradora, que era também a personagem principal e que compartilhava com o espectador os seus pensamentos através de *offs*. Isto criava uma cumplicidade muito grande com quem assistia ao programa.

Era possível ver como a Carrie ia construindo a sua concepção de si mesma e do mundo.

Constatei, no entanto, que havia um problema: eu não sabia como estudar aqueles *offs*. *Sex and the city* só se tornou o objeto da minha tese, quando por meio das leituras do Bruner, tomei conhecimento do que ele denomina de *virada narrativa* e descobri que os estudos sobre a narrativa tornaram-se um campo próprio, com suas características, seus usos e sua importância, espalhando-se além dos limites da academia.

Bruner (2002) ressalta que o campo para os estudos da narrativa ainda está em construção. Por isso, os estudos da narrativa continuam um campo de estudos em aberto, abrangendo um número amplo de diferentes e, em alguns casos, conflitantes teorias. Diferentes maneiras de estudar a narrativa convivem juntas, algumas vezes em projetos paralelos e em outras vezes inclusive indo uma contra a outra. Foi isto que me incentivou a articular as idéias deste autor sobre narrativa, cultura e *self* com o conceito de *off* de Doane (1983) e metodologias de análise de estrutura narrativa usadas para o estudo de filmes, apesar de Bruner nunca ter trabalhado com narrativas audiovisuais.

Como a minha afilhada e sobrinha e de muitas pessoas ainda continuarão pedindo para nós lermos historinhas para elas e meios diferentes, como a internet, ainda vão surgir, a narrativa é um assunto sempre atual, esperando ser analisada pelas mais diferentes teorias e pelos profissionais das mais diferentes áreas. Alguns inclusive, como eu, que tentam criar novas articulações entre teorias e tem formação acadêmica interdisciplinar.

1.2 Justificativa

A concepção de narrativa desta tese não se direciona para os mundos literários de imaginação e fantasia como opostos ao mundo da realidade ordinária. Pelo contrário, as características exploratórias e experimentais da narrativa estão fundidas com a nossa

realidade transitória, fluida e simbólica de nossas ações, mentes e vidas. Desta maneira, as narrativas são ao mesmo tempo modelos do mundo e modelos do *self*. Construimos a nós mesmos como parte de nosso mundo através de nossas histórias.

Tendo em mente a narrativa como um modelo para o mundo, o seriado *Sex and the city* é estudado como se fosse um laboratório no qual as possíveis situações da vida podem ser imaginadas e testadas. Brockmeier e Harré (2003) afirmam que esta é uma qualidade da literatura que a torna um campo inesgotável de estudo para a Psicologia. Por terem a característica narrativa, filmes, seriados, novelas e outros produtos da mídia audiovisual também compartilham desta qualidade.

As obras ficcionais são um meio de exploração de ambos os mundos: o possível e o real. As pessoas, pelo menos algumas vezes, podem ultrapassar seus próprios limites e podem produzir significados como possibilidades de ação e opções de conduta. A ficção rompe os horizontes estabelecidos pelo costume, rotina, ignorância e inércia e, muitas vezes, pelo discurso científico da Psicologia, que se inscrevem em nossa vida cotidiana.

Eco (1994) argumenta que o estudo da ficção aumenta a nossa compreensão da realidade. Quando assistimos um seriado como *Sex and the city*, adentramos em seu mundo fictício criado por sua narrativa e nos imaginamos vagando pelas ruas de Nova York, comportamos-nos nesse mundo como se ele fosse o mundo real. Isto acontece mesmo que saibamos que se trata apenas de um modelo narrativo do mundo de fato. Os espectadores precisam conhecer o mundo real para considerá-lo como pano de fundo do mundo ficcional.

Se por um lado, o universo da ficção de *Sex and the city* pode ser visto como um pequeno mundo infinitamente mais limitado que o mundo real, por contar a história de algumas poucas personagens em tempo e local bem definidos, por outro lado, como acrescenta indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real, podemos considerá-lo maior que o mundo de nossa experiência. Desta maneira, o universo ficcional

de *Sex and the city* não termina com a história, mas se estende indefinidamente.

Bruner (2002) defende que a missão destas histórias é fazer o familiar estranho novamente, para transformar o certo em incerto. Por isto, este psicólogo afirma que o *self* é provavelmente o mais impressionante trabalho de arte que nós produzimos e, com certeza, o mais complexo, porque nós criamos não apenas uma história de criação de *self*, mas inúmeras. Não é apenas quem e o que nós somos que nós queremos entender direito, mas também quem e o que nós poderíamos ter sido.

Além de todas estas relevâncias, esta tese apresenta como novidade uma construção teórico-metodológica que utiliza o conceito de *self transacional* de Bruner (1997a) para estudar os *offs* da personagem Carrie de *Sex and the city*, dentro da estrutura narrativa dos episódios. Este seriado foi escolhido justamente por apresentar esta característica na maneira de contar as suas histórias, por ter se tornado um grande sucesso em todo mundo a ponto de ter impacto na nossa cultura contemporânea e por apresentar temas atuais sobre os relacionamentos amorosos.

1.3 Objetivos

Esta tese objetiva discutir as narrativas das gotas d'água pós-modernas produzidas por Carrie em *Sex and the city* a partir de seus conflitos com a metanarrativa do amor romântico, focando em como ela se relaciona, através de seus *offs*, com o romantismo, mantendo-o, rompendo-o e as conseqüências de sua ações.

1.4 Ferramentas teóricas

Para estudar as narrativas das gotas d'água pós-modernas construídas por Carrie em

Sex and the city, esta tese adotará a perspectiva situada no Construcionismo Social, como exposto por Íñiguez (2002), juntamente com as visões sobre narrativa situadas após a *virada narrativa*, com ênfase nos autores Brockmeier e Harré (2003) e Bruner (1991, 1997a, 1997b, 2001), deste autor será utilizado também seu conceito de *self transacional*, e as idéias de Doane (1983) sobre *off*. Na questão da estrutura narrativa, será utilizada a idéia de Turner (1997) de *cinema como prática social* e o seu esquema de análise de histórias, utilizando Todorov.

1.5 Questões da pesquisa

Como esta tese tem por objetivo discutir a narrativa das gotas d'água pós-modernas produzidas por Carrie em *Sex and the city* a partir de seus conflitos com a metanarrativa do amor romântico, focando em como ela se relaciona, através de seus *offs*, com o romantismo, mantendo-o, rompendo-o e as conseqüências de suas ações, tornam-se pertinentes as seguintes questões de pesquisa:

a) Quais e como aparecem as características da metanarrativa do amor romântico na estrutura narrativa dos episódios selecionados de *Sex and the city*?

b) De que forma ocorrem os diálogos do *self transacional* de Carrie em seus *offs* sobre como ela se relaciona com o a metanarrativa do romantismo, mantendo-o, rompendo-o e as conseqüências de suas ações?

c) Como e quais narrativas das gotas d'água pós-modernas Carrie constrói a partir dos seus conflitos com a metanarrativa do amor romântico?

1.6 Do contexto da pesquisa

O seriado *Sex and the city* estreou no dia 6 de junho de 1998, nos Estados Unidos, pelo canal a cabo HBO, tornando-se um fenômeno televisivo e cultural, exibindo seu episódio final em 22 de fevereiro de 2004. No Brasil, entrou na programação do canal de TV fechada *Multishow* somente quatro anos depois, no dia 19 de agosto de 2002, terminando em 23 de agosto de 2004. A reprise dos seus episódios continua sendo exibida pelos canais *Fox Life* e *Multishow*. Foram seis temporadas, todas disponíveis em DVD, num total de 94 episódios, com aproximadamente 25 minutos cada. *Sex and the city* conta as histórias de quatro amigas, Carrie (Sarah Jessica Parker), Samantha (Kim Cattrall), Charlotte (Kristin Davis) e Miranda (Cynthia Nixon), mulheres solteiras, independentes, com mais de 30 anos, que vivem em Nova York. A série é baseada no livro homônimo de Candace Bushnell (2004, original de 1996), mas apresenta várias características que a diferenciam dos seriados americanos cômicos tradicionais. Em 30 de maio de 2008, nos Estados Unidos, e, em 6 de junho, no Brasil, estreou *Sex and the city - o filme*, longa-metragem que mostra como estão as personagens do show quatro anos depois do fim do programa.

1.7 Metodologia de pesquisa

Para estudar as narrativas das gotas d'água pós-modernas produzidas por Carrie em *Sex and the city* a partir de seus conflitos com a metanarrativa do amor romântico, focando em como ela se relaciona, através de seus *offs*, com o romantismo, mantendo-o, rompendo-o e as conseqüências de suas ações, selecionou-se cinco episódios da série em que aparecem características do amor romântico. Utilizou-se a metodologia de análise narrativa de Turner (1997) que usa o esquema de Todorov para estudar a estrutura das histórias, priorizando os conflitos com o amor romântico presente nos enredos dos episódios. Ao invés de completar a investigação, empregando os conceitos de oposições binárias de Lévi-Strauss, como faz

Turner, optou-se por fazer uma articulação do conceito de *self-transacional* de Bruner (1997a) com o de *off* de Doane (1983) para priorizar a questão da flexibilidade.

1.8 Apresentação da tese

Esta tese é composta de cinco capítulos. No primeiro, **O fantasma do amor romântico**, contextualiza-se a questão do amor na pós-modernidade, conforme autores como Harvey (1999) e Lyotard (2000) que investigam a fragmentação, a efemeridade e a incredulidade diante das metanarrativas e pensadores como Giddens (1993), Costa (1999), Bauman (2004), Lipovetsky (2000) e Whitehead (2003) que examinam os relacionamentos amorosos na contemporaneidade. Além disso, é mostrado que o romantismo aparece na narrativa do seriado *Sex and the city* a partir de uma análise da produção da série e do seu primeiro episódio.

Os dois capítulos seguintes contêm a construção teórico-metodológica da pesquisa e do objeto de estudo. Em **A virada narrativa**, realiza-se uma contextualização histórica dos estudos da narrativa em diversas áreas do conhecimento desde a Antiguidade até as últimas obras de Bruner sobre o assunto na Psicologia. Há também a discussão das características dos trabalhos da *virada narrativa*, da concepção de narrativa, cultura e *self* de Bruner e das idéias sobre *off* de Doane (1983) para se chegar a produção das narrativas de gotas d'água pós-modernas de Carrie e a escolha de *Sex and the city* para se estudar a narrativa.

Já em **O off na narrativa de *Sex and the city***, mostra-se que o seriado será estudado como se fosse um laboratório no qual as possíveis situações da vida podem ser imaginadas e testadas. Nesta parte do trabalho, é feita também uma contextualização histórica do formato da série e da temática que ela apresenta em suas histórias. Depois, apresenta-se a abordagem

teórico-metodológica do Construcionismo Social e a descrição dos passos da análise e da interpretação dos episódios selecionados para a pesquisa. Também é explicado como será entendida a estrutura narrativa e a articulação entre *self transaccional* e *off* na tese.

No quarto capítulo, **As gotas d'água pós-modernas**, está a análise dos cinco episódios de *Sex and the city* selecionados por apresentarem características do amor romântico na sua estrutura narrativa. A partir disso, é examinado a construção das narrativas das gotas d'água pós-modernas de Carrie nestes episódios que foram chamadas de: acreditar ou não em finais felizes na realidade, querer ou não ser salva por um homem, ser ou não uma vagabunda, existir ou não almas gêmeas e ser alérgica ou não ao romantismo.

Por fim, nas considerações finais, intituladas de **Os últimos respingos e os futuros**, improvisa-se algumas reflexões sobre a incredulidade do amor romântico como metanarrativa e o aparecimento de algumas das suas características como fantasmas nas micronarrativas das gotas d'água pós-modernas construídas por Carrie. Num último momento, subverte-se a própria tese numa tentativa de pensar os próximos respingos que virão nos trabalhos sobre produções audiovisuais estudadas na perspectiva da *virada narrativa* e de suas escritas.

2 O FANTASMA DO AMOR ROMÂNTICO

O seriado¹ *Sex and the city* começa com uma vinheta de abertura que mostra a personagem principal do programa, Carrie (Sarah Jessica Parker), caminhando alegre e confiantemente por uma calçada de Manhattan. Vão alternando imagens de Carrie com imagens de lugares conhecidos de Nova York, o edifício Chrysler, o World Trade Center, trocado pelo Empire State, após 9/11/01, e a ponte de Manhattan. Primeiro, aparece o rosto de Carrie, posteriormente nas outras tomadas², o plano³ vai se abrindo até chegar a mostrá-la da cintura para cima, quando podemos ver que está vestindo um colan rosa. Neste momento, corta para um close⁴ de uma roda de um ônibus passando por um poça d'água. Vemos, então, Carrie por inteiro, vestindo um tule branco sob o colan rosa, sendo molhada pelas gotas d'água que foram jogadas pelo ônibus. Ela olha assustada para o lado e vê na lateral do ônibus uma placa de propaganda de sua coluna de jornal com os seguintes dizeres: "*Sex and the city* - Toda quarta-feira no *The New York Star*". Sob uma foto de Carrie deitada, está escrito: "Carrie Bradshaw sabe o que é sexo bom (e não tem vergonha de perguntar)" (Star e Seidelman, 1998). Corta para Carrie, com a sua roupa molhada, ainda chocada com o que aconteceu. Quando o ônibus está passando por trás dela, a imagem congela e mostra a expressão facial de Carrie que não sabe o que fazer com a situação. A tela escurece e aparece o título do episódio. É assim que sempre inicia esta série televisiva.

A Carrie que aparece de tule caminhando alegre e confiantemente é a típica heroína da literatura romântica ou a Princesa dos contos de fadas. O romantismo se tornou uma metanarrativa na Modernidade que explicava como o amor deveria ser. Anthony Giddens (1993) explica que o amor romântico, que surgiu no final do século XVIII, introduziu a idéia de uma narrativa para uma vida individual, estendendo uma reflexividade do amor sublime. A história dos romances se tornou nesta época individualizada, com a inserção do

eu e do outro em uma narrativa pessoal. O início do amor romântico coincidiu com o surgimento do gênero literário da novela, sendo a conexão entre eles esta forma narrativa recém-descoberta.

Após a era dos casamentos arranjados, os ideais do amor romântico inseriram-se nos laços emergentes entre a liberdade e a auto-realização. Nas ligações deste tipo de amor, o elemento do amor sublime predomina sobre aquele do ardor sexual. O amor rompe com a sexualidade, embora ainda esteja presente, mas a virtude começa a assumir um novo sentido para o casal, o das qualidades de caráter que fazem desta outra pessoa "especial". Giddens (1993) acrescenta que apesar da atração imediata, do amor à primeira vista, ele tem que ser completamente separado das compulsões sexuais e eróticas do amor apaixonado. O primeiro olhar é uma compreensão intuitiva das qualidades do outro, faz parte do processo de atração por alguém que pode tornar a vida da outra pessoa completa.

Esta idéia de romance, no sentido que o termo assumiu no século XIX, expressou e contribuiu para as mudanças seculares, afetando a vida social como um todo. A Modernidade é inseparável da ascendência da razão, pois foi nessa época que a compreensão racional dos processos físicos e sociais substituiu a regra arbitrária do misticismo e do dogma. Para Giddens (1993), a razão não deixa espaço para a emoção, ficando fora de seu domínio. A vida emocional passava, então, a ser modificada conforme as condições variáveis das atividades cotidianas. Até o início da Era Moderna, os encantamentos do amor faziam parte do estoque de homens e mulheres "malandros". Eram estas as pessoas, além do padre, a quem se podia recorrer para auxiliar na lida dos caprichos dos envolvimentos.

Giddens (1993), no entanto, adverte que o destino do indivíduo nas ligações pessoais estava relacionado a uma ordem cósmica mais ampla. Da maneira como foi entendido a partir do século XVIII, o romance ainda tinha ressonâncias de concepções anteriores do destino cósmico, mas as misturava a uma atitude que desejava um futuro livre. Um

relacionamento amoroso não era mais um apelo cheio de possibilidades específicas reais em um reino de ficção. O romance acabou por converter-se numa poderosa maneira de se controlar o futuro e de dar uma forma de segurança psicológica para aqueles afetados por ele. As histórias românticas, então, forneciam um modelo que as pessoas poderiam seguir nos seus relacionamentos. Sendo assim, numa época dominada pela razão, descobriu-se uma maneira de controlar a emoção (Bruschi, 2002). Era só seguir o roteiro da narrativa das obras da literatura romântica.

É isto que está fazendo a Carrie de tulle, a Princesa dos romances femininos, da vinheta de abertura do seriado. Ela segue confiantemente a sua trajetória linear por um caminho aparentemente seguro já descrito em páginas e páginas dos livros de histórias de amores românticos. Mas aí, eis que surge um ônibus que traz a Carrie jornalista que está com seu olhar voltado para as histórias dos amores das ruas de Nova York e joga água nas ilusões da heroína romântica. São as micronarrativas da Cronista do jornal, que no dia seguinte já estão na lata do lixo ou servindo de cobertor para os mendigos no metrô de Manhattan, que mostram a cada semana novas inquietações que perturbam e desmoronam com a metanarrativa romântica que explicava como deveria ser o amor.

David Harvey (1999) explica que esta fragmentação e efemeridade têm grandes conseqüências. Entre elas, autores como Michel Foucault e Jean-François Lyotard refutando qualquer noção de que haja uma metanarrativa, uma metalinguagem ou uma metateoria as quais todas as coisas possam ser conectadas ou representadas. Além disso, as verdades eternas e universais, se é que existem, não podem ser especificadas. As metanarrativas, amplos esquemas interpretativos como os produzidos por Karl Marx e Sigmund Freud, são condenados como totalizantes, com Foucault defendendo a pluralidade de formações de "poder-discurso" e Lyotard, a pluralidade de "jogos de linguagem"⁵. Lyotard (2000) vai definir, então, a condição pós-moderna como a incredulidade diante das metanarrativas.

A definição de pós-modernismo é extremamente flexível. Três termos são usados na discussão do tema: Pós-modernidade (para distinguir da Modernidade como duas diferentes épocas históricas), pós-modernismo (para discernir de modernismo como dois estilos diferentes de estética e cultura) e pós-moderno (para diferenciar da teoria moderna como dois diferentes discursos teóricos). No entanto, é comum que um deles seja citado para, sozinho, se referir aos três significados. Nesta tese, como estudamos a problemática da narrativa, teremos em mente as idéias de Lyotard sobre a condição pós-moderna.

Lyotard (2000) explica que a palavra "pós-moderna" é usada por sociólogos e críticos americanos para designar o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX. Em sua obra *A condição pós-moderna* (2000), o autor situa estas transformações em relação à crise dos relatos. A ciência, ao buscar a verdade, precisa legitimar as suas regras de jogo, exercendo sobre seu próprio estatuto um discurso de legitimação, chamado filosofia. Quando este metadiscurso utiliza algum grande relato, chama-se de "moderna" a ciência que a isto se refere para se legitimar.

A condição pós-moderna surge, então, com a incredulidade em relação a estes metarelatos. Para Lyotard (2000), o desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação refere-se a uma crise da filosofia metafísica e da instituição universidade que dela dependia. Nasce daí uma sociedade mais pragmática das partículas de linguagem, com a existência de muitos jogos de linguagem diferentes e de uma heterogeneidade dos elementos. Como conseqüência o saber pós-moderno vai aguçar nossa sensibilidade para as diferenças e reforçar nossa capacidade de suportar o incomensurável, resultando na criação de microrelatos como os de Carrie em *Sex and the city*.

Assim como as outras metanarrativas que não conseguiram dar explicações universais para determinados temas, o romantismo também fracassou. Jurandir Freire Costa (1999)

defende que é preciso reinventar o amor, porque o amor romântico é incompatível com o mundo atual. Apesar disso, o seu fantasma continua aparecendo em filmes, seriados, novelas, romances e canções. O resultado é que, para obtermos sucesso nesta área da vida, acreditamos que precisamos realizar o amor idealizado do cinema, da televisão, dos livros e da música. Fracassar no amor acabou se tornando um sinônimo de incompetência.

O problema não estaria nos indivíduos, mas sim na maneira de encarar este modelo de amor que foi herdado da Europa romântica de dois séculos atrás. Enquanto, naquela época, a cultura valorizava a capacidade de sofrer e o romantismo servia para equilibrar o desejo de felicidade individual e o compromisso com os ideais coletivos, hoje, há um enfraquecimento desses ideais coletivos. Esse fantasma romântico que ronda os amantes dá origem a uma contradição emocional presente na maioria dos indivíduos.

Aprende-se, desde cedo, a amar como Romeu e Julieta, vendo no amor romântico caminho para a felicidade eterna. Só que, ao mesmo tempo, não abre-se mão da cultura do prazer que a sociedade contemporânea nos autoriza a usufruir. São as gotas d'água pós-modernas que respingam no tule da Princesa Carrie na vinheta de abertura de *Sex and the city*. Por isso, Costa (1999) mostra que o romantismo, que foi feito sob medida para um mundo que era diferente do atual, acaba se tornando um fantasma que assombra, principalmente, as mulheres.

O amor romântico não conseguiu criar um valor durável e moralmente superior ao consumo de produtos obsoletos. O resultado é a idealização de um sentimento que contraria a paixão pelo descartável. Fora das telas de cinema e tv, as pessoas envelhecem, tornam-se feias, o Príncipe Encantado tem hérnia de disco, a Princesa se contorce em uma crise renal e o romantismo some, porque as pessoas não suportam frustrações e limites aos prazeres. Como nada disso é compatível com a idéia de que um dia se encontrará alguém que nos complete totalmente, este tipo de amor condena a quem o aspira a frustração.

Para evitar sermos perseguidos por este fantasma, Costa (1999) afirma que é preciso construir novos caminhos para a paixão. Se no primeiro amor, segue-se ao pé da letra o roteiro do romantismo dos filmes, seriados, romances, novelas e músicas; nos outros, é preciso inventar algo diferente, outras emoções e compromissos. Para este psicanalista, se sonhar com Príncipes e Princesas é bom, melhor ainda é saber que na vida se amará pessoas comuns que são parecidas conosco, com nossas fraquezas, imperfeições e, também, com nossa eventual generosidade.

Giddens (1993) acrescenta que o romantismo depende da identificação projetiva com o processo pelo qual os amantes em potencial tornam-se atraídos e, posteriormente, acabam-se unidos. Esta projeção cria uma sensação de totalidade com o outro, com os traços do parceiro sendo conhecido em uma espécie de sentido intuitivo. Só que esta identificação projetiva vai contra o desenvolvimento de um relacionamento cuja continuação depende da intimidade.

A metanarrativa do romantismo mostra o caminho a seguir a partir do momento em que se conhece a pessoa amada até o casal conseguir vencer as dificuldades para ficar junto. Mas não diz o que se faz depois do "e foram felizes para sempre", depois que se conhece mais a outra pessoa, depois que se fica íntimo dela, depois que conhecemos os seus defeitos que não estavam presente na narrativa idealizada do amor romântico. Estas histórias são contadas sim, por exemplo, nas narrativas das gotas d'água pós-modernas de programas como *Sex and the city*.

Zygmunt Bauman (2004) defende que a dificuldade em realizar a narrativa romântica do "felizes para sempre" ocorre devido a fragilidade dos vínculos humanos. Há um sentimento de insegurança que nasce dos desejos conflitantes de apertar os laços que une os amantes e ao mesmo tempo mantê-los frouxos. Os homens e mulheres, que vivem no que este sociólogo chama de modernidade líquida⁶, ao mesmo tempo que ansiam pela

segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição, temem que a condição de estar ligado permanentemente a alguém traga encargos e tensões que eles não estão dispostos a suportar.

É por isso que Bauman (2004) defende que, em nosso mundo dominado pela individualização, os relacionamentos são os representantes mais comuns e perturbadores dos sentidos da ambivalência no líquido cenário da vida moderna. Os amantes oscilam entre o sonho e o pesadelo, sem conseguir determinar quando um se transforma no outro, sendo que, na maior parte do tempo, os dois aparecem juntos. Por isso, conclui que relacionamento é o assunto mais quente do momento e o único jogo que vale a pena, apesar dos seus riscos. Um jogo que parece estar trocando de nome: de "relacionar-se" para "conectar-se".

Bauman (2004) acredita que o termo "relacionamento" apresenta conotações perturbadoras e preocupantes, pois ao mesmo tempo fala dos prazeres do convívio e dos horrores da clausura. Este seria um dos motivos das pessoas utilizarem cada vez menos termos como "relacionar-se" e "relacionamentos", preferindo falar de conexões, "conectar-se" ou "ser conectado". Ao invés de utilizarem a palavra "parceiros", preferem agora "redes". Diferente de "relações", uma "rede" serve tanto para conectar quanto para desconectar, sendo ambas as escolhas legítimas, com mesmo status e importância. Nesta rede, as conexões são estabelecidas e cortadas por escolha.

Outra diferença é que ao contrário dos relacionamentos antiquados, com compromissos de longo prazo, as conexões são feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna, com os amantes esperando e desejando que as possibilidades românticas surjam e desapareçam numa velocidade crescente, aniquilando-se mutuamente e prometendo cada uma ser a mais satisfatória e a mais completa. Estas conexões que são mostradas por Bauman vão produzir micronarrativas como as gotas d'água de *Sex and the city* que aparecem

e reaparecem a cada episódio do seriado e são o tema desta tese.

Gilles Lipovetsky (2000) acrescenta que as mulheres continuam dando mais importância ao amor do que os homens mesmo com as transformações contemporâneas da cultura individualista. Para este filósofo, isto acontece devido ao fato do sucesso no amor se adequar às aspirações de liberdade e de realização íntima. Se a experiência amorosa é muitas vezes acompanhada de uma dependência em relação ao outro, por outro lado, encarna o melhor modelo da paixão individualista pela "verdadeira vida", pelo livre desenvolvimento das inclinações e dos desejos pessoais.

O amor seria ao mesmo tempo, então, a promessa de plenitude da vida e a experiência intensa da unicidade do eu. Além disso, o amor contemporâneo no feminino é compatível com projetos de autonomia individual e com possibilidades de compromisso profissional e social. Essa continuidade do culto feminino do amor seria um rearranjo de um código antigo em função das novas exigências da individualidade que dispõe de si mesma. Na pós-modernidade, enquanto as normas culturais que ofendem os ideais de realização e de posse de si mesmo caem em desuso, aquelas, que como amor, conseguem se harmonizar com os referenciais individualistas se perpetuam. É o fantasma do amor romântico voltando a assombrar as narrativas das gotas d'água pós-modernas.

Esta assimetria homem-mulher em relação ao amor tem mais possibilidade de perdurar do que de se desfazer. Para Lipovetsky (2000), o motivo é que o prolongamento da valorização feminina do amor acontece a partir do próprio interior da cultura moderna da autonomia e de seu apelo a uma vida livre, intensa e personalizada. No entanto, o poder do amor sobre as mulheres não se mantém somente porque se adaptou às novas exigências de autonomia. Ele permite também escapar ao deserto do si entregue apenas ao si, pois propagando a existência de uma dimensão de ideal e de sentido, o amor surge com a esperança de um maior poder de existir por auto-superação de si no outro. Com isso, a

relação das mulheres com o amor funciona como uma tradição viva continuamente reaproveitável, conciliando a autonomia subjetiva com a intersubjetividade passional.

Estas mudanças se refletiram também na literatura para o público feminino. Barbara Dafoe Whitehead (2003) revela que foram os seus romances de cabeceira que forneceram as primeiras pistas sobre a origem social da dificuldade amorosa das mulheres contemporâneas. A partir de 1990, surge uma nova corrente de literatura popular com um novo personagem tragicômico: a mulher solteira amorosamente desconsolada, intensamente autocrítica em busca desesperada por um homem bom. Depois do sucesso de *O diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding (1996), o mercado foi invadido por uma enxurrada de publicações que utilizavam a mesma fórmula narrativa.

Whitehead (2003) observou dois aspectos nessas novas obras. O primeiro está na própria personagem mulher. Enquanto na literatura de ficção romântica clássica, a mulher solteira era uma donzela virgem, uma viúva libertina ou solteirona encarquilhada, a solteira desses romances era uma mulher, beirando ou ultrapassando os 30 anos, instruída, independente, sexualmente liberada, que mora sozinha e trabalha por sua conta. O segundo é que a heroína é isolada de um mundo social estável. Se na tradição romântica, a história requer a presença e, em alguns casos, como em *Romeu e Julieta*, a oposição de algum grupo familiar ou social, nesta nova literatura popular, a personagem principal está isolada do mundo social mais amplo, sentindo-se perdida e desorientada.

O seriado *Sex and the city*, lançado em 1998, se encontra nesta segunda leva. O livro *Sex and the city*, de Candace Bushnell, publicado em 1996 nos Estados Unidos, que deu origem a série, apesar de não ser um romance, mas a reunião das histórias da coluna da jornalista anteriormente publicadas no jornal *New York Observer*, apresenta as mesmas características acima. Afinal Carrie é uma mulher com mais de 30 anos, independente, mora sozinha, é bem sucedida no trabalho, faz sexo mesmo não estando comprometida e,

se na obra de Bushnell há uma menção aos seus pais, no seriado não recebemos nenhuma informação sobre os integrantes da família da personagem. No entanto, o relacionamento da heroína com as suas amigas aumenta em importância.

Mandy Merck⁷ (2004) analisa várias questões a respeito do livro que deu origem a série. As colunas de Bushnell que se transformaram em livro são, em sua maioria, sobre homens nova-iorquinos bem sucedidos e seu antagonismo em relação às mulheres. Apenas ocasionalmente a personagem Carrie⁸ realiza grupos focais com mulheres para discutir temas como "nós amamos um conquistador". Na Nova York do livro, mulheres se tornaram produtoras executivas de tv a cabo e executivas, mas também ao fazerem isso entraram em contato com a classe social mais implacavelmente competitiva do mundo, a dos ricos, uma em que todas as relações estão em constante balanço.

Numa cidade onde ambos os sexos se vendem por uma casa em Hamptons na beira da praia e por uma cadeira ao lado de Francis Ford Coppola, todos estão na mira de Bushnell, mas a posição dos homens é melhor para comprar a sua saída. Eles fazem mais dinheiro e se importam menos. Menos que as suas companheiras femininas, que aprenderam a tratar os homens quase tão cruelmente quanto eles tratam as mulheres. Para Merck (2004), Manhattan se tornou um inferno sexual no qual homens e mulheres continuamente se atraem e se repelem para ficarem presos em casamentos terríveis, serem solteiros indiferentes, no caso dos homens, ou, o pior pesadelo feminino: voltar para Iowa para viver com sua mãe.

Cynthia Nixon, que interpreta Miranda no seriado, conta que leu o livro de Bushnell antes da gravação do primeiro episódio da série e amou. A atriz achou as histórias realmente chocantes e diferentes, trazendo um olhar amplo sobre o mundo dos ricos e decadentes, com todo o dinheiro que circula no meio deles, muito sexo casual e pessoas perdidas. Nixon acredita que o programa de tv é muito diferente do livro, mas que as crônicas da

coluna *Sex and the city* deu ao show pernas, porque tem origem em algo real (Sohn, 2002).

Embora o criador, produtor executivo e roteirista do seriado, Darren Star, e o coprodutor executivo e roteirista Michael Patrick King, tenham trabalhado em colaboração com várias roteiristas mulheres, Merck (2004) afirma que a série foi entendida como uma adaptação gay do livro, pelo fato de Star e King serem homossexuais. A própria Bushnell, que prestou assessoria a Star e King durante as duas primeiras temporadas, ratificou isto em entrevistas, afirmando que isto fez o show ser "afeminado" em relação a sua obra e, para ela, a personagem da tv Samantha era literalmente um homem gay. Não é de se estranhar, então, que das quatro amigas, a única a ter um relacionamento homossexual durante o programa foi Samantha.

Mesmo nos episódios em que a narrativa é adaptada de histórias do livro, as confidências masculinas zombando das situações com as mulheres são abandonadas e substituídas por versões de diferentes versões das personagens originais de Carrie, Miranda, Samantha e Charlotte⁹. O fato de Star ter transformado as confidências masculinas da obra de Bushnell em femininas faz ainda mais sentido na questão da audiência, pois a série atraiu não só mulheres, mas homens também. Merck (2004) explica que mesmo que os homens heterossexuais não sejam o público-alvo, eles acabam se interessando pelo seriado por serem o assunto principal deste. Na Inglaterra, por exemplo, 40% da audiência da terceira temporada do show foi masculina, porcentagem maior do que em programas como *ER*, *Ally McBeal* e *Friends*. Além disso, se o conteúdo do show é heterossexual, a forma é gay, fazendo da sexualidade de *Sex and the city* uma receita perfeita para toda audiência.

No entanto, há outra diferença importante entre o livro e o seriado que Merck não comenta: a presença do fantasma do amor romântico na série e a sua ausência na obra de Bushnell. Star, que foi também o roteirista do episódio piloto¹⁰ do show, afirma, no livro oficial do programa, *Kiss and Tell* (2002), que a personagem principal Carrie ainda não

desistiu da idéia de amor e que o romantismo ainda está muito vivo nela. Por isso, a procura de Carrie pelo homem certo enquanto ela luta para manter a sua independência é a história principal de *Sex and the city*. Enquanto isso, no livro, todas mulheres são como a personagem Samantha (Kim Cattrall). Isto acontece, porque os personagens da coluna e do livro são baseados nas amigas reais de Bushnell. "A maioria das minhas amigas são como a personagem de Samantha. Elas fazem sexo com quem querem, sempre quando querem e não pedem nenhuma desculpa", explica a autora¹¹.

No livro de Bushnell, os seguidores do amor romântico são tidos inclusive como perigosos. Em uma de suas falas, a Carrie do livro afirma que toda vez que um homem diz que é romântico, ela tem vontade de gritar. O motivo é que isto só significa que este homem tem uma concepção romanceada da mulher e quando ela fica real, ele pára de fazer o jogo dele e se desliga. Por isso, defende que os românticos são perigosos e é melhor ficar longe deles. Para não deixar dúvida sobre isso, Bushnell escreveu dois novos capítulos para o livro após a sua primeira publicação¹² e a estréia do seriado.

Na primeira edição do livro, o final da história do relacionamento entre Mr. Big e Carrie fica em aberto, não há nada dizendo que eles vão terminar juntos ou não. Com a nova versão, a saga tem um fim e os dois se separam. "É um final ao mesmo tempo amargo e gostoso: não é apenas o fim do relacionamento de Carrie com o Mr. Big, mas também do seu sonho de encontrar o Mr. Big ideal - um homem que não existe na vida real" (Bushnell, 2004, p. 8). A autora acrescenta que se os leitores ficarem atentos, o próprio Mr. Big afirma que é uma fantasia da imaginação de Carrie. Como não se pode amar uma fantasia, Carrie entra em uma nova fase em que compreende que vai precisar se encontrar sem um homem. Para Bushnell, quando isso acontecer, talvez ela consiga começar uma relação.

O relacionamento entre Mr. Big e Carrie é baseado no caso real que a autora teve com Ron Galotti, editor nova-iorquino da revista Vogue. "Ele é o tipo de homem, alguns

anos mais velho, realmente bem sucedido e charmoso. É o tipo de homem que faz você pensar: "É por isso que eu esperei toda a minha vida para casar"¹³", diz Bushnell. Galotti terminou com ela no dia que a autora voltava de sua turnê de divulgação de *Sex and the city*. Seis meses depois, ele se casou com outra mulher, com quem tem uma criança e um enorme apartamento. Quando o livro foi publicado, Bushnell ainda escreveu mais algumas colunas para o jornal e nesse tempo ela ainda estava com Galotti. Após a separação deles, ela resolveu, então, incluir estes novos capítulos contando a separação de Mr. Big e Carrie¹⁴. Nesta nova versão, o livro termina com a seguinte frase: "Mr. Big está bem casado. Carrie está bem solteira" (Bushnell, 2004, p.349).

Tempos depois, no entanto, o fantasma do amor romântico voltou a assombrar a vida de Bushnell. No dia 4 de julho de 2003, ela se casou com o bailarino Charles Askegard, dez anos mais jovem que ela. Perguntada pela revista *People* como se sentiu quando encontrou o futuro marido numa noite de gala no *New York City Ballet*, a autora de *Sex and the city* respondeu: "Eu me senti como a Cinderela"¹⁵. Apesar de seu livro pertencer ao que Whitehead (2003) chama de nova literatura para mulher surgida a partir de 1990, Bushnell parece se comportar na vida real como a heroína da literatura dita água-com-açúcar e das fotonovelas depois da Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945).

Lipovestky (2000) mostra que nestes livros era passada a imagem da "mulher-Cinderela", esperando a realização de si com a chegada de um homem extraordinário. Neles há o estereótipo do romantismo sentimental, os clichês do amor à primeira vista, que generalizou uma sentimentalidade açucarada e uma ideologia que identifica felicidade feminina a realização amorosa. Star afirma que apesar de ter erguido um exterior forte, por dentro Bushnell é uma verdadeira romântica. Teria ela deixado, então, de ser uma garota *Sex and the city* depois de encontrar o seu Príncipe Encantado? "Uma verdadeira garota *Sex and the city* nunca desiste do amor", responde ela¹⁶.

É a realidade imitando a ficção, assim como a ficção imita a realidade. É a vida imitando a arte, assim como a arte imita a vida. É a própria Bushnell, assim como a personagem Carrie criada por ela, produzindo as suas micronarrativas das gotas d'água pós-modernas. Agora, já não se sabe se é a autora jogando água na sua personagem ou se é a personagem jogando água na autora neste mundo pós-moderno sem fronteiras definidas. Por isso, Umberto Eco (1994) defende o estudo da ficção para aumentarmos a nossa compreensão da realidade. Quando assistimos um seriado como *Sex and the city*, por exemplo, e adentramos em seu mundo fictício¹⁷ criado por sua narrativa e nos imaginamos vagando pelas ruas de Nova York, comportamos-nos nesse mundo como se ele fosse o mundo real. Isto acontece mesmo que saibamos que se trata apenas de um modelo narrativo do mundo de fato.

Eco argumenta que os leitores ou espectadores precisam conhecer o mundo real para considerá-lo como pano de fundo do mundo ficcional. Se por um lado, o universo da ficção de *Sex and the city* pode ser visto como um pequeno mundo infinitamente mais limitado que o mundo real, por contar a história de algumas poucas personagens em tempo e local bem definidos, por outro lado, como acrescenta indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real, podemos considerá-lo maior que o mundo de nossa experiência. Desta maneira, o universo ficcional de *Sex and the city* não termina com a história, mas se estende indefinidamente. Chega a pegar até a sua própria criadora.

É o amor romântico que desapareceu no livro, ressurgindo no seriado de tevê. É o romantismo que uma hora é negado por Bushnell e na outra é exaltado por ela. A autora parece dar razão a afirmação de Bauman (2004) que os relacionamentos são os representantes mais comuns e perturbadores dos sentidos da ambivalência no líquido cenário da vida moderna. O fantasma do amor romântico sai da tela da televisão e aparece para assombrar a criadora de *Sex and the city* e as suas espectadoras, produzindo micronarrativas

das gotas d'água pós-modernas na série, no livro, na coluna de jornal e na vida real.

Neste trabalho, então, o amor romântico ou romantismo é entendido como uma metanarrativa surgida na Modernidade que explicava como o amor deveria ser. Na contemporaneidade, esta metanarrativa passa a ser questionada, pois não serve para os dias atuais. Se em alguns momentos ela parece estar morta, em outros, surge mais viva do que nunca. Por isso, também será chamada de fantasma nesta pesquisa. É nesta ambivalência entre o fim ou não do amor romântico, entre a Carrie Princesa Romântica e a Cronista, que são produzidas as micronarrativas da gotas d'água pós-modernas.

As micronarrativas das gotas d'água pós-modernas são assim denominadas neste trabalho, porque são *micro* e não outra metanarrativa que veio para substituir o romantismo. O *gotas d'água* é uma metáfora baseada na abertura de *Sex and the city* que reflete a produção de micronarrativas a partir das tensões entre o aparecimento e o desaparecimento do amor romântico, entre a Carrie Princesa Romântica que crê nele e a Carrie Cronista que o contesta. Por fim, são pós-modernas, porque estamos utilizando a concepção de Lyotard (2000) de condição pós-moderna como a incredulidade diante das metanarrativas.

Esse fim do romantismo como metanarrativa, a sua transformação num fantasma e o surgimento de pequenas narrativas sobre o amor por causa desses fatos aparecem claramente já no episódio piloto do show. *Sex and the city* começa com Carrie falando: "Era uma vez..." (Star & Seidelman, 1998), exatamente as palavras características do início dos contos de fadas, onde há um Príncipe e uma Princesa. O seriado deixa claro desde o primeiro minuto do seu primeiro episódio que o romantismo é um fantasma que vai aparecer constantemente na série. Giddens (1993) explica que os dois sentidos principais do amor romântico são: apoiar-se no outro e idealizar o outro, e projetar um curso do desenvolvimento futuro, uma odisséia em que a auto-identidade espera a sua validação a partir da descoberta do outro.

A diferença do conto de fadas contado por Carrie para os da literatura é que a história narrada por ela não termina com final feliz. Temos aqui mais um exemplo da realidade jogando água na fantasia. A sua amiga inglesa encontra o seu Príncipe em Nova York, mas quando chega perto do momento de selar o compromisso, ele pega o seu cavalo branco e vai embora. Neste momento, a metanarrativa do romantismo não consegue se concretizar e a Cronista Carrie descreve Manhattan como um lugar onde não há amor. Pode haver amor fora da cidade, nota-se que a amiga é inglesa e tem a decepção em Nova York, mas não na capital do mundo. Esta cidade, com este clima no ar, é o grande contexto cultural em que se desenrolam as histórias do seriado.

A Manhattan de *Sex and the city* é uma cidade que vive após o choque do *Titanic* (o amor romântico) com o iceberg (o amor real), conforme o trabalho de Bruschi (2002) sobre o filme de James Cameron. Uma época que Carrie vai definir como a da não-inocência, onde não há mais o romantismo de filmes como *Bonequinha de luxo* (1961) e *Tarde demais para esquecer* (1957), não por acaso, dois longa-metragens que se passam em Nova York. Ou seja, já houve amor e romantismo em Manhattan. Neste novo mundo que Carrie vai nos mostrando, as mulheres trabalham e têm relações que tentam esquecer rapidamente, resultando nas micronarrativas das gotas d'água pós-modernas.

Estas mulheres são independentes financeiramente, não precisam de homem para isso, chegando a ter dinheiro para pagar 400 dólares por um par de sandálias do Manolo Blahnik, mas são solitárias. Carrie se pergunta o motivo de existirem tantas solteiras incríveis e nenhum solteiro incrível. A ênfase continua sendo no parceiro ideal, no solteiro incrível, no Príncipe Encantado. Esta idéia também está presente no texto da capa da revista *Época* sobre o tema: "Falta Homem? Nunca houve tantas mulheres sozinhas no país. São mais de 20 milhões. Independentemente e bem cuidadas, elas se queixam da falta de parceiros interessantes" (Mageste, 2003). Talvez a manchete ficasse melhor assim: "Faltam Príncipes

Encantados?"

Este mundo da série ainda vive assombrado pelo fantasma do amor romântico. As mulheres conquistaram o seu espaço no mundo do trabalho, são independentes financeiramente, mas a procura pelo homem certo continua. Esta parte da narrativa não mudou. O depoimento de homens e mulheres que aparecem numa seqüência do seriado mostra uma outra mudança: o fato de as mulheres não precisarem mais dos homens para se sustentarem, tornaram-as mais exigentes. Agora, elas não aceitam qualquer parceiro e qualquer tipo de relacionamento. Lypovetsky (2000) destaca que são as mulheres, majoritariamente, que tomam a iniciativa do divórcio e das rupturas. Quanto mais independentes, menos as mulheres aceitam um casamento insatisfatório, em desacordo com suas expectativas. É a dinâmica individualista gerando mais exigência com relação ao outro.

Por mais contraditório que isso possa parecer, o fato das mulheres não precisarem mais dos homens financeiramente acabou reforçando o desejo pela realização de um amor romântico. Se as mulheres estão mais exigentes, vão querer o amor mais espetacular de todos, aquele que é enaltecido nos filmes que vêem e nas músicas que ouvem: o amor romântico, mesmo que ele pertença a uma época que já não exista mais. O resultado é a produção de mais micronarrativas de gotas d'água pós-modernas, onde aparecem as mudanças nos modos de vida e o novo contexto em que o romantismo está inserido, pois as mulheres são agora independentes, não são mais as donzelas do passado, mas ainda querem este tipo de amor.

A pergunta que Carrie se faz, *Por que não sobraram homens bons?*, é o título do livro de Whitehead (2003). A historiadora social explica que a questão é feita, quando as mulheres de mais de 30 anos, após darem prioridade à escolaridade, ao crescimento pessoal e ao início do desenvolvimento profissional, sentem-se prontas para o casamento, mas se

dão conta que não tem mais a rede de contatos da universidade, que era onde anteriormente marido e esposa se encontravam, e acabam tendo a concorrência de mulheres mais jovens que ainda estão interessadas num relacionamento sem anel.

Quando as quatro amigas se reúnem para o aniversário de Miranda, Carrie afirma que todas elas prefeririam um outro programa a mais uma festa de trintonas. O fato de ter passado dos 30 anos e estar sozinha incomoda Carrie, mas ela prefere estar assim do que com o homem errado. Whitehead (2003) explica que isso acontece, porque as mulheres por serem independentes, sucumbem menos às pressões para casar-se com o homem errado pelos motivos errados. Sua pesquisa mostrou que mulheres solteiras criticam aquelas que são inteligentes e talentosas, mas abaixaram os padrões só para "estar com alguém". Para elas, a condição de solteiras não é um sinal de incapacidade para atrair um parceiro, mas sim uma recusa em mudar seus padrões elevados.

Por isso, o que realmente incomoda Carrie é o fato de o homem certo ainda não ter aparecido. Quando Samantha defende a idéia de que uma mulher de sucesso em Nova York ou dá duro para conseguir uma relação ou sai por aí praticando sexo como os homens, sem sentimento, Carrie pergunta onde está o romance. É ela quem afirma que se o homem certo aparecer tudo muda de figura. Esta é a característica do fantasma do amor romântico que mais assombra a vida destas mulheres. Charlotte concorda com Carrie.

Já Samantha e Miranda não. Dizem que o homem certo é uma ilusão e elas deveriam viver a vida. Não deixa de ser irônico o fato de os dois posicionamentos legitimarem o modelo do amor romântico. Enquanto Charlotte e Carrie acreditam que para este modelo se realizar só falta o homem certo, Samantha e Miranda o acham irrealizável e, então, preferem viver a vida, transando sem sentimento, sem amor. Ou há o amor romântico ou não há nenhum outro tipo de amor. Sem a construção de um novo tipo de amor que sirva e possa ser realizado na contemporaneidade, ficam algumas mulheres com o cadáver do amor

romântico e outras sendo assombradas pelo seu fantasma. No entanto, todas acabam produzindo micronarrativas das gotas d'água pós-modernas.

Costa (1998) argumenta que o amor é uma crença emocional e, sendo assim, pode ser mantida, alterada, dispensada, trocada, melhorada, piorada ou abolida. Acrescenta que nenhum de seus elementos afetivos, cognitivos ou conativos é fixo por natureza. Ou seja, se se está descontente com a maneira que se lida com esse sentimento, tudo pode ser recriado em função do que se julgar melhor para todos ou a cada um em particular.

O psicanalista defende que, sem uma crítica à idealização do amor romântico, há poucas chances de se propor uma vida sexual, sentimental ou amorosa mais livre. Um dos motivos é porque os seres humanos estão presos à imposição romântica que os obriga a amar quem desejam e a desejar quem amam e não têm mais o contexto cultural que ligava a sexualidade ao amor. O amor romântico torna-se, então, um agente traumático, pois as pessoas não podem realizar o ideal amoroso nem renunciar a ele. É exatamente isto o que acontece com Samantha e Miranda, elas acham o amor romântico irrealizável, mas não renunciam a ele.

As quatro amigas querem o amor romântico, mas se ele não é realizável, não querem nenhum outro. Chega a ser difícil afirmar qual dos dois posicionamentos é mais romântico: crer no modelo ou não em ir a busca de outro por aquele ser irrealizável. É o fantasma do amor romântico aparecendo de diversas formas para assombrar estas mulheres. Depois da conversa que teve com suas amigas, Carrie escolhe o seguinte tema para sua próxima coluna: as mulheres que transam como homens, sem sentimentos. Ela se pergunta se as mulheres de Nova York estão desistindo do amor e galgando o poder.

No almoço com Stanford, o amigo gay diz que os únicos lugares da cidade onde ainda há amor e romance são os da comunidade gay. O amor heterossexual se tornou enrustido. Se as mulheres estão transando como homens, não é de se estranhar que o amor romântico

foi encontrar o seu lugar junto aos "efeminados". Se as mulheres estão transando como homens, quem vai fazer o papel feminino para o amor romântico se realizar? Para Stanford, a resposta é os gays.

O amor romântico é um amor extremamente feminino para Giddens (1993). Os homens também foram influenciados pelo desenvolvimento dos ideais do amor romântico. Mas, para este sociólogo, de um modo diferente das mulheres. Aqueles que foram muito influenciados pelas idéias desse estilo de relacionamento foram isolados da maioria como sendo "românticos", em um sentido peculiar desse termo. Eles seriam sonhadores adamados que sucumbiram ao poder feminino. O que nos leva a pergunta: será que as mulheres que transam como homens não sucumbiram ao poder masculino?

Antes de responder esta pergunta, voltemos a Carrie. No almoço com Stanford, ela encontra Kurt, um ex-caso que era um cafajeste. Um egoísta nojento com quem havia transado melhor do que com qualquer um. Com a desculpa de fazer uma pesquisa para a sua coluna, ela resolve fazer um experimento com Kurt, transar com ele como se fosse homem. Após a transa, Carrie sai do apartamento dele feliz e radiante. Kurt continuava o mesmo, só que melhor, porque desta vez não tinha aquela história complicada de ligação afetiva. Ela tinha conseguido. Tinha acabado de transar como homem.

Num primeiro momento, sentia-se extremamente viva, poderosa e potente. Ninguém poderia detê-la. Quando está tendo este pensamento, Carrie esbarra num homem e sua bolsa cai e suas coisas se esparramam pela calçada. Visualmente temos um sinal de que a situação pode mudar, que ela pode estar enganada. Um homem, Sr. Big, a ajuda. Ele é bonito, não usa aliança e agora já sabe que ela tem um arsenal de preservativos texturizados com reservatório na ponta.

Sentindo-se bem, Carrie vai tomar um café com o amigo Skipper. Ele diz que não faz sexo há um ano e culpa o fato de ser romântico e sensível, ou seja, um exemplo do homem

adamado de Giddens (2003). Ela pergunta se Skipper tem certeza de que não é gay. Neste momento, ela está construindo um mundo como foi descrito por Stanford. Se você é sensível e romântico, é gay. É interessante ver como os padrões generalizados pela cultura são construídos por nós e nos constroem. Isto é o que podemos ver com Carrie. Se a amiga tivesse contado para Skipper que tinha transado como homem, ele poderia perguntá-la: Tem certeza de que você é mulher?

Carrie apresentará Skipper para Miranda, mas ela o odiaria, pois pensaria que ele estaria zombando dela com sua meiguice e o acharia um babaca. Miranda considerava todos os homens uns babacas. Charlotte liga para ela e diz que tem um encontro, mas que não vai entrar nessa de transar como homem. Carrie prefere não contar a amiga sobre a sua tarde de sexo fácil e de como se sentia bem. À noite, ela, Samantha e Miranda vão à boate *Chaos*, definido como um lugar onde todo mundo conhece todo mundo, mas as pessoas se esquecem de você em cinco segundos, mantendo o contexto de que atualmente as relações são superficiais e as narrativas na pós-modernidade são cada vez menores e mais fragmentadas.

Na *Chaos*, Carrie encontra Kurt que diz que está feliz com a nova Carrie, pois ela finalmente tinha entendido que é possível transar sem compromisso. Após a conversa, ele volta para a mulher que o estava acompanhando. Mas não é isto o que a incomodava, o que incomodava era o que estava sentido. Não entendia. Perguntava-se se todos os homens gostam de mulheres promíscuas e cínicas, que era como estava se vendo agora. E se estava mesmo transando como um homem, por que não se sentia mais controladora? A própria Carrie responde a pergunta que tínhamos feito antes: as mulheres que transam como homens não sucumbiram ao poder masculino?

A resposta de Carrie seria sim, porque ela já não se acha mais poderosa. Charlotte sai com Capote, mas não transa com ele. Ela quer sentimento e ele não, resultado: os dois não ficam juntos. Miranda transa com Skipper, mas não quer nada com ele. Ele quer se envolver,

ela não. Resultado: os dois não ficam juntos como é mostrado nos episódios seguintes de *Sex and the city*. Samantha, que tentou o Sr. Big, acaba indo para cama com Capote. Os dois transam como homens, os dois querem a mesma coisa, os dois conseguem o que querem e os dois acabam se achando poderosos. Ficam juntos por uma noite, talvez repitam a transa outro dia, mas não há relacionamento. Samantha responderia a pergunta diferentemente da amiga.

Não há dúvida de que as mulheres se beneficiaram com a sua liberalização sexual, mas não restam dúvidas que os homens também. A personagem Celine (Julie Delpy), no filme *Antes do Amanhecer* (2005), diz para Jesse (Ethan Hawke) que tem um horrível pensamento paranóico: o de que o feminismo foi inventado pelos homens para que eles pudessem mais facilmente transar com mais mulheres. Whitehead (2003) concorda que o novo sistema adapta-se como uma luva aos interesses sexuais amorosos dos homens, pois, por milênios, o objetivo dos rapazes foi conseguir que as moças fossem para a cama com eles.

Antigamente, conta a historiadora social, estes homens encontravam vários obstáculos para convencer uma moça de boa família a fazer sexo com eles. Era preciso todo um esforço, uma forma especial de seduzi-las, provando o seu valor e conquistando o afeto delas. Hoje em dia, no entanto, os solteiros não precisam de tanto conselhos para levar uma universitária para a cama. Além disso, muitos destes homens acreditam que não tem nenhuma responsabilidade em relação às mulheres, quando muito, a de proporcionar-lhes um orgasmo.

Lipovetsky (2000) concorda com Whitehead, pois afirma que a emancipação sexual das mulheres encheu de contentamento os homens, enquanto deixou nas mulheres uma sensação de mal-estar e insatisfação. Para ele, as feministas erraram de revolução, porque o sexo desapegado, sem sentimento, como pregado por Samantha, em *Sex and the city*,

serve aos homens, mas não aos desejos profundos das mulheres. Por isso, o problema continua o mesmo: enquanto as mulheres continuam censurando os homens por sua frieza emocional, os filmes, os seriados e as confidências femininas atestam os impasses do sexo casual sem romantismo.

Carrie não está conseguindo pegar um táxi para ir para casa e já está quase pensando em ir a pé, quando Sr. Big chega para salvá-la. Ele não está num cavalo branco, mas num equivalente moderno: a sua limusine com motorista. Mais uma vez, assim como no início do episódio, há uma clara referência aos contos de fadas. Carrie conta para Sr. Big que está escrevendo uma coluna sobre mulheres que transam como homem. Ele pergunta se ela é assim. Ela não responde e devolve a pergunta. Ele diz que nem um pouco e ainda afirma que ela nunca se apaixonou.

Neste momento, Carrie diz que sentiu uma coisa dentro de si. Queria se arrastar para debaixo das cobertas e dormir. Quando chega ao seu edifício, ela sai do carro e pergunta ao Sr. Big se ele já se apaixonou. Ele responde: E como! A última imagem é a cara de Carrie chocada congelada, chocada por descobrir que ainda há amor em Manhattan, que ainda há pessoas que se apaixonam na cidade, que ainda podem existir Príncipes Encantados, que ainda pode achar o homem certo. Isto faz com que o fantasma do amor romântico ganhe força, que ele pode vir a ser realizado. Agora, é a Princesa Carrie de tule da abertura que joga água na Cronista, que fica totalmente em choque e o resultado é que as narrativas da morte e ressurreição do romantismo continuam.

A pós-modernidade é um período de transição, onde não há mais certezas, tudo está líquido e se algo fica sólido, é como o gelo fora da geladeira, por pouco tempo, até começar a derreter. É o fim das metanarraivas e das grandes certezas sobre como funciona o mundo, incluindo a questão dos relacionamentos amorosos. O resultado é uma época contemporânea formada por pequenas, pontuais e provisórias narrativas sobre os fenômenos que nos cercam.

São provisórias como as gotas d'água que o ônibus vem e joga na Carrie Princesa Romântica, que depois evaporam e tomam outro caminho e se transformam em outras águas, que inclusive podem ser jogadas de volta para a Carrie Cronista. Pois são as narrativas dessas gotas d'água pós-modernas o tema desta tese. Passamos agora, então, a construção teórico-metodológica deste trabalho.

Man and the Thesis



POR **Marcelo Mendel**

Um sábado à noite, eu estava na festa de aniversário de uma amiga onde eu não conhecia praticamente ninguém. Então, como eu tinha que me apresentar para toda pessoa desconhecida, quando eu falava que estava fazendo doutorado em Psicologia, sempre tinha alguém que perguntava sobre o que era a minha tese. Depois que eu falava que era sobre narrativa e que estava usando *Sex and the city* para estudá-la, a reação das mulheres era um gratinho e "eu adoro esse seriado!" O que não era nenhuma surpresa, pois a aniversariante estava fazendo 32 anos. A surpresa aconteceu, quando uma delas se virou para o namorado e disse resmungando:

- Eu também queria fazer sobre isso. Por que eu tenho que ir a favela para fazer a minha dissertação?

Ela era uma mestrandia de Psicologia. Como o namorado ficou mudo, ela perguntou para mim:

- Como é que deixaram você usar *Sex and the city* na sua tese?

- Eu nunca vi nenhum motivo para não deixarem eu usar, respondi. Mas por um momento, eu me lembrei de Ashley Nelson que escreveu no livro *Reading Sex and the city* que passou boa parte do seu tempo defendendo o seriado contra pessoas inteligentes que nunca o tinham assistido. Ela realizou uma tese na New School University, em Nova York, sobre a mulher solteira na televisão. Ashley acredita que numa cultura como a americana que está cada vez mais conservadora, as mulheres deveriam estar agradecidas que existe um programa que defende o direito delas não se casarem e tem episódios com elogios aos vibradores. Quando ela fez uma apresentação na

Princeton University, pensou que ali estava um auditório cheio de pessoas sofisticadas e inteligentes, na maioria mulheres, que claramente gostavam do show, mas que não conseguiam admitir isso livremente.

- Eu nunca imaginei que dava para fazer uma tese de doutorado em Psicologia com *Sex and the city*, ela confessou.

- Por que?, perguntei.

- Porque eu pensei que nunca deixariam, disse.

- Para o doutorado, então, você pergunta antes se pode fazer, sugeri.

Foi quando o namorado dela se virou para mim e lascarou:

- Mas você escolheu *Sex and the city* para pega mulhê, né?

- Quatro anos fazendo uma tese para isso é muito trabalho. Há outras formas mais inteligentes de pega mulhê, respondi rindo. E eu me considero

Fazer a tese para pega mulhê

uma pessoa inteligente.

Ele deu uma risada, mas não ficou totalmente convencido.

O que será que ele pensaria se eu contasse que a minha dissertação de mestrado foi sobre o filme *Titanic*? E que terminava com um poema sobre o amor de cinema? Que várias garotas ficaram interessadas em mim, porque leram o meu livro ou viram o meu vídeo sobre a minha dissertação? Que uma namorada minha achava aquele poema muito sedutor e ficava com ciúmes, quando outra garota falava que tinha lido o meu livro? Que eu já dei um exemplar do meu livro para uma garota na esperança que ela se interessasse por mim? Então, achei melhor completar a minha resposta:

- Mas se isto acontecer, esse será um efeito colateral da minha tese que não me deixará triste. E também não há nada mais *Sex and the city* do que isto! Pelo menos do ponto de vista masculino.

Ele riu mais uma vez, mas agora concordando comigo.

3A VIRADA NARRATIVA

Off do autor: *Será que as pessoas vão se perguntar o que uma crônica está fazendo no meio de uma tese de Psicologia? Bom, no mínimo devem estranhar. Mas vai ser um estranhamento bom, do tipo que Sex and the city provocou em quem assistia pela primeira vez na tevê quatro mulheres falando tão abertamente sobre sexo. E este estranhamento é importante, pois o tema deste trabalho é justamente o questionamento, o rompimento, a quebra, a desconstrução de metanarrativas e a produção de micronarrativas. A colocação de crônicas e de offs do autor entre os capítulos da pesquisa é uma maneira de fazer isso em relação à metanarrativa de como deve ser escrita uma tese de doutorado. Apesar dos Estudos Culturais terem acabado com a divisão entre alta e baixa cultura, parece que esta divisão ainda está presente em muitos alunos. Tanto que uma aluna de mestrado em Psicologia nem cogitou fazer uma dissertação sobre um seriado de tevê, porque, para ela, a ciência não se interessa por estudar produções da considerada baixa cultura. Este fato mostra a força que tem as metanarrativas e a importância que tem os movimentos de questionamento, rompimento, quebra e desconstrução dessas mesmas metanarrativas para a construção do novo.*

Apesar da longa tradição do estudo da narrativa na teoria literária e na lingüística, o interesse pelo tema nas Ciências Humanas é recente. Foi na década de 1980 que vários autores (Bakhtin, 1981, 1986; Bauman, 1986; Britton e Pellegrini, 1990; Bruner, 1997a, 1997b - originais, respectivamente, de 1990 e 1986; Mitchell, 1981; Nelson, 1989; Ricoeur, 1981, 1984/1985; Sarbin, 1986; Schafer, 1989) perceberam que as histórias orais e escritas são um parâmetro lingüístico, psicológico, cultural e filosófico fundamental na busca por respostas sobre a natureza e as condições de nossa existência.

Por isso, no início de sua última obra, *Making Stories: Law, Literature, Life* (2002), ainda não traduzida para o português, o psicólogo Jerome Bruner pergunta se nós realmente precisamos de mais um livro sobre narrativa. Ele acredita que sim e, antes de apresentar as suas últimas pesquisas sobre o tema, leva o leitor para uma viagem pelos estudos sobre narrativa. Bruner (2002) afirma que na Antiguidade há uma escassa bibliografia sobre a natureza, os usos e o domínio da narrativa que começa seriamente com Aristóteles, em *Poética* (séc. 4 A.C.). A sua preocupação era principalmente com a maneira pela qual a literatura imitava a vida, através do conceito de mimesis. Já a sabedoria Medieval nunca teve uma preocupação central sobre estas questões, e o florescimento do racionalismo na Renascença e o Iluminismo empurraram os estudos sobre narrativa para o fundo do palco das atenções.

Foi Vladimir Propp que, na Rússia após a revolução neste país em 1917, trouxe a preocupação com a narrativa de volta a luz. Propp era um folclorista que foi extremamente influenciado pelos novos lingüistas formalistas russos (Vitor Sklovski, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson e Grigory Vinokur), apesar dele ser suficientemente humanista para reconhecer que a estrutura da forma das histórias não era apenas uma questão de sintaxe, mas também refletia o esforço humano de enfrentar o desagradável e o inesperado da vida. Ele pesquisava componentes e estruturas universais dos contos populares russos, no mesmo espírito dos lingüistas da sua época que pesquisavam gramáticas universais. Para Bruner, Propp merece o crédito de ter começado os estudos modernos sobre narrativa.

O erudito e crítico literário Kenneth Burke revisitou o pensamento de Aristóteles em seu livro *A Grammar of Motives* (1945), com o principal interesse de estudar as condições necessárias para se retratar um drama. Ele considerava a narrativa dramática um reflexo da nossa habilidade de copiar os problemas humanos, mas o estruturalismo continuava dominando a cena pós-guerra. O antropólogo Claude Lévi-Strauss, por exemplo,

adaptou a idéia de Propp da não variação das seqüências das histórias para reivindicar que os contos folclóricos e os mitos refletiam o contraste e o conflito binário das estruturas das culturas das quais pertenciam, ou seja, eram manifestações dos conflitos que ocorrem na vida em sociedade.

Os anos 60, com o surgimento da lingüística de Noam Chomsky, a revolução cognitiva e a inteligência artificial, não foram uma boa época para os estudos da narrativa nas Ciências Humanas. A questão das histórias e suas formas foram deixadas para a comunidade literária e para poucos historiadores. Mas existiram algumas exceções, porque os lingüistas sempre foram seduzidos pela poesia, e as formas das histórias é um tema clássico na poesia. Inclusive um famoso lingüista dessa época, William Labov, publicou um clássico artigo sobre o assunto chamado *Narrative Analysis* (1967). Labov estava principalmente interessado na linguagem da narrativa, mas também se preocupou com os usos que eram feitos da narrativa. Assim como Aristóteles, ele viu nas narrativas a nossa maneira de fazer sentido com o desagradável e o inesperado da vida. Um sinal da renovação do interesse na narrativa nos últimos anos foi a republicação com comentários do artigo de Labov, em 1997, no *Journal of Narrative and Life History*.

O interesse na narrativa cresceu firmemente nas últimas duas décadas, principalmente, no poder da forma das histórias em moldar nossa concepção de realidade e verdade. Houve inclusive, destaca Bruner, a *virada narrativa (narrative turn)*, com os historiadores liderando o movimento, para contraporem-se a despersonalização sociológica e as interpretações marxistas do passado. No mundo da língua inglesa, a chamada *virada narrativa* na História veio de acadêmicos como Hayden White, Simon Schama, e Arthur Danto; na França, de historiadores da escola de *Annales* como Georges Duby e François Furet. Mas a *virada narrativa* afetou muitos outros campos do saber.

O estudo de autobiografias também seguiu o movimento da *virada narrativa*, não só

como uma descrição das vidas de uma época, mas também como uma expressão da condição humana numa circunstância particular da história. Logo, conhecidos críticos literários como William Spengemann e James Olney, nos Estados Unidos, e Philippe Lejeune, na França, começaram a explorar autobiografias como uma forma de construção de *self*¹⁸ em resposta a épocas históricas e circunstâncias pessoais. Inclusive antropólogos desviaram seu olhar para as vidas narradas para entender como uma pessoa torna-se um *Zuni* ou um *Kwakiutl*.

Uma nova Antropologia, particularmente a Antropologia americana, e possivelmente em protesto ao impessoal estruturalismo de Lévis-Strauss, tornou-se preocupada com cultura e personalidade, com uma ênfase mais na pessoalidade do que no institucional. Com o tempo, autores como Bronislaw Malinowski, Margaret Mead e Ruth Benedict tornaram-se conhecidos, focando suas pesquisas em questões como as pessoas criam significados dentro de sua cultura. A Antropologia deles não era apenas sobre instituições, mas sobre pessoas vivendo suas vidas. Eles contavam histórias sobre as histórias que as pessoas contavam a eles, tornando a Antropologia interpretativa.

Em 1981, W.J.T. Mitchell¹⁹ editou um livro chamado *On Narrative*, uma coleção de artigos de historiadores, psicanalistas, filósofos e críticos literários, todos falando sobre a *virada narrativa*. Bruner enfatiza que os estudos sobre a narrativa tornaram-se um campo próprio, com suas características, seus usos e sua importância, espalhando-se além dos limites da academia. A narrativa se tornou quase simbólica, um instrumento para os oprimidos lutarem contra a hegemonia da elite e seus especialistas, a maneira particular de cada um contar a sua história como mulher, como étnico, como desapropriado. A popularidade da narrativa acabou refletindo-se também nas novas políticas de identidade.

Bruner ressalta que o campo para os estudos da narrativa ainda está em construção. O seu trabalho no final dos anos 80 e início dos 90 focou-se na narrativa, na autobiografia e na construção do *self*. Desde o final dos anos 90 até os dias atuais, está pesquisando a

narrativa e o Direto. Agora, Bruner, além de ser um pesquisador da Faculdade de Psicologia da *New York University*, é pesquisador da Faculdade de Direito da universidade, onde juntamente com Carol Feldman, pesquisa histórias legais, que são as histórias contadas antes dos julgamentos. Por isso, os estudos da narrativa continuam um campo de estudos em aberto, abrangendo um número amplo de diferentes e, em alguns casos, conflitantes teorias. Diferentes maneiras de estudar a narrativa convivem juntas, algumas vezes em projetos paralelos e em outras vezes inclusive indo uma contra a outra.

Mesmo com toda essa dificuldade para definir as principais características deste movimento em direção aos estudos da narrativa, Jens Brockmeier e Rom Harré, no artigo *Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo* (2003), fazem uma tentativa de trazer os aspectos comuns aos trabalhos da *virada narrativa*. Para estes autores, estas pesquisas não só postularam um novo objeto de investigação, como as histórias que as crianças contam, discussões em festas, relatos de doença, autobiografias e retóricas da ciência, mas também uma nova abordagem teórica, um novo gênero de Filosofia da Ciência. O crescimento do interesse pelos estudos em narrativa sugere a emergência de outro caminho para o movimento dos "novos paradigmas", prometendo mais do que um novo modelo lingüístico, semiótico e cultural. Os trabalhos da *virada narrativa* são investigações interpretativas que se concentram nas formas de vida social, discursiva e cultural, em oposição à busca por leis do comportamento. Na Psicologia²⁰ e nas outras Ciências Humanas, a *virada narrativa* faz parte das transformações que se seguiram à crise do conhecimento moderno.

A crítica à filosofia positivista está permitindo novas possibilidades para as investigações interpretativas que se concentram nas formas de vida social, discursiva e cultural, em oposição à busca por leis do comportamento humano. Diante destas mudanças, a narrativa tem atraído a atenção de muitos pesquisadores. Bruner (1997a) afirma que a

virada narrativa teve alguns efeitos surpreendentes, entre eles, deu novas forças a já forte rejeição da universalidade da chamada concepção ocidental de personalidade. Para ele, a universalidade não é tão óbvia quando a narração de histórias é invocada, pois as histórias são muitas e variadas, enquanto a razão tem uma lógica limitadora e única.

Os trabalhos da *virada narrativa* diferenciam-se de outras abordagens do tema apontando duas falácias nas análises narratológicas de outras perspectivas (Brockmeier e Harré, 2003). A primeira é a falácia ontológica que aparece na crença de que realmente existe ali uma história, esperando para ser descoberta, independente da construção analítica e do processo narrativo fundamental. A segunda é a falácia representacional que está presente na concepção de uma única subjacente e verdadeira realidade humana a ser representada pela descrição narrativa.

A narrativa não é a externalização de uma realidade interna e nem uma delimitação lingüística para essa realidade. Ao contrário, narrativas são formas do nosso modo de alcançar conhecimentos que estruturam a experiência do mundo e de nós mesmos. Por isso, estamos lidando não com um modo de representação, mas com um modo específico de construção e constituição da realidade. Para estudar este modo de construção, é preciso examinar as maneiras pelas quais as pessoas tentam dar sentido às suas experiências. Uma das formas é narrando-as.

Brockmeier e Harré (2003) apresentam duas virtudes especiais da abordagem narratológica para a compreensão do social. A primeira é que a narrativa é uma estrutura particular aberta e flexível. Por meio dela podemos avaliar aspectos da experiência humana, sua abertura e flexibilidade. As formas narrativas são constelações transitórias, flutuantes, de formas de vida. Para melhor compreendê-las, é preciso ter uma concepção de narrativa como uma estrutura de padrões fluidos de ação e posicionamento.

É preciso ressaltar que as formas narrativas não existem como padrões a serem

concretizados. No entanto, elas assumem as formas exigidas pela situação em que ocorrem. Por isso, Brockmeier e Harré (2003) sugerem que as narrações não devem ser concebidas como entidades cognitivas, lingüísticas, metalingüísticas ou ontológicas, mas sim consideradas como *modus operandi* de práticas específicas de discurso. Para estudar a narrativa, é preciso, então, examinar tais práticas discursivas, seus textos culturais e seus contextos.

Por esta abordagem, a narrativa tem como característica principal ser um guia destacadamente sensível à fluida e variável realidade humana. Esta é uma das razões pelas quais é importante ela ser investigada pelas pesquisas na Psicologia. O estudo da narrativa nos permite conceber uma realidade em constante transformação e reconstrução. Podemos dar ordem e coerência às experiências da condição humana fundamentalmente instável e alterar esta ordem e coerência à medida que a nossa experiência ou os seus significados transformam-se. São as gotas d'água pós-modernas que são jogadas da Carrie Princesa Romântica para a Cronista e vice-versa, como visto no primeiro capítulo desta tese.

A segunda virtude é que as narrativas são ao mesmo tempo modelos do mundo e modelos do *self*. É através de nossas histórias que construímos a nós mesmos como parte de nosso mundo. Os gêneros e formas do conhecimento narrativo dependem do contexto cultural em que são usados. As narrativas também servem como formas de mediação mutáveis entre o indivíduo (e sua realidade específica) e o padrão generalizado da cultura, que não é essencialista, mas sim histórico e, por isso, pode mudar de uma época para outra, mas que num determinado contexto histórico-cultural é construído por nós como um modelo universal da nossa cultura. É o padrão cultural que permite uma analogia específica parecer plausível e inteligível.

No caso desta pesquisa, serão analisadas as micronarrativas das gotas d'água pós-modernas, produzidas pela mediação mutável entre a Carrie Princesa Romântica e a Cronista

e suas realidades específicas e o fantasma do amor romântico como uma metanarrativa e um padrão generalizado da cultura. Este estudo encontra-se alinhado com a mudança de paradigma e mudança sobre o conhecimento da cultura provocado pela *virada narrativa*. Como explicam Heikkinen, Huttunen & Kakkori (2000), a principal descoberta da *virada narrativa* é que o nosso conhecimento é uma composição de narrativas, que está incessantemente sendo construído no processo da interação social.

Na *virada narrativa*, o conhecimento humano não é mais considerado como uma metanarrativa com uma perspectiva da realidade coerente e universal, baseada na correspondência entre as "coisas no mundo" e as "frases", mas sim uma pluralidade de micronarrativas, locais e pessoais, que estão sempre numa construção social e psicológica. Esta característica da *virada narrativa* é um elemento pós-moderno deste movimento, pois como define Lyotard (2000), a condição pós-moderna é a incredulidade diante das metanarrativas.

3.1 Narrativa, cultura e *self*

A relação entre narrativa, cultura e *self* pode ser exemplificada na seguinte frase de Bruner (2001): "Mesmo as narrativas mais simples são construídas em torno de um *self* agente, na verdade dependem dele, como um protagonista com seus objetivos que operam em um contexto cultural reconhecível" (p.41). Portanto, é impossível falar de narrativa sem falar em cultura e *self*. Como estes são três conceitos centrais para esta pesquisa, vamos explicitar como eles serão entendidos e utilizados neste trabalho.

A narrativa é um tipo específico de discurso. Para um discurso se tornar uma história, uma das condições necessárias é que apareçam personagens e um enredo que evolua ao longo de um determinado tempo. Como inúmeros tipos de discursos satisfazem essas

mínimas condições, há uma grande variedade de gêneros narrativos, como, por exemplo, fábulas, mitos, contos de fadas, biografias, romances, novelas, épicos e outros.

Existem, no entanto, algumas características que são comuns a todos estes gêneros e formas dos textos narrativos, sejam eles monólogos ou diálogos, histórias verídicas ou literárias, textos orais ou escritos. Em seu sentido mais geral, a narrativa pode ser definida como um conjunto de estruturas lingüísticas e psicológicas transmitidas histórica e culturalmente, que são delimitadas pelo nível do domínio destas estruturas, pela combinação de técnicas sócio-comunicativas e as habilidades lingüísticas de cada indivíduo (Brockmeier e Harré, 2003).

Bruner (2001) defende ser impossível distinguir o que é um discurso narrativo de um modo narrativo de pensamento. A razão é que cada um dá forma ao outro, não há como discernir o pensamento da linguagem que a expressa e que acaba moldando-o. Portanto, não há como diferenciar o narrador da sua narrativa. A partir destes pressupostos, o autor apresenta nove elementos universais da narrativa que são essenciais à vida em uma cultura, elementos que são também nove maneiras pelas quais a interpretação narrativa dá forma às realidades que cria:

1. *Uma estrutura de tempo consignada*: a narrativa segmenta o tempo não pelo relógio, mas pelo desenrolar de ações humanamente relevantes cujo significado é dado pelos significados atribuídos aos eventos pelos protagonistas na narrativa ou pelo narrador.

2. *Particularidade genérica*: as narrativas tratam de detalhes e são os gêneros narrativos que geram seus detalhes particulares. O detalhe particular de uma narrativa é atingido quando ele preenche uma função genérica. Mesmo as culturas mais sofisticadas não conseguem resistir aos gêneros que constroem. Nós fazemos com que a realidade imite nossos gêneros literários.

3. *As ações têm motivos*: o que as pessoas fazem nas narrativas nunca é por acaso,

nem determinado por causa e efeito, mas sim motivado por crenças, desejos, teorias, valores e outros estados intencionais. Os estados intencionais na narrativa, no entanto, nunca determinam totalmente o rumo da ação ou fluxo de eventos. Há certo elemento de liberdade implícito na narrativa.

4. *Composição hermenêutica*: nenhuma história possui uma única interpretação, sendo múltiplos seus significados. O objetivo é dar uma explicação convincente do que significa uma história levando em consideração os detalhes que a compõem.

5. *Canonicidade implícita*: a narrativa da realidade do mundo é canônica ou é vista como um desvio de alguma canonicidade. Embora o criador das realidades narrativas nos ligue às convenções aceitas, é ao nos fazer considerar novamente o que antes considerávamos óbvio que obtém uma força cultural extraordinária.

6. *Ambigüidade de referência*: o tema de uma narrativa está sempre aberto a algum questionamento, não importando o quanto os seus fatos possam ser verificados. O realismo narrativo, seja factual, como no jornalismo, ou ficcional, como nos romances, é uma questão de convenção literária.

7. *A centralidade do problema*: as histórias giram em torno de normas violadas, colocando os problemas no centro das realidades narrativas.

8. *Negociabilidade inerente*: é aceita certa contestabilidade das histórias, sendo ela que torna a narrativa tão viável na negociação cultural.

9. *A extensibilidade histórica da narrativa*: a vida não é uma única história auto-suficiente após a outra. O enredo, os personagens e o contexto parecem continuar a se expandir. O que torna esta expansibilidade da história possível é a concepção que temos sobre pontos decisivos de mudança, quando o novo substitui o antigo.

Brockmeier e Harré (2003) acrescentam que todo este repertório de formas narrativas é entrelaçado a um cenário cultural mais amplo de ordens discursivas fundamentais, que

determinam quem conta tal história, quando, onde e para quem. A estrutura narrativa também possui um caráter histórico e variável, pois se começamos com as histórias orais, aprendemos as histórias escritas da literatura, hoje temos também as histórias contadas por imagens pelo cinema e a televisão e já começamos a conhecer novos tipos de narrativas com a utilização da internet. Por isso, não é apenas a narrativa que faz a mediação, expressa e define a cultura, mas também a cultura define a narrativa.

Bruner (1997a) aponta que quando a cultura tornou-se o fator principal para dar forma às mentes daqueles que influenciava houve um divisor na evolução humana. Não sendo produto da natureza, mas da história, a cultura tornou-se o mundo ao qual é preciso se adaptar e o conjunto de ferramentas com técnicas e procedimentos para entender o mundo e lidar com ele. O mundo cultural em que vivemos depende da partilha de significados e conceitos, assim como de modos compartilhados de discurso para negociar diferenças de significado e interpretação.

Mesmo que nossos discursos sejam ambíguos e polissêmicos, nós ainda somos capazes de levar nossos significados a público e negociá-los. A cultura se encontra em um constante processo de ser recriada à medida que é interpretada e renegociada por seus membros. Toda cultura tem instituições especializadas como, por exemplo, escola, ciência, teatro, cinema, televisão, para intensificar esta função e maneiras de explorar mundos possíveis a partir das suas necessidades.

Bruner (2001) acrescenta que a evolução da mente está ligada ao desenvolvimento de uma forma de vida onde a realidade é representada por um simbolismo compartilhado pelos membros da comunidade cultural na qual uma forma de vida é organizada e interpretada em termos desse simbolismo. Este modo simbólico é também conservado, elaborado e transmitido a gerações sucessivas que continuam a manter e a transformar a identidade da cultura e o modo de vida.

Por isso, o autor defende que devemos olhar a cultura sob dois pontos de vista. Com o primeiro - o *macro* -, ver a cultura como um sistema de valores, direitos, trocas, obrigações, oportunidades e poder. Com o segundo - o *micro* -, examinar como as demandas de um sistema cultural afetam aqueles que devem operar dentro dele. O pesquisador deve se concentrar na forma como construímos realidades e significados que nos adaptam ou não ao sistema, a que custos pessoais e com que resultados.

Nesta pesquisa, isto será feito através da análise das narrativas das gotas d'água pós-modernas, compreendendo como Carrie se relaciona com o fantasma do amor romântico, mantendo-o, rompendo-o e as conseqüências de suas ações. O estudo desse movimento de construção e reconstrução de significados é possível, porque as narrativas deixam espaço para aquelas rupturas e violações que nos permitem tornar o conhecido novamente desconhecido. Como lembra Bruner (2001), embora contar a história da realidade seja um empreendimento em que há um risco de criar a realidade hegemônica, há também a possibilidade de reabrir para um novo questionamento, sendo esta uma conseqüência que esperamos atingir com esta tese.

Quando utilizamos a narrativa para explicar nossas próprias ações e os eventos que acontecem a nossa volta, é a nossa sensibilidade à narrativa que constitui a principal ligação entre nosso próprio sentido de *self* e nosso sentido de outros no mundo social a nossa volta. As formas de narrativa que a cultura nos oferece é a moeda comum entre estes sentidos. A idéia de um *self essencial* foi trocada por uma noção de *self conceitual* por Bruner (1997a).

Um *self* é transacional porque é um relacionamento entre um locutor e um Outro Generalizado, dependendo, portanto, de um diálogo. O *self* funciona também como um meio de estruturar nossos pensamentos e de projetá-los para o receptor do nosso discurso e para propósitos intrapsíquicos. Por isso, o *self transacional* deve ser tratado como uma

construção que procede tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora, tanto da cultura para a mente quanto da mente para a cultura. Ou seja, não há mais como saber o que é de dentro e o que é de fora.

Em seu último livro, Bruner (2002) esclarece ainda mais o seu conceito de *self transacional*. Para ele, a construção do *self*, falando de uma maneira cartesiana errada, é tanto de dentro quanto de fora. De dentro é memória, sentimentos, idéias, crenças e subjetividade, mas muito da construção do *self* é de fora, baseado na estima dos outros e pelas muitas expectativas que desde cedo nós, mesmo sem prestar atenção, apanhamos da cultura na qual estamos imersos.

Bruner (1997b) conta que sempre tentou evitar conceitos como *self*, usando termos como "rotinas de execução", "circuitos recursivos" e "estratégias de reparo de enunciados". Por isso, afirma que a sua discussão sobre *self transacional* é uma tentativa de virar uma nova página. Isto porque, para ele, de uma maneira inevitável, a reflexão implica um agente reflexivo. A metacognição requer uma rotina normatizadora que sabe como e quando fugir do processamento puro para procedimentos de processamento corretivo. A criação de cultura do tipo negociável do qual fala envolve um participante ativo, mas isto é diferente do *self* do Humanismo. Como devemos tratar, então, do *self*?

Para Bruner (1997b), o *self* é uma construção, um resultado de ação e simbolização. Pensa o *self* como um texto sobre como alguém está situado em relação aos outros e em relação ao mundo. A interpretação deste texto por um indivíduo é seu sentido de *self* naquela situação, sendo que ele é composto de expectativas, sentimentos de estima e poder, etc. O *self* de Bruner se afasta do *self* do Humanismo por não ser essencialista. Bruner (2002) pergunta se há algum tipo de *self* essência dentro de nós, que, de certo modo, está apenas ali? Ele responde, primeiramente, com uma outra pergunta: se fosse assim, por que nós sempre precisamos falar a nós mesmos sobre nós mesmos, e por que há injunções como

"conhecer a ti mesmo" ou "ter o seu próprio *self* verdadeiro"?

Se nossos *selves* estivessem apenas lá, para Bruner, certamente, nós não teríamos a necessidade de contar as nós mesmos sobre eles. Mais, nós passamos uma boa parte do nosso tempo fazendo justamente isso, seja sozinho, ou com amigos, ou de forma indireta no psiquiatra, ou nos confessando se somos católicos. Bruner termina a resposta, diferenciando o seu conceito de *self* do essencialista *self* do Humanismo, e propondo corajosamente, segundo suas próprias palavras, que não existe algo como um intuitivamente óbvio e essencial *self* para conhecer, um que esteja lá pronto para ser retratado em palavras.

Nós constantemente construímos e reconstruímos nossos *selves* para irem ao encontro das necessidades das situações que nós encontramos, e nós fazemos isso com a ajuda de nossas memórias do passado e nossas esperanças e medos para o futuro. Para Bruner (2002), falar de nós mesmos para nós mesmos é como construir uma história sobre como e o que nós somos, sobre o que está acontecendo, e sobre por que nós estamos fazendo o que estamos fazendo. Isto não significa que tenhamos que criar essas histórias do zero cada vez. Nossas histórias vão se acumulando com o passar do tempo, inclusive tomando formas e padrões de gêneros convencionais.

Nossas histórias acabam perdendo a validade, e não apenas porque nós envelhecemos e amadurecemos, mas porque nosso processo de construir histórias precisa se ajustar a novas circunstâncias, novas amizades, novas iniciativas. Nossas memórias acabam sendo vítimas de nossa própria maneira de criar histórias. Isto não quer dizer que eu não posso contar a alguém, ou a mim mesmo, a "original, verdadeira história" sobre minha desolação no verão em que meu pai morreu. Eu estarei contando a alguém, ou a mim mesmo, uma nova história sobre um tempo 12 anos mais velho. E eu poderei contar essa história inúmeras vezes, todas elas construídas tanto pelos fatos que aconteceram na minha desde aquele fato, quanto pelas circunstâncias daquele verão passado.

Os trabalhos na perspectiva da *virada narrativa* impõem duas exigências intimamente relacionadas com o estudo do *self* (Brockmeier e Harré, 2003). Uma delas é que as investigações devem focalizar os significados em que o *self* é definido tanto pelo indivíduo como pela cultura na qual ele participa. Bruner (1997a) ressalta, no entanto, que isso não é suficiente para entender como um *self* é negociado, pois o *self* não é simples resultado da reflexão contemplativa. Por isso, a segunda exigência está em sintonia com as práticas nas quais os significados do *self* são atingidos e colocados em uso. São estas exigências que nos oferecem uma concepção mais descentralizada do *self*. Para obtermos uma noção geral de um *self* particular na prática, para Bruner (1997b), devemos mostrar seus usos em uma variedade de contextos culturais específicos e isto acontece através da narrativa das pessoas.

Mônica Correia, no artigo *A constituição social da mente: (re) descobrindo Jerome Bruner e construção de significados* (2003), explica que a proposta de Bruner é de uma psicologia interpretativa que investigue a produção e o uso de significados em contextos culturais nos quais as pessoas estão inseridas. O interesse está no que elas dizem sobre o que elas e os outros fazem. O objetivo do pesquisador passa a ser, então, alcançar o que é subjetivo e privado da mente, mas que gera uma produção pública. É através do processo interpretativo que o "fazendo sentido" através dos sistemas simbólicos se torna observável, sendo que o principal veículo dessa ação humana de produzir sentidos é a construção de narrativas que dependem tanto de operações cognitivas quanto de cânones culturais.

Para esta psicóloga, as idéias de Bruner sobre como os estudos da mente devem ser efetivados são possíveis e extremamente relevantes. Contudo, faz um alerta: são muito difíceis de realização. Correia (2003) sugere muita cautela para não se perder cientificidade e não se relevar o aprofundamento teórico, pois só assim é possível obter de fato resultados significativos. Nesta tese, para superar essa dificuldade de realização das idéias de Bruner (1997c) de se estudar o que é subjetivo e privado da mente ao invés de termos como objeto

de pesquisa as narrativas produzidas e tornadas públicas pelas pessoas, utilizaremos os *offs* de uma personagem de uma seriado de tv. A cientificidade e o aprofundamento teórico se dará através da discussão teórico-metodológica da aplicação dos conceito de *self transaccional*, *cultura* e *narrativa* de Bruner nas análises da estrutura narrativa de obras audiovisuais da Teoria do Cinema e da Televisão²¹.

No livro *A Experiência do cinema: antologia*, 1983, Ismail Xavier reúne textos dos mais importantes teóricos da Teoria do Cinema. O último capítulo desta obra, chamado de *A voz do cinema: a articulação de corpo e espaço*, de Mary Ann Doane, é inteiramente dedicado à questão do som no cinema. Para Xavier (1983), este texto procura refinar a análise do registro auditivo na sétima arte, tema que ainda não recebe a atenção devida mesmo em formulações teóricas recentes, mas que não pode ser deixado de lado por quem interroga a contemporaneidade e pensa as questões estéticas do nosso tempo.

O cinema começou mudo e a voz ausente era compensada em gestos e em contorsões do rosto por parte dos atores. Nesta época, a fala de um personagem estava separada da imagem do corpo dele ou dela através do uso de intertítulos, geralmente, era uma tela de fundo preto, com as frases que deveriam ser ditas aparecendo em branco. Doane (1983) mostra que, com o surgimento do som no cinema, foi possível representar um corpo mais cheio e unificado e confirmar o status da fala como um direito de propriedade individual. O público, agora fascinado com esta novidade, poderia se sentir enganado se não era mostrado as palavras vindo dos lábios dos atores. Este foi um dos fatores que primeiro limitou o desenvolvimento do material sonoro.

O uso de *voz-off* e *voz-over* foi uma conquista posterior dos cineastas que só foi tentada após o público já estar acostumado com o uso do som nos filmes. Hoje em dia, este rompimento com a linguagem tradicional da sétima arte é utilizado comumente tanto em longas e curta-metragens quanto em programas de televisão. No entanto, o diálogo sincronizado permanece como a forma dominante de representação sonora no cinema. A

professora de Cultura e Mídia da universidade americana de Brown explica que a expressão *voz-off*²² é usada para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos.

Os teóricos americanos de cinema optaram por fazer uma distinção entre *voz-off* e *voz-over*. A primeira é utilizada especificamente para a voz de um personagem que fala sem ser vista, mas que está presente no espaço da cena²³. Já a segunda refere-se as situações em que há uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço onde emana a voz. Isto acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários e notícias de telejornais ou em filmes de ficção, quando a imagem corresponde a um *flashback*²⁴, ou quando a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista.

A *voz-over* no documentário e nas notícias dos telejornais, ao contrário do *off*, durante um *flashback* ou um monólogo interior, é uma voz descorporalizada, pois é necessariamente apresentada como fora do espaço da tela. Por não ser escrava de um corpo, esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a "verdade" dela. Doane (1983) lembra que esta voz tem sido predominantemente masculina, e o seu poder está na posse de conhecimento e na privilegiada atividade de interpretação. Esta função do *voz-over* foi apropriada pelo documentário e o noticiário de televisão, e o som ganhou peso de "informação", enquanto a imagem simplesmente enche o vídeo.

Em teoria cinematográfica, o *off* é conhecido por ser o responsável por fornecer uma dimensão lateral a origem do som em uma narrativa visual. Doane (1983) explica que isto acontece, porque o *off* refere-se a momentos nos quais ouvimos a voz de um personagem que não aparece em cena, mas cuja "presença" no espaço da cena é marcado por meio de seqüências²⁵ anteriores ou por outros determinantes contextuais. Ele ou ela está logo ali, além do limite da tela, em um espaço que existe, mas que a câmera escolhe não mostrar. Muitas vezes, inclusive, o personagem pode aparecer no início em cena e desaparecer em seguida, mas já se sabe tratar de um *off*, pois não há sincronização entre a voz e a imagem

do/a ator/atriz.

O *off* aprofunda o espaço da tela, dá-lhe uma dimensão que excede à da imagem, apoiando a afirmação de que existe um espaço no mundo ficcional que a câmera não registra. Por isso, Doane (1983) argumenta que o *off* é um som prioritariamente a serviço da construção de espaço efetuada pelo filme e apenas indiretamente a serviço da imagem. A conseqüência é que este recurso sonoro legitima tanto o que a tela mostra quanto o que esconde, sendo que a sua eficácia está no fato do público saber que o personagem pode ser facilmente visível por uma leve correção na tomada de cena que reuniria a voz ao seu emissor.

A função do corpo é atuar como um suporte invisível tanto para o uso de *off* durante um *flashback* ou um monólogo interior. Apesar de no *off* do *flashback* haver um deslocamento temporal em relação ao corpo, a voz usualmente volta ao corpo como uma forma de desfecho narrativo. Já no monólogo interior, a voz e o corpo são representados simultaneamente, mas a voz está longe de ser uma extensão deste corpo, pois manifesta seu mundo interior e o processo de flexibilidade do personagem. Isto faz da voz aqui a marca privilegiada da interiorização, defende Doane (1983), virando o corpo às avessas. Por isso, o *off* mostra o que é inacessível à imagem, a vida interior do personagem, aquilo que Bruner (1997c) quer estudar, que é o subjetivo e o privado da mente.

Para a realização desta tese, então, escolheu-se uma produção audiovisual que utilize o *off* na sua estrutura narrativa. Entre as várias opções de filmes e programas de televisão que usam este recurso, optou-se pelo seriado *Sex and the city*. Como Jonathan Bignell (2004) explica, todos os episódios da série contém narração em *off* onde Carrie apresenta suas dúvidas sobre seu poder de sedução, o estado das suas relações com amigos e amantes, seu futuro e a moral do seu comportamento, por exemplo. O papel de flexibilidade dos *offs* nos episódios aponta para um eterno adiamento em atingir um *self* melhor, processo este que é prolongado para ser a principal estrutura narrativa do programa como um todo.

A maneira como o *off* é usado no seriado sugere que o processo de aprendizagem e de

melhora do *self* é importante para as mulheres, sendo semelhante aos discursos das revistas femininas. Bignell (2004) descreve que uma nova questão de preocupação, frequentemente o tema da coluna do jornal que Carrie está escrevendo, é levantada em cada episódio, lembrando o problema do mês apresentado nas revistas femininas. O professor de Televisão e Cinema da Universidade de Reading, na Inglaterra, contudo, defende que o mais significativo é que os discursos confessionais e de dúvidas que ocupam a maior parte dos *offs* da personagem principal e das conversas com suas amigas perpetua a suposição de que a identidade feminina é uma permanente luta contra o descontentamento consigo mesma.

Kim Akass e Janet McCabe (2004) acrescentam que Carrie é imediatamente identificada como a narradora central do show, uma observadora onipotente da cidade. A propaganda da sua coluna no ônibus é para acreditarmos que ela é uma pessoa que conhece sobre sexo bom e conta os seus *insights* para os leitores do jornal. Tendo estabelecido sua posição como narradora da série, a autoridade dela é confirmada através da sua circulação pelo espaço urbano. Este olhar privilegiado de Carrie juntamente com os *offs* dela funcionam como guias para se acompanhar os dissabores e atribulações dos encontros amorosos em Manhattan. Com uma combinação de *offs* e falas olhando diretamente para a câmera, Carrie convida o telespectador a participar dos diálogos e dividir risadas.

A utilização de *offs* em filmes e seriados para fazer comentários verbais, no entanto, é tradicionalmente desdenhada por realizadores e críticos, pois estes defendem que deve ser mostrado visualmente como o personagem está se sentindo. Seymour Chatman (1981) explica que a utilização do *off* em produções audiovisuais é fazer uso do som da mesma maneira que a literatura usa frases afirmativas. Isto não seria uma descrição cinematográfica, mas sim uma mera descrição de afirmativas literárias transferidas para o cinema ou televisão.

O criador de *Sex and the city*, contudo, acredita que este recurso pode trazer alguns ganhos, quando usado em filmes e programas de tv que necessariamente precisam dele. Star defende o uso dos *offs* no seriado, porque foi justamente a idéia de uma mulher solteira,

com mais de 30 anos, escrevendo sobre relacionamentos e usando a sua coluna como instrumento de autodescoberta sobre a sua própria vida, às vezes sem ela mesmo perceber, que o levou a fazer a série (Sohn, 2002). Além disso, este recurso trouxe para o programa o mesmo senso de intimidade e sentido confessional do livro de Bushnell, que originou o show.

Esta concepção sobre como a série deveria ser é tão importante para Star que ele queria deixá-la expressa inclusive na vinheta de abertura da série. Star disse que teve a idéia de Carrie caminhando confiantemente pelas ruas da cidade com um ônibus respingando água nela e quando ela olha para trás vê a sua própria imagem na propaganda da sua coluna, porque o programa é sobre alguém que está sendo constantemente surpreendida pela vida (Sohn, 2002). Surpresas estas que resultam na produção de narrativas de gotas d'água pós-modernas que são o tema desta tese e fazem de *Sex and the city* um objeto de estudo apropriado para este trabalho.

Isto porquê é pelos *offs*²⁶ na narrativa de *Sex and the city* que se torna possível mostrar o processo de construção de *self* de Carrie. É pelos *offs* que se torna possível mostrar o descentramento do sujeito moderno na série. É pelos *offs* que se torna possível mostrar a desconstrução da metanarrativa do amor romântico. É pelos *offs* que se torna possível mostrar como o conhecimento produzido por Carrie é uma pluralidade de micronarrativas. E, por fim, é pela análise dos *offs* que se torna possível atingir os objetivos desse trabalho.

Man and the Thesis

* * * * *



POR **Marcelo Mendel**

Ninguém pode se considerar bom de sexo. Principalmente se for homem. Isto porque cada pessoa é diferente. Principalmente se for mulher. Se é fácil satisfazer um homem, é bem mais complicado satisfazer uma mulher. Cada uma gosta de ser tocada de maneira diferente, umas preferem a delicadeza, enquanto outras a força. O pior de tudo é que tem muito homem que se acha o maior Deus do Sexo e está profundamente enganado. E as principais culpadas pela criação dessa nova religião são as mulheres.

Como a maioria dos homens não pergunta o que as mulheres gostam e a maioria das mulheres não fala do que gosta, os homens só se preocupam com eles. Como a maioria das mulheres não reclama ou finge que está gostando, os homens acham que estão arrasando e continuam sempre fazendo a mesma coisa com suas parceiras. Até que um dia ele encontra uma que é sincera e diz: “Meu amigo, se você continuar fazendo assim, eu não vou gozar!” Daí, ou o cara broxa ou aprende um pouco com a parceira e se torna um amante melhor.

Certa vez, Lila, uma garota com quem eu estava saindo me colocou contra a parede: ou a gente está oficialmente namorando ou acaba tudo. Como eu já tinha falado no início do nosso relacionamento, estava numa fase

que não queria nenhum compromisso, pois tinha terminado um namoro longo a pouco tempo e mantive a minha postura, preferindo acabar tudo. Lila, no entanto, se arrependeu e fez de tudo, mas de tudo mesmo para voltarmos ao que tínhamos antes. Desde as coisas mais simples, como mandar vários e-mails e presentes, até as mais sofisticadas, como gravar um vídeo de uma hora onde dizia o quanto eu era especial.

Eu não voltei para ela, mas sempre achei que eu tinha apertado algum botão nela para Lila fazer tudo aquilo, pois a insistência dela durou meses. Parecia um caso de vida ou morte. Eu não tinha a menor idéia do que era, pois não tinha feito nada sexualmente com ela que já não tivesse feito com outra

Quando o meu pênis ficou com inveja dos meus dedos

mulher. Pois quatro anos depois do nosso relacionamento, nos encontramos novamente e Lila me contou qual foi o botão que eu tinha apertado. Ela me revelou que eu fui o quinto homem com quem ela tinha transado e o primeiro que tinha feito sexo oral e *fingerfucking* nela. E isto tinha feito toda a diferença. Lila disse que não podia mais voltar para o que tinha antes. Quando ela me fez essa confidência, eu me lembrei o que Camila, uma outra garota com quem me relacionei, me disse uma vez: “Se o seu pênis fizer metade do que o seus dedos fazem, já vai ser maravilhoso!”

Depois desse dia, não sei porquê, o meu pênis passou a ter inveja dos meus dedos.

4 O OFF NA NARRATIVA DE SEX AND THE CITY

Off do autor: *Será que esta crônica está muito "pesada" para estar na tese? O engraçado é que todas as pessoas, para quem eu mostrei a crônica, ficaram curiosas para saber se a minha orientadora iria censurá-la ou não. Parece que há uma metanarrativa sobre a censura e nela está escrito que sexo explícito, mesmo que seja só escrito, deve ser censurado. Mas acredito que não dá para fazer um trabalho sobre Sex and the city sem ter a mesma coragem dos produtores de aprovarem textos que derrubem esta metanarrativa. E isto não é fácil, porque falar sobre sexo para mulheres, com temas como desejos e prazeres carnavais, significa levantar repressões e desafiar tabus, numa densa relação entre sexo e poder, definido por Foucault como proibição, não existência e silêncio. Outra metanarrativa que é abalada na crônica é a de que o pênis é o personagem central numa relação sexual entre homem e mulher. Esta história também me fez pensar sobre quem são os dedos nas outras narrativas, ou seja, o que questiona, rompe, quebra, desconstrói as metanarrativas? Este movimento é feito pelo self transacional que, em Sex and the city, aparece em forma de off. Então, acho que devemos colocar os nossos dedos para funcionar.*

O seriado *Sex and the city* será estudado como se fosse um laboratório no qual as possíveis situações da vida podem ser imaginadas e testadas. Esta idéia está relacionada com a abordagem da narrativa como um modelo para o mundo. Brockmeier e Harré (2003) afirmam que esta é uma qualidade da literatura que a torna um campo inesgotável de estudo para a Filosofia, a Psicologia e a Antropologia Sociológica. Por terem a característica narrativa, filmes, seriados, novelas e outros produtos da mídia audiovisual também compartilham desta qualidade. Além disso, como foi explicado no capítulo anterior, também

por utilizar o *off* na sua estrutura narrativa, o seriado apresenta esta característica da literatura.

Ainda dentro deste caráter experimental da narrativa, Brockmeier e Harré (2003) afirmam que obras ficcionais são um meio de exploração de ambos os mundos: o possível e o real. As pessoas, pelo menos algumas vezes, podem ultrapassar seus próprios limites e podem produzir significados como possibilidades de ação e opções de conduta. A ficção rompe os horizontes estabelecidos pelo costume, rotina, ignorância e inércia e, muitas vezes, pelo discurso científico da Psicologia, que se inscrevem em nossa vida cotidiana. A concepção exploratória e experimental da narrativa é inextricavelmente fundida com a nossa realidade transitória, com a realidade material fluida e simbólica de nossas ações, mentes e vidas.

Bruner (1997b) acrescenta que o fato de a ficção mostrar outros mundos possíveis talvez seja o motivo dos tiranos sentirem tanto ódio e medo dos poetas e dos romancistas. Ódio e medo que seriam ainda maiores que os que eles sentem dos cientistas, que, embora criem mundos possíveis, estes são generalizantes, principalmente na Ciência Positivista, e não deixam espaço para possíveis perspectivas pessoais alternativas. Por isso, Bruner defende que a preocupação técnica central de uma Teoria do Desenvolvimento na Psicologia deveria ser "como criar nos jovens uma apreciação do fato de que muitos mundos são possíveis, que o significado e a realidade são criados e não descobertos, que a negociação é a arte de construir novos significados pelos quais os indivíduos podem regular suas relações uns com os outros" (p. 155).

A narrativa ficcional, no entanto, precisa ter suas raízes em território familiar, em algo aparentemente real, verossímil, para atingir os seus efeitos. Bruner (2002) defende que a missão destas histórias é fazer o familiar estranho novamente, para transformar o certo em incerto. Por isto, este psicólogo afirma que o *self* é provavelmente o mais impressionante trabalho de arte que nós produzimos e, com certeza, o mais complexo,

porque nós criamos não apenas uma história de criação de *self*, mas inúmeras. Não é apenas quem e o que nós somos que nós queremos entender direito, mas também quem e o que nós poderíamos ter sido, dadas as restrições que as memórias e a cultura impõem a nós, restrições que nós frequentemente não percebemos.

É com esta perspectiva de construção de *self* que as narrativas das gotas d'água pós-modernas de *Sex and the city* serão estudadas nesta tese. O seriado que estreou no dia 6 de junho de 1998, nos Estados Unidos, pelo canal a cabo HBO, se tornou um fenômeno televisivo e cultural, exibindo seu episódio final em 22 de fevereiro de 2004. No Brasil, entrou na programação do canal de TV fechada *Multishow* somente quatro anos depois, no dia 19 de agosto de 2002, terminando em 23 de agosto de 2004. A reprise dos seus episódios continua sendo exibida pelos canais *FOX* e *Multishow*. Foram seis temporadas, todas disponíveis em DVD, num total de 94 episódios, com aproximadamente 25 minutos cada.

| SEX AND THE CITY | |
|-------------------------|--------------|
| 1ª Temporada | 12 episódios |
| 2ª Temporada | 18 episódios |
| 3ª Temporada | 18 episódios |
| 4ª Temporada | 18 episódios |
| 5ª Temporada | 08 episódios |
| 6ª Temporada | 20 episódios |

Sex and the city conta as histórias de quatro amigas, Carrie (Sarah Jessica Parker), Samantha (Kim Cattrall), Charlotte (Kristin Davis) e Miranda (Cynthia Nixon), mulheres solteiras, independentes, com mais de 30 anos, que vivem em Nova York. A série é baseada no livro homônimo de Candace Bushnell (2004, original de 1996), mas apresenta várias

características que a diferenciam dos seriados americanos cômicos tradicionais. Bignell (2004) explica que estes programas, mais conhecidos como *sitcom* (comédia de costumes), são facilmente identificáveis, porque dependem de elementos que são estáveis.

Estes elementos incluem: filmagem em estúdio, com um pequeno número de cenários e de personagens principais, com histórias do seu passado e personalidades definidas, cuja estrutura de relacionamentos já gera muito do humor da série. Os episódios devem ser divididos em dois blocos de 12 minutos para acomodarem um bloco comercial entre eles. Esta estabilidade permite uma verdadeira indústria de produção de *sitcoms* pelos estúdios de tv, na qual vários episódios podem ser gravados juntos na frente de uma platéia, envolvendo uma economia de recursos e de profissionais.

Alguns desses elementos são utilizados em *Sex and the city*, particularmente, a segmentação em duas partes de cada episódio e a continuidade das histórias e personagens. No entanto, Bignell (2004) mostra que o programa criado por Star tem altos custos de produção, pois não é feito em estúdio, não tem platéia ao vivo, não tem inserção de áudio de risadas, é filmado com uma câmera de cinema e não gravado ao mesmo tempo por várias câmeras de tv e apresenta muitas cenas externas. Tudo isto dá um padrão mais alto de qualidade ao show e o conecta com as séries dramáticas.

O seriado também estabelece ligações com outros meios de comunicação e programas televisivos. Há três aspectos da série que são compartilhados com o discurso das revistas femininas: as séries de confissões, a centralidade da sexualidade como chave para a expressão da identidade da mulher e o fetichismo por produtos femininos. Ao estabelecer uma "estrutura do sentimento" na qual a audiência é convidada a participar, o programa usa os modos de confissão encontrados nos chamados *talk shows*.

Para Bignell (2004), esta é uma forma de fazer tv que já é importante em programas como *The Oprah Winfrey Show*, onde o público é convidado a se identificar com os

problemas e se envolver na discussão de como melhorar a vida dos entrevistados e a sua própria. *Sex and the city* transfere estas preocupações sobre o *self* para uma elite social e as coloca numa narrativa ficcional cômica. O fato desta preocupação com o *self* ser um elemento central da narrativa da série é um dos motivos que a tornam um objeto de análise único e extremamente apropriado para trabalharmos com as questões teóricas e metodológicas do *self transaccional* de Bruner e do *off* na produção das narrativas das gotas d'água pós-modernas que são o tema desta tese.

A transferência do discurso confessional das revistas femininas e dos *talk shows* para uma classe privilegiada permitiu ao seriado atingir um valioso setor da audiência. Em 2001, o show ganhou o Emmy, considerado o Oscar da televisão americana, de melhor série cômica, que pela primeira vez foi entregue a um programa da tv a cabo. Bignell (2004) argumenta que o prêmio não é simplesmente um reconhecimento a qualidade da produção, mas também a capacidade do seriado de atrair um público relativamente rico, jovem, na sua maioria feminino, oferecendo um lugar apropriado para os anunciantes de produtos para as mulheres em geral.

Há na história da televisão americana uma grande variedade de *sitcoms* estreladas por mulheres solteiras achando o seu caminho na cidade. O primeiro exemplo mais significativo é *The Mary Tyler Moore Show*, que foi ao ar nos Estados Unidos de 1970 a 1997, em plena época da emancipação feminina, que mostrava o que ocorria na vida de Mary Richards, depois dela terminar com seu noivo e se mudar de Minneapolis para Nova York, onde conseguiu um emprego como produtora numa emissora de tv. O programa mostrava uma mulher independente que pensava sobre a carreira, sobre os amigos e enfrentava o machismo da redação do noticiário para televisão, mas ainda não falava abertamente de sua vida sexual.

De 1985 a 1992, *The Golden Girls*, exibido no Brasil pela Rede Globo como "As Super Gatas", assim como *Sex and the city*, mostrava um grupo de quatro amigas, mas com

idade perto ou maior dos 50 anos, que dividiam um apartamento em Miami. As histórias eram sobre os relacionamentos entre elas e com os homens, sendo que o programa abordou temas como assédio sexual, homossexualidade, impotência, AIDS, morte e adultério. As personagens eram Dorothy, professora aposentada e divorciada, que tinha personalidade muito forte e com o principal objetivo de encontrar um parceiro; Sophia, mãe de Dorothy, responsável por reunir as amigas, estava sempre em alta astral e envolvida em jogatinas; Blanche, viúva arrogante que vivia paquerando e tinha sua mente voltada para apenas um assunto: sexo; e Rose, também viúva, inocente, de fala macia, era a ingênua da turma.

Mais recentemente séries como *Ellen* (1994 a 1998) e *Cybill* (1995 a 1998) continuaram a abordar os temas ligados a independência e a feminilidade de diferentes maneiras. *Cybill* era uma atriz divorciada duas vezes, embora continuasse amiga de seus ex-maridos, com duas filhas, uma de cada casamento, que tentava seguir sua carreira em Hollywood. Com muito humor e determinação, ela lidava com temas como maternidade, os divórcios, sexo e os namoros após os quarenta anos. Já *Ellen* era uma neurótica dona de uma livraria nos seus trinta e poucos anos de idade que lidava com os problemas com os seus amigos, sua estranha família e sua vida diária. Em 1997, o programa fez história na televisão, quando ambas, personagem e atriz, se assumiram como homossexuais.

Sex and the city continua esta tradição de seriados sobre mulheres solteiras, mantendo e alterando alguns elementos destas séries. Bignell (2004) explica que o show tem alguns elementos do mundo do trabalho do formato das *sitcoms*, pois a ênfase está na produção da coluna de Carrie que fornece uma motivação estrutural para cada episódio e situa a personagem principal social e economicamente. No entanto, como a narradora trabalha em casa, suas amigas não são colegas de trabalho e as relações hierarquizadas são relativamente insignificantes. Por isso, a série representa uma interessante variação desse formato.

Toda cidade de Nova York, então, é o local de trabalho de Carrie, e sua rede de amizades

e preocupações pessoais fundem-se com sua ocupação. Outra tradição central na forma dos *sitcoms* é a estrutura familiar, onde lidar com as intimidades do círculo familiar gera situações cômicas. A série criada por Star transfere este elemento para o relacionamento entre as quatro amigas, pois além da amizade, há rivalidade, inveja e competição entre elas. Por estas questões, Bignell (2004) defende que o seriado precisa ser entendido como parte de um desenvolvimento históricos dos *sitcoms* que lidam com identidade feminina, sexualidade, trabalho e comunidade, assim como num campo estrutural onde as *sitcoms* mostram possibilidades de representação que emergem tanto dentro quanto fora da tv.

Tom Grochowski (2004) defende que *Sex and the city* dialoga não apenas com outras séries de televisão, mas também com produções para o cinema, principalmente, com os filmes de Woody Allen. A Nova York do seriado é tão neurótica quanto a de Allen, mas mais frenética. Não é somente o local das suas histórias que o show pega emprestado deste diretor, mas também os dois mais populares dispositivos introduzidos por ele na narrativa das comédias românticas contemporâneas: a utilização de *off* e a fala de personagens olhando diretamente para a câmera.

O programa, no entanto, não pode fugir totalmente dos limites de uma série semanal. O segredo é produzir um seriado que apresenta alguns elementos familiares ao público, mas também com algo novo. Com o tempo, contudo, a tendência é o show se concentrar no material e nos personagens que funcionaram na primeira temporada. Para Grochowski (2004), isto aconteceu com *Sex and the city* depois do terceiro ano, tanto tematicamente quanto na forma.

As histórias dos episódios começaram a se centrar nas quatro amigas ao invés de continuar mostrando a diversidade do mundo dos relacionamentos dos moradores de *Upper East Side*. O foco era o casamento e a separação de Charlotte com Trey; a gravidez e a maternidade de Miranda; os inúmeros relacionamentos de Samantha, incluindo um caso

sério com Richard Wright e os romances de Carrie com Sr. Big e Aidan. Esta questão temática acabou se refletindo na forma da série.

Carrie parou de falar olhando diretamente para a câmera e a função do *off* mudou. Agora, era menor a sua utilização para mostrar as reflexões da narradora sobre as situações que estava vivendo e servia mais para fazer comentários sobre o que acontecia com suas três amigas. O resultado é que o conteúdo das experiências das quatro personagens principais se tornou mais importante do que a forma narrativa do seriado, ficando mais claro que estávamos testemunhando recordações que se tornaram parte das colunas escritas pela jornalista.

Em relação a outras séries cômicas, *Sex and the city* também tem suas particularidades em relação a utilização do humor. As quatro amigas passam grande parte do tempo rindo uma com as outras. O humor do programa não é só desfrutado pelo público, mas também dividido pelas personagens. Astrid Henry (2004) argumenta que o humor é utilizado como estratégia para se dirigir a temas que são difíceis e complicados de lidar, como coração partido, divórcio, impotência, infertilidade, doenças venéreas e aborto, alguns dos assuntos abordados durante as seis temporadas do show.

Sobre a questão sexual, Henry (2004) afirma que o programa inova também ao não punir as mulheres por serem sexualmente ativas. Ao contrário, elas são recompensadas e louvadas por isto, numa maneira diferente de como a sexualidade feminina é comumente representada tanto no cinema quanto na televisão. A série também mostra o orgasmo feminino como uma fundamental e essencial parte do sexo, desafiando as imagens dominantes do heterossexualismo na mídia, onde o orgasmo feminino é secundário ao prazer masculino. Por todas estas questões, o sucesso do show chamou a atenção tanto da mídia quanto dos intelectuais. Em 28 de agosto de 2000, a revista *Time* (foto na página seguinte) estampou em sua capa as quatro personagens do programa com a seguinte manchete: "Quem precisa

de um marido? Mais mulheres estão dizendo não ao casamento e abraçando a vida de solteiras. Elas estão felizes?²⁷" (Edwards, 2000).



Henry (2004) lembra que a revista *Time* colocou na capa as quatro estrelas do seriado e a pergunta provocativa apenas dois anos depois de ter proclamado a morte do feminismo. A reportagem mostrava a cronologia do crescimento do número de mulheres solteiras nos Estados Unidos por escolha, referindo-se a elas como as filhas das mulheres do feminismo, mulheres que tem maior independência, opção e liberdade sexual do que qualquer outra geração anterior. Ao usar *Sex and the city* para colocar um rosto neste grupo de mulheres, *Time* solidificou o *status* de Carrie, Miranda, Charlotte e Samantha como representantes desta geração de mulheres.

A professora de Estudos em Cinema da *London Metropolitan University*, Kim Akass,

organizou o livro *Reading Sex and the city* (2004), com uma coletânea de trabalhos de pesquisadores desta área sobre o programa. A justificativa para estudar o show foi que o seriado se tornou um sucesso imediato em 1998, indo de um fenômeno *cult* até ser um programa premiado²⁸ e ter hoje um grande número de fãs no mundo todo. Além disso, para ela, poucas séries tiveram tanto impacto na nossa cultura contemporânea como este. Em 2002, a HBO lançou *Sex and the city - Kiss and Tell*, de Amy Sohn, o guia oficial do programa, contando os bastidores da produção do programa.

No Brasil, a repercussão não foi diferente. Dois livros foram lançados sobre o seriado, nenhum autorizado pela HBO. *Almanaque Sex and the city* (2004), de Cristhiane Ruiz, fala sobre como as mulheres encaram a vida aos 30 anos e traz o perfil das quatro personagens principais da série, um guia de episódios da primeira a terceira temporada e um teste de personalidade para a leitora ver com qual personagem se identifica mais. Já *A Nova York de Carrie, Samantha, Charlotte e Miranda* (2004), de Teté Ribeiro, apresenta um guia de Nova York a partir dos lugares mostrados no programa, dos episódios das seis temporadas e o perfil das mulheres e dos homens que aparecem no seriado.

Ruiz (2004) afirma que o problema da mulher de 30 anos, entre elas a própria autora, está no descolamento de uma imagem que pertence à geração de suas mães. Foram estas que conquistaram a liberdade sexual e da vida além do casamento, mas esqueceram de ensinar suas filhas a como desfrutar de todas as vantagens que a vida da mulher contemporânea oferece. Por isso, elas acabam presas em mitos absurdos que esta idade traz na sua bagagem. Entre eles, perceber que está com a idade de quem achavam velha quando tinham 17 anos, pensar que deveriam ter casado com aquele garoto bobo e sem graça que era apaixonado por elas, e que acabou fazendo uma fortuna e possui uma família linda e uma casa fantástica.

Se conseguirem passar desta fase, no entanto, as mulheres de 30 anos podem

compreender que as mudanças de comportamento do final do século XX fizeram maravilhas para elas. Ruiz (2004) mostra que hoje elas não têm mais a obrigação de estarem casadas para se sentirem realizadas, ou solteira para ter uma vida de liberdade, terão filhos se quiserem, da maneira que desejarem, podem namorar mulheres se tiverem vontade ou não namorar ninguém. A psicóloga e fã do seriado garante que aquelas que ainda não perceberam isto é porque não assistiram nenhum episódio de *Sex and the city*.

Um dos motivos é o fato de pela primeira vez na tv americana um seriado abordar temas até então censurados na televisão. A escritora, que também tem uma obra sobre a série *Friends*, explica que as quatro amigas fazem sexo sem nenhuma inibição e falam sobre o assunto como qualquer pessoa comum. Por isso, temas como orgasmos, vibradores, fetiches, sexo a dois, a três, hetero e homossexuais, brincando de troca-troca, posições sexuais das mais variadas e tantas outras experimentações aparecem nos episódios do show. Quando a revista *Veja* colocou, em 23 de julho de 2003, o tema sexo na sua capa, não foi surpresa achar na reportagem uma entrevista com Candace Bushnell para ela falar sobre o que as mulheres pensam sobre os homens e sexo.

Assim como nos Estados Unidos, a questão do aumento do número de mulheres solteiras por opção também chamou a atenção da imprensa brasileira. A revista *Época*, na sua capa de 03 de março de 2003 (foto na próxima página), mostra quatro brasileiras solteiras, a atriz Cristiana Oliveira, a windsurfista Dora Bria, a publicitária Patrícia Weiss e a apresentadora Eliana Michaelichen, com a seguinte pergunta como manchete: "Falta homem?" Embaixo, aparece o seguinte texto: "Nunca houve tantas mulheres sozinhas no país. São mais de 20 milhões. Independentes e bem cuidadas, elas se queixam da falta de parceiros interessantes". Dentro da revista, a reportagem intitulada "Mulher solteira procura" fala sobre as razões de mulheres bem-sucedidas e interessantes terem dificuldade em encontrar um companheiro para a vida (Mageste, 2003).



Sex and the city é citado em dois momentos da matéria jornalística. No depoimento de Patrícia Weiss, 35 anos, de São Paulo, que acha que as mulheres funcionam como no seriado, pois criticam os homens e fazem exigências absurdas, projetando um tipo específico de homem. Por isso, todos que aparecem têm sempre um defeito. Para a publicitária, no fundo, é medo de se envolver. No quadro "Retratos de uma geração", mostra o que na literatura, no cinema e na TV faz a cabeça e traduz os dramas das mulheres contemporâneas. As quatro protagonistas da série estão em uma foto com a legenda afirmando que elas representam as contradições e os desejos da solteira moderna.

Este tema voltou a ser capa de uma revista nacional. Desta vez da *Veja*, de 29 de novembro de 2006, com a manchete: "As chances de casar". Na reportagem "A vida sem casamento", o tema era o mesmo da *Época* de três anos atrás: nunca houve tantas mulheres bem-sucedidas, bem-cuidadas e solteiras por opção, distração ou falta de oportunidade. O

problema também continua sendo o mesmo: elas não acham um marido a contento ou, simplesmente, um marido. Pelo IBGE, o número de mulheres de 35 a 39 anos que continuam solteiras no Brasil é bem maior do que há dez anos. A porcentagem, na faixa daquelas com diploma universitário, aumentou de 20% em 1991 para 30% em 2000, o último dado disponível (Moherdau, 2006).

Em 4 de março de 2007, o jornal Zero Hora publicou matéria destacando a pesquisa publicada no jornal *The New York Times* que pela primeira vez na história dos Estados Unidos há mais mulheres sozinhas do que casadas no país. 51% das americanas acima de 15 anos não moram com companheiros. Entre os fatores apontados para este número está o fato das mulheres estarem casando mais tarde, mantendo relacionamentos longos sem morar junto e, após a separação, elas ficarem mais tempo sem casar de novo do que os homens. No Brasil, esta tendência também se confirma (Saraiva, 2007b).

Mesmo depois do fim do seriado em 2004, *Sex and the city* ainda permanece como um referencial forte nos meios de comunicação. Em reportagem intitulada "Uma por todas: a amizade feminina pode até esbarrar na competição, mas a intimidade e a solidariedade entre amigas costumam prevalecer", do jornal Zero Hora, de 18 de fevereiro de 2007, apresenta quatro amigas e as compara com as do seriado. A relação delas poderia não ser tão perfeita quanto a das quatro personagens do seriado, mas as ex-colegas de faculdade se orgulhavam do afeto que as une (Saraiva, 2007a).

Na matéria, aparece um quadro com a foto de Carrie, Samantha, Charlotte e Miranda com o título: "Um quarteto quase perfeito". No texto, o destaque era para o fato de quando se fala em amizade feminina, a imagem das protagonistas da série de televisão americana vir à cabeça de muita gente. Carrie, a colunista de jornal, é descrita como equilibrada e em busca de um relacionamento duradouro, a relações-públicas Samantha, do tipo maníaca por sexo, Charlotte trabalha numa galeria de artes e é romântica e sensível, enquanto a advogada

Miranda é racional e prática. Consideradas complementares entre si, faz parte da amizade delas contar tudo umas para as outras, dividirem confidências e estarem juntas nos momentos de crise (Saraiva, 2007a).

4.1 Construcionismo Social, *self transaccional* e *off*

Para estudar as narrativas das gotas d'água pós-modernas que aparecem em *Sex and the city*, esta tese adotará a perspectiva situada no Construcionismo Social, como exposto por Lupicinio Íñiguez (2002), juntamente com as visões sobre narrativa situadas após a *virada narrativa*, com ênfase nos autores Brockmeier e Harré (2003) e Bruner (1991, 1997a, 1997b, 2001), deste autor será utilizado também seu conceito de *self transaccional*, e as idéias de Doane (1983) sobre *off*. Antes de aprofundar esta questão, no entanto, é preciso fazer algumas considerações ao fato de Bruner ser utilizado tanto por pensadores do Construcionismo Social quanto do Construtivismo²⁹.

No livro, *Realidade Mental, Mundos Possíveis* (1997b), Bruner se define como um construtivista convicto, por acreditar que da mesma forma que construímos ou constituímos o mundo, acredita também que o *self* é uma construção, um resultado de ação e simbolização. Num primeiro momento, chegar a conclusão de que Bruner é um construtivista e não um construcionista social parece ser uma obviedade. Mas esta questão não é tão fácil assim. Isto porquê autores do Construcionismo Social consideram Bruner como também pertencendo a esta perspectiva teórica.

Íñiguez (2002), por exemplo, relaciona uma série de autores, entre eles Bruner, que podem ser considerados pertencendo ao Construcionismo Social, mesmo que alguns deles não se definam como parte desta corrente, porque seus aportes teóricos são inteiramente construcionistas. Os aportes que aproximariam Bruner do Construcionismo Social estão,

principalmente, em seu livro *Atos de Significação* (1997a). Nesta obra está presente a mais dura crítica ao Behaviorismo e ao Cognitivismo produzida na Psicologia. Nela, há a proposição do significado como centro psicológico e a ênfase na importância da narrativa da vida social, tanto no contexto da aquisição da linguagem quanto na natureza do *self*.

O que define a narratividade, para Bruner, não é a ordem do que se conta, mas o fato de não precisar de uma referência externa. Não há necessidade de se referir a algo fora da narração, seu sentido está na própria narração. A decisão da linguagem é um exemplo desse tipo de narração. As crianças aprendem a falar instrumentalmente, porque vêem que dizer algo tem consequências e, com a ajuda das pessoas ao seu redor, vão construindo narrativas. Assim, a criança aprende que falar cria efeitos e os explica. Para Íñiguez (2002), estas idéias de Bruner são coerentes com as características do Construcionismo Social de que a linguagem é ação e criadora de consequências na interação e a importância dos contextos sociais na ação social. Por isto, acredita que Bruner é um dos autores construcionistas que mais deveriam ser considerados, mesmo que o próprio não se defina como um. É isto que será feito neste trabalho.

Um trabalho para ser considerado construcionista deve possuir algumas características, mesmo que, como ressalta Íñiguez (2002), nenhum reúna todas. A primeira é que deve questionar as verdades acatadas e a forma pela qual nos ensinaram a olhar para nós mesmos. A segunda é que o conhecimento tem uma história e uma cultura específica e particular. A terceira é que o conhecimento sempre é resultado de uma construção coletiva. Por último, este conhecimento é inseparável da ação social. Mas o que difere um ponto de vista convencional na Psicologia Social de um ponto de vista construcionista?

Para Íñiguez (2002), são sete os pontos que diferenciam claramente uma visão da outra: o antiessencialismo, o anti-realismo, a especificidade histórica e cultural do conhecimento, considerar a linguagem uma condição prévia ao pensamento, considerar a

linguagem como uma forma de ação social, a importância que se dá à interação entre as práticas sociais e a importância dada aos processos. Guareschi, Medeiros & Bruschi (2003) acrescentam que ao incluir em seu corpo teórico e metodológico as práticas discursivas, o Construcionismo Social inicia na Psicologia Social uma *virada lingüística (linguistic turn)*³⁰. Por sua vez, esta primeira virada, vai provocar uma segunda: a *virada narrativa*.

Como explicam Heikkinen, Huttunen & Kakkori (2000), o fato de termos passado na pós-modernidade de uma sociedade da informação para uma sociedade da narrativa provocou um aumento na discussão do papel das narrativas e das escritas biográficas no processo e no formato da escrita das pesquisas. Para estes autores, a mudança do foco para as narrativas foi tão extensa que podemos afirmar que a *virada lingüística* nas ciências sociais se tornou uma *virada narrativa*.

Estas duas *viradas* provocam questionamentos também na questão da metodologia das pesquisas em ciências sociais. Íñiguez (2002) defende que se deve substituir as formas clássicas ou convencionais de abordagem, com base em experimentos, porque elas não se adaptam às características da orientação construcionista. Heikkinen, Huttunen & Kakkori (2000) acrescentam que se o conhecimento continuar a se tornar cada vez mais uma composição de narrativas pessoais e locais é preciso construir novos caminhos de investigação. Foi com estas reflexões em mente que se fez a construção teórico-metodológica deste trabalho, com os passos da análise e da interpretação sendo os seguintes:

1º) Selecionar episódios de *Sex and the city* em que aparecem características do amor romântico;

2º) Descrever a estrutura narrativa de cada episódio, priorizando os conflitos com o romantismo presente nas histórias;

3º) Identificar os *offs* de Carrie na estrutura narrativa que comentam como ela se relaciona com o fantasma do amor romântico, mantendo-o, rompendo-o e as conseqüências

de suas ações;

4º) Analisar as narrativas das gotas d'água pós-modernas produzidas por Carrie a partir dos seus conflitos com o fantasma do romantismo.

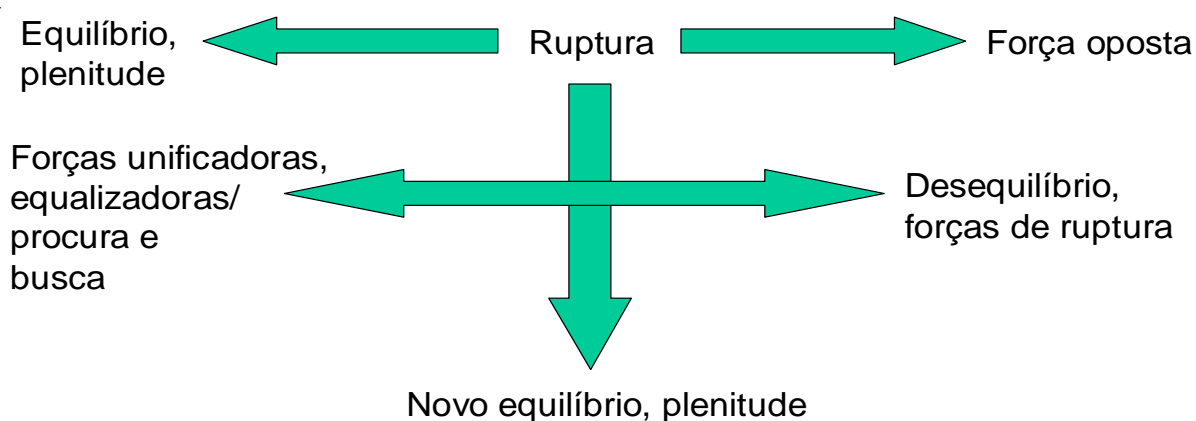
A análise será feita somente sobre as narrativas das gotas d'água pós-modernas construídas por Carrie e não os de Samantha, Charlotte e Miranda, porque Carrie é a personagem principal do seriado e a única que narra por *offs* as histórias dos episódios. Ela nos conta o que está acontecendo ao mesmo tempo em que escreve a sua coluna, também chamada de *Sex and the city*, para o jornal fictício *The New York Star*. As amigas aparecerão apenas nas descrições do contexto das histórias e quando Carrie falar sobre como vê o que está acontecendo com elas.

Serão analisados quantos episódios de *Sex and the city* se julgarem necessários para encontrarmos uma variedade de narrativas das gotas d'água pós-modernas considerada adequada para a pesquisa. O critério utilizado para a escolha dos episódios é a presença na história deles de características do amor romântico. Como há uma continuidade das histórias durante os 94 episódios das seis temporadas do seriado, mesmo que um episódio não seja objeto de análise deste trabalho, ele poderá ser citado durante a pesquisa por ter algum fato considerado importante para o estudo dos episódios que foram selecionados.

Bruner (2002) afirma que o campo para o estudo da narrativa ainda está em construção. Apesar do seu longo tempo de trabalho na área, as suas maiores contribuições são teóricas e não metodológicas. Além disso, nunca trabalhou com uma produção cultural audiovisual como é o caso desta tese, mas sim com relatos falados tanto em suas análises de autobiografias e histórias contadas antes dos julgamentos em tribunais. Por isso, também será utilizada nesta tese a Teoria do Cinema e da Televisão na construção da metodologia de análise das narrativas das gotas d'água pós-modernas que aparecem no seriado.

A estrutura narrativa será vista como um processo, conforme referida por Graeme

Turner, em seu livro *Cinema como prática social*³¹, de 1997. O autor cita Todorov, para quem a história começa num ponto de equilíbrio estável (ou estado de plenitude), quando as coisas estão satisfatórias, tranqüilas, calmas ou reconhecidamente normais. Depois, esse estado inicial é rompido por algum poder ou força, resultando num estado de desequilíbrio. A situação só pode ser resolvida pela ação de uma força dirigida contra a força de ruptura. No final, após o conflito das duas forças, há a restauração do equilíbrio ou plenitude. Sendo assim, o processo não é inteiramente circular, pois o segundo ponto de estabilização não é igual ao primeiro. O processo da narrativa pode ser representado pelo seguinte diagrama:



Nos filmes e seriados, há um conflito que determinará ou motivará os fatos e as ações da história. Por isso, na sua metodologia, Turner (1997) complementa a análise da estrutura narrativa com o estudo das oposições binárias de Lévi-Strauss. Ao investigar as mitologias, este antropólogo concluiu que elas dependiam de oposições binárias, um conflito de dois termos. Esta seria uma maneira dos seres humanos entenderem o mundo: dividindo-o em grupos de categorias excludentes (terra e mar, homem e mulher, bom e mau, nós e eles).

Estas oposições são binárias, dividindo e estruturando nossa compreensão do mundo,

porque são um modo de determinar significados. A construção de diferenças e semelhanças produz significado ao colocar um objeto num dos lados da oposição e não no outro. Além disso, este padrão binário é sustentado pelo fato de definirmos as coisas não somente pelo o que elas são, mas também pelo o que elas *não* são. Isto significa colocar as coisas em categorias já existentes, já opostas a outras categorias. Porém, as oposições podem mudar, produzindo outras transformações do mesmo princípio binário.

Como foi visto no primeiro capítulo desta tese, pelos temas abordados em *Sex and the city*, poderíamos observar, por exemplo, oposições binárias entre a Carrie Princesa Romântica e a colunista e entre o romantismo e as relações amorosas vivenciadas pelas quatro amigas. No entanto, deseja-se evitar neste trabalho cairmos numa dicotomização entre esses elementos da narrativa do seriado. Além disso, não queremos analisá-los de maneira estanque, mas sim em movimento. Por isso, estudaremos os conflitos que aparecem nas histórias da série de uma maneira diferente da proposta por Turner.

Os *offs* por terem a característica de flexibilidade, como explicado no segundo capítulo desta pesquisa, mostram justamente os pensamentos, os comentários de Carrie a respeito dos conflitos que aparecem na narrativa dos episódios. Sendo assim, os *offs* são os diálogos que a personagem principal do programa faz entre a Carrie Princesa Romântica e a colunista, entre o romantismo e as relações amorosas dela e das amigas. Não vamos vê-los como oposições binárias, mas como produtores de conflitos e diálogos que resultaram na construção das narrativas de gotas d'água pós-modernas que são o tema desta tese.

Estes diálogos, estes comentários de Carrie sobre os conflitos presentes na narrativa dos episódios que aparecem nos *offs* dela serão tomados nesta pesquisa como a própria construção do *self transacional*, conceituado por Bruner (1997a). Lembrando as idéias do autor, um *self* é transacional porque é um relacionamento entre um locutor e um Outro Generalizado, dependendo, justamente, de um diálogo. Para obtermos uma noção geral de

um *self* particular na prática, devemos mostrar seus usos em uma variedade de contextos culturais específicos através da narrativa das pessoas.

Correia (2003) explica que para Bruner é preciso entender a mente como criadora de significados, por isso o pesquisador deve buscar compreender a interação na qual a mente constitui e é constituída pela cultura, sendo que esta interação é mediada pela construção de significados. Ao mesmo tempo, a cultura está em constante recriação, devido às interpretações e negociações dos seus integrantes. Por isso, as investigações propostas por este psicólogo devem explorar o uso dos significados na prática, em ação, pois as pessoas transformam suas experiências no mundo em narrativas.

Ao contrário do que foi valorizado pelos trabalhos anteriores a *virada narrativa*, Bruner (2001) afirma que não se está interessado se o relato é falso ou verdadeiro, mas sim no que a pessoa pensou que fez, em que tipo de situação ela pensou que estava e assim por diante. Correia (2003) acrescenta que para esta proposta "dizer" e "fazer" são inseparáveis, fazendo da ação situada o ponto mais importante para esta Psicologia. Sendo o *self* uma construção, um resultado de ação e simbolização (Bruner, 1997b), aumenta a importância da análise dos *offs* de Carrie para o estudo das narrativas das gotas d'água pós-modernas mostradas em *Sex and the city*.

Man and the Thesis



POR **Marcelo Mendel**



Mulheres adoram sinais. Não basta elas gostarem de um homem, tem que haver alguma coisa que indique que ele e ela foram feitos para ficarem para sempre juntos.

- Eu nem ia naquela festa, mas a Marcinha insistiu tanto que acabei indo. Ele também só foi para acompanhar um amigo. É ou não é muita coincidência? Não parece coisa do destino? Quando é para ser, não tem jeito. O universo conspira a nosso favor.

Mulheres adoram coincidências. Acham que são um sinal de que a história de amor delas e do seu Príncipe Encantado foi escrita nas estrelas ou que é coisa do destino. Ficam prestando atenção em bobagem ao invés de conhecerem melhor com quem estão se relacionando. Depois ele vai embora e elas ficam culpando o universo.

Então, quando nós conversamos com uma mulher que nos interessa, ficamos o tempo todo torcendo para que ocorra alguma coincidência, porque sabemos que já é meio caminho andado.

- Eu não acredito! Você também era fã de Barrados no Baile! E o seu nome é Brandon e o meu é Kelly. Que coisa! Cheguei a ficar assustada agora!

Só que muitas vezes você conversa, conversa, conversa e nada. Aí você pensa: é brabo lutar contra o universo!

Mas também tem aquelas vezes em que a gente acerta sem ter a menor idéia do que fez aquela morena achar que você era o homem dos sonhos

dela. Depois ela te conta que sempre imaginou o dia em que um homem colocasse para tocar *Your body is a wonderland*, do John Mayer, e dissesse que a letra era sobre ela.

Uma vez, eu estava de férias em Fortaleza e fui ao Pirata Bar com outros amigos que estavam na mesma excursão. Lá encontramos outros gaúchos e eu acabei ficando com uma professora de jardim de infância, chamada Amanda. No dia seguinte, nós combinamos de ir numa casa de forró. Chegando lá, eu fui barrado, porque estava de bermuda. Parece que os cearenses não tem nenhum problema que as pessoas fiquem se esfregando dançando forró, mas desde que os homens estejam de calças. As mulheres, graças a Deus, podiam ficar de saias. Amanda e eu, então, tivemos que voltar ao meu hotel para eu me trocar.

No dia seguinte, quando estávamos numa boate com amigos, ela me chamou de Príncipe Encantado

A diferença entre o Príncipe Encantado e os outros homens

e eu pergutei porquê:

- É que qualquer outro homem teria aproveitado que nós estávamos sozinhos no seu quarto para tentar transar comigo, mas você não. Você é especial, explicou.

O engraçado é que eu queria ter transado com ela, mas como eu sou obsessivo e nós tínhamos ido no hotel para eu colocar a calça, meu cérebro pensou só nisso. Nós estávamos no meu quarto para eu me trocar e não para transarmos.

Naquela noite mesmo, Amanda e eu transamos. Fiquei pensando, então, que a diferença entre o Príncipe Encantado e os outros homens é de apenas um dia. E a obsessividade é claro!

5 AS GOTAS D'ÁGUA PÓS-MODERNAS

Off do autor: *Quantas vezes nós enganamos a nós mesmos? Pois é, a mesma flexibilidade que questiona, rompe, quebra e desconstrói as metanarrativas, pode nos trair. Não temos onde nos segurar, nem no nosso próprio self transacional. Isto torna a crônica anterior e os episódios de Sex and the city mais engraçados, mas ninguém está a salvo de passar por situações como a da Amanda e as da Carrie. Por mais regras que colocamos nas nossas interpretações, não há nenhuma segurança de que não vamos nos enganar. Pior ainda quando achamos que uma história deve seguir sempre o modelo de uma determinada metanarrativa. Aí vem o inesperado, as quebras e as situações que vivenciamos não podem mais serem explicadas por aquela metanarrativa. Os offs de Carrie nos dão, entre outras coisas, a oportunidade de sermos observadores desses enganos da flexibilidade dela, de sermos surpreendidos junto com ela. A vantagem de ver o processo de Carrie é que como diz Mark Twain a diferença entre a realidade e a ficção é que a ficção faz mais sentido. Afinal, a vida está cheia de surpresas que não fazem o menor sentido, porque o roteiro das nossas vidas não é tão "redondo" como os dos episódios de Sex and the city.*

Neste capítulo da tese, encontra-se a análise dos episódios de *Sex and the city* selecionados por apresentarem características do amor romântico na sua estrutura narrativa. Foram escolhidos cinco episódios. São eles: "O homem, o mito, o viagra", oitavo episódio da segunda temporada, "Onde há fumaça...", primeiro episódio da terceira temporada, "Somos vagabundas?", sexto episódio da terceira temporada, "A agonia e o 'ex'-tase", primeiro episódio da quarta temporada e "O fator 'eca'", quarto episódio da sexta temporada. Seguem agora as narrativas das gotas d'água pós-modernas construídas por Carrie nestes episódios

a partir de seus conflitos com a metanarrativa do amor romântico, focando em como ela se relaciona, através de seus *offs*, com o romantismo, mantendo-o, rompendo-o e as conseqüências de suas ações:

5.1 As narrativas das gotas d'água pós-modernas de acreditar ou não em finais felizes na realidade

O oitavo episódio da segunda temporada de *Sex and the city*, intitulado "O homem, o mito, o viagra", começa com o seguinte *off* de Carrie: "Era uma segunda vez, em uma terra mítica na esquina da Carmine com a Mulberry, dois simples mortais que estavam se divertindo muito" (King & Hockberg, 1999). Big e Carrie vão a um restaurante italiano e, pela primeira vez, ele a chama de sua namorada. *Off*: "Foi perfeito. Eu me sentia no paraíso" (King & Hockberg, 1999).

Está estabelecido o ponto de equilíbrio estável em que começa este episódio: Big e Carrie estão namorando e tudo está uma maravilha. Já nesta primeira cena, os namorados reais são comparados com os personagens dos contos de fadas. O *off* começa com "era uma segunda vez", fazendo referência ao início tradicional dos contos de fadas, "era uma vez", e com o fato deles estarem namorando pela segunda vez. Nota-se que apesar deles já terem namorado uma vez, terem terminado e agora estarem juntos novamente, o referencial de Carrie não mudou, continua o mesmo: o conto de fadas.

Já deu errado uma vez, mas ela vai tentar novamente ter um romance de conto de fadas. É o fantasma do amor romântico surgindo novamente. Nesse primeiro *off*, os limites entre a Carrie Princesa Romântica e a Cronista não estão muito claros, as duas parecem caminhar juntas, misturadas, pois apesar do início como dos contos de fada, quem está na terra mítica, que é a real Nova York, são dois mortais e não o Príncipe e a Princesa. Uma

típica cena pós-moderna onde as fronteiras já não estão mais claras e fica ainda mais difícil identificar quem é quem e o que é o que.

A segunda cena do episódio começa com um *off* de Carrie: "E do outro lado da cidade, a Miranda estava no inferno. Ou no seu equivalente moderno: o clube dos comediantes. Allan Miller era um arquiteto divorciado que a Miranda conhecera no supermercado. Eles logo se deram bem, pois odiavam as torradinhas chiques" (King & Hockberg, 1999). Miranda descobre que Allan continua casado. Ele diz que está se separando. Miranda não acredita nas palavras dele e vai embora.

Na cena seguinte, as quatro amigas almoçam juntas. Miranda conta que Allan tinha dito que estava divorciado há 3 anos, por isso acha que os homens são todos mentirosos. Charlotte acredita que Allan poderia realmente gostar de Miranda. Ela conta que uma amiga da amiga dela conheceu um cara casado. Ele disse que ia se divorciar e cumpriu a palavra. Eles se casaram e ele agora é um excelente marido e um maravilhoso pai.

Miranda diz que este é um inacreditável conto de fadas criado pelas mulheres para que suas vidas amorosas pareçam menos desesperadoras. Samantha completa, afirmando que o resultado é que você se sente até mais desesperada, porque esse relacionamento mágico nunca será o seu. Charlotte garante que a história realmente aconteceu. Miranda fala que é a mesma lenda daquela mulher que se separou do namorado que não conseguia se comprometer e foi morar em Kansas.

Num dia chuvoso, ela volta para casa e o namorado está diante da porta dela com um anel de noivado e lhe diz: "case-se comigo" e eles vivem felizes para sempre. Charlotte afirma que as pessoas vivem mesmo felizes para sempre, pois aconteceu com a amiga da minha amiga dela. Samantha pergunta se ela conhece alguém cujo namoro mudou magicamente de um dia para o outro? Charlotte responde que sim e aponta para Carrie. Miranda pergunta a Carrie como o namoro com Big está diferente agora.

Carrie responde que não sabe explicar, é só uma sensação. Talvez seja porquê eles agora sabem que se voltaram a namorar deve ter havido uma razão. Samantha ri. Carrie pergunta por que é tão difícil de acreditar. Miranda pergunta quanto tempo ela tem, pois as histórias sem final feliz são muitas. Acontece aqui a ruptura do equilíbrio estável inicial do episódio. O paraíso vivido por Big e Carrie é questionado por duas de suas amigas e a dúvida de que se o relacionamento deles será sempre maravilhoso surge nela. Na cena seguinte, Carrie está escrevendo a sua coluna e ouvimos o seguinte *off*:

"Naquela tarde, eu fiquei pensando em mitos e relacionamentos. Heróis, namorados, ciclopes, divorciados. Será que eram mesmo diferentes? Os antigos gregos acreditavam em mitos para dar um sentido às suas vidas miseráveis. Será que os solteiros de agora precisam de mitos modernos para enfrentar os seus relacionamentos miseráveis? E eu e o Big? Depois de tantos mal-entendidos, agora, nos dávamos bem. Será que havíamos recebido a dádiva dos deuses ou era uma coisa da qual eu precisava acreditar? Acreditaríamos no que fosse para ter um parceiro?" (King & Hockberg, 1999).

Neste momento, está estabelecido o conflito principal do episódio: a maneira como Carrie está vendo o seu relacionamento com Big é realista ou está acreditando em algo que só existe nas histórias românticas? Aqui a Cronista produz as primeiras gotas d'água pós-modernas que ela joga na Carrie Princesa Romântica, pois através da reflexividade do *off* ela desconstrói a metanarrativa do amor romântico. De um lado temos as forças de ruptura com os argumentos de Samantha e Miranda, dizendo que as chances de algo como nos contos de fadas acontecerem na vida real serem praticamente nulas e do outro, as forças unificadoras com a Carrie Princesa Romântica e Charlotte dispostas a acreditar que podem existir histórias com "e viveram felizes para sempre" também na realidade.

Quando Carrie explica para Miranda porquê acredita que agora o seu relacionamento com Big está diferente, diz que é como se eles soubessem que se reataram o namoro, deve haver uma razão. Mas que razão é está? Parece que há alguém, que não Carrie e Big,

escrevendo a história deles, que agora há uma razão para ficarem juntos. Serão os deuses? Bastaria aos simples mortais reconhecerem os seus papéis nesta história e segui-los?

Acreditar na presença desta história escrita por deuses, ser um dos personagens desta história, parece ser uma condição para se viver momentos mágicos. Assim como o Príncipe e a Princesa vivem um conto de fadas, escrito por um ser humano, um homem e uma mulher só viveriam um conto de fadas, se esta história estiver sendo escrita pelos deuses. Mas existem deuses lá em cima, ou em outro lugar, escrevendo as histórias dos nossos romances? E quando os nossos relacionamentos dão errado, deveríamos culpar estes deuses e tirar a nossa responsabilidade fora?

O que une o conto de fadas e estas histórias do nosso cotidiano que parecem escritas por deuses é a narrativa, pois ambas são construídas por nós, mas isto não é garantia de que elas sejam iguais. Elas apenas têm a mesma forma narrativa. É a vida imitando a arte, a arte imitando a vida, e isto faz com que as fronteiras entre elas não sejam claras. O resultado pode ser a criação de uma ilusão: a de que podemos viver um conto de fadas na nossa vida. É apenas quando acontece alguma coisa, que parece não fazer sentido na história cotidiana que supostamente está sendo escrita por deuses, que esta ilusão é abalada.

A cena seguinte começa com um *off*: "A Samantha não acreditava em "felizes para sempre", mas sim, na ideia de beber um coquetel no final do dia" (King & Hockberg, 1999). Num bar, um velho vai falar com Samantha. *Off*: "Uma garrafa do melhor champagne depois, a Samantha ficou sabendo que Ed era solteiro, livre e multimilionário" (King & Hockberg, 1999). Samantha conta para Carrie que Ed tem 72 anos. Ela questiona se a amiga teria coragem de transar com um idoso. Samantha responde que os gatos são todos iguais no escuro. *Off*: "Era uma lenda urbana como a dos jacarés no esgoto, animais no microondas, e agora, a da Samantha com um velho" (King & Hockberg, 1999).

Big cozinha para Carrie, enquanto escutamos o seguinte *off* dela: "Em cada mito, os

mortais sempre acabam sendo testados. O modo como reagem determina se encontrarão o paraíso ou se ficarão amarrados a uma grande rocha para sempre" (King & Hockberg, 1999). Esta é uma tentativa de Carrie colocar um fim no conflito da história. Ela quer para Big conheça as suas amigas melhor. Ele fica resistente, mas aceita ir com elas no *Denial*. *Off*: "*Denial* era um local em alta em Manhattan. Todo mundo em Manhattan queria ir no *Denial*" (King & Hockberg, 1999).

Miranda liga para Carrie, perguntando onde ela está, pois tinham combinado de jantar juntas. Carrie responde que mandou uma mensagem para ela, pois está na casa de Big. Chateada, Miranda conversa com o *barman* Steve. *Off*: "Eles não ficaram só na conversa, foram para a casa dela, onde Steve, o *barman*, lhe serviu dois belos orgasmos" (King & Hockberg, 1999). Steve pede o telefone de Miranda. Ela diz que ele não precisa fingir que vai ligar, pois ambos sabem que foi uma transa de uma noite só.

Off de Carrie inicia a cena seguinte: "Três jantares e dois almoços extravagantes depois, Ed convidou Samantha para jantar na casa dele. Ela nunca havia pensado que teria um relacionamento com um homem mais velho. Mas o Ed era diferente" (King & Hockberg, 1999). Samantha ganha jóias de Ed. *Off*: "Depois de um rico jantar, Ed deu em cima da Samantha. Ele tinha um estilo de outros tempos, do gênero que Samantha vira em filmes antigos, mas nos quais ela nunca imaginava em atuar" (King & Hockberg, 1999).

Ed afirma que está velho e só tem mais 10, 12 anos de vida, mas está disposto a recompensar Samantha. Sobre sexo, ela não precisa se preocupar, pois seu bolso está cheio de viagra. *Off*: "Samantha estava vivendo o seu mito urbano particular, o da mulher que foi a um bar e viveu feliz para sempre por no máximo, 10 ou 12 anos" (King & Hockberg, 1999). Mais uma vez temos uma referência aos contos de fadas, é o fantasma do romantismo marcando a sua presença novamente.

Samantha apaga a luz. *Off* de Carrie: "No escuro, todos os gatos pareciam iguais. Os

lábios de Ed não eram os de um homem mais velho. As carícias de Ed não eram as de um homem mais velho" (King & Hockberg, 1999). Ed vai ao banheiro e Samantha vê a bunda dele. *Off*: "Infelizmente, o traseiro do Ed era o de um homem mais velho" (King & Hockberg, 1999). Samantha sai correndo. *Off*: "Ela disse que estava passando mal por causa dos frutos do mar" (King & Hockberg, 1999). A história de Samantha com Ed faz parte das forças de ruptura, pois mostra que a vida é diferente dos contos de fada.

O *off* de Carrie continua, mesmo com a mudança de cena: "Em casa, enquanto Miranda bebia um café e lia o *New York Times*, o destino bateu a sua porta" (King & Hockberg, 1999). Steve vai ver Miranda para dizer que gosta dela. Ela afirma que isso significa que ele a acha fácil e quer transar de novo. Ele garante que não é isso e pede para ela jantar com ele. Miranda responde que tem um compromisso, pois vai jantar com as minhas amigas. Steve diz que vai também.

Carrie está chegando à casa de Big. *Off*: "Às 8h15min, eu cheguei na casa do Big. Só tomaríamos um drinque e logo iríamos embora. Eu disse a mim mesma que seria apenas um jantar com as amigas, mas enquanto o esperava, no meu vestido preferido, eu percebi que era mais importante que isso" (King & Hockberg, 1999). Big abre a porta e não está vestido apropriadamente ainda. Ele diz que não vai, pois passou o dia fora e irá chover.

Big pergunta se está tudo bem. Carrie, olhando para baixo, diz que sim. *Off*: "Eu temia que se o olhasse nos olhos, eu me tornaria de pedra" (King & Hockberg, 1999). Carrie vai embora. *Off*: "Como acreditei que as coisas seriam diferentes dessa vez? Eu nunca ouvi falar de um mito no qual um bebê de 42 anos se transformava magicamente em um adulto pronto para sair com você" (King & Hockberg, 1999). Neste momento, a reflexividade do *off* revela que Carrie se culpa por ter acreditado que poderia realizar a metanarrativa do amor romântico, de não ter rompido com esta crença. A Carrie Princesa Romântica está toda molhada com as gotas d'água jogadas pela Cronista.

Na cena seguinte, Carrie está no *Daniel* com suas amigas. Charlotte pergunta quando Big vai chegar, ela diz que não sabe. *Off*: "Eu precisava de um drinque para lhe contar do meu herói caído. Já que eu estava no *Daniel*, não havia por que ir embora" (King & Hockberg, 1999). Mais uma vez, Carrie constrói a narrativa da sua relação com Big, usando como referência os romances ao comparar o seu amado com um herói caído. O fato de Big não ir ao jantar é mais uma força de ruptura.

Steve traz drinques. As amigas agradecem. Ele diz que se querem ser bem atendidas, mandem vir um *barman*. Miranda tenta fazer uma piada, afirmando que se quiserem transar bem, vão para casa com um deles. Ninguém acha engraçado. Steve pede para falar com Miranda. Ela comenta para Carrie que os deuses estão a punindo por ter feito sexo casual. Steve diz que só tem uma pergunta para ela e depois vai embora. Quer saber porquê ela odeia os homens, pois eles acabaram de se conhecer, portanto, o problema não é com ele.

Miranda pergunta o que ele quer. Steve responde que quer conhecê-la melhor. Ele pede se ela pode lhe fazer um favor. Se por um segundo, ela pode acreditar que ele não é um cafajeste, que talvez goste dela e que aquela noite foi mesmo especial. Miranda responde que não e Steve vai embora. Carrie fala que é melhor pedirem uma mesa só para quatro. Miranda afirma que sabia que Big não vinha e que os homens não prestam. Charlotte pergunta para Carrie se é verdade.

Off de Carrie: "Eu não podia contar à Charlotte que "felizes para sempre", na verdade, era um mito" (King & Hockberg, 1999). Esta é a característica dos contos de fadas e do romantismo que mais aparece neste episódio. Conforme as personagens acreditam nele, o fantasma do amor romântico reaparece. Antes de Carrie responder a amiga, Charlotte vê Big chegando. A ida de Big ao restaurante faz parte das forças unificadoras. A maneira que a história estava sendo mostrada muda neste momento. A imagem fica em câmera lenta e escutamos uma música típica de contos de fadas. Carrie se vira e vê Big descendo as escadas.

Ele abana para elas.

Carrie parece não acreditar no que está vendo, nem Miranda. *Off*: "Ver o Big chegar, abalou as teorias negativas da Miranda" (King & Hockberg, 1999). Miranda vai atrás de Steve. *Off*: "E assim, a Miranda foi embora do *Daniel*" (King & Hockberg, 1999). Miranda encontra Steve embaixo da chuva. Ela diz que talvez consiga acreditar. Os dois se beijam. Esta cena lembra um momento das lendas urbanas, contadas no início do episódio, a de que está sempre chovendo, quando o casal se beija. A história de Miranda e Steve é mais uma das forças unificadoras.

Off de Carrie: "De agora em diante, as mulheres promíscuas contariam a história da transa de uma noite que se tornara um relacionamento" (King & Hockberg, 1999). Aqui mais um vez a narrativa da série não trabalha com uma oposição binária entre elementos, neste caso, entre sexo casual e relacionamento, mostrando como a fronteira entre eles não é muito clara e que uma relação séria pode surgir a partir do que parecia ser uma transa de uma noite só. Assim, o *off* de Carrie rompe com a metanarrativa de que sexo casual não leva a um relacionamento sério.

A cena final é Big na mesa com Carrie, Samantha e Charlotte, enquanto o *off* continua: "Quanto ao Big e eu, nós deixamos de ser um mito e nos tornamos reais" (King & Hockberg, 1999). Neste momento do episódio, as forças unificadoras daqueles que acreditam em finais felizes vence a dos que não acreditam, restaurando o equilíbrio. Nestas gotas d'água pós-moderna, Carrie mostra que este equilíbrio é diferente do equilíbrio inicial da história, porque eles continuam namorando, mas antes eram mitos e agora são reais. O relacionamento deles pode não ser como a metanarrativa do viveram feliz para sempre do amor romântico, mas podem construir micronarrativas em que superam problemas e conseguem ser felizes num momento específico.

Esta é a construção feita por Carrie, mas se pode avançar mais para mostrar que as

fronteiras entre mitos e pessoas reais não é muita clara e que eles são dois lados de uma mesma moeda unidos pela narrativa. Se Carrie acredita que eles se tornaram reais agora, para as amigas de Charlotte, o casal passará a ser um mito. Isto porquê Charlotte contará as suas outras amigas sobre como Carrie e Big namoraram pela segunda vez e desta vez foi diferente: ele se comprometeu com o relacionamento. Para elas, o casal será um mito.

5.2 As narrativas das gotas d'água pós-modernas de querer ou não ser salva por um homem

O primeiro episódio da terceira temporada de *Sex and the city*, intitulado "Onde há fumaça...", começa com o seguinte *off* de Carrie: "Nova York abriga um milhão de solteiros interessantes e desejáveis e quatro solteiras friorentas e um pouco excêntricas" (King & King, 2000). As quatro amigas estão na balsa para *Staten Island*. *Off*: "Uma das vantagens de ser uma pequena celebridade é que a convidam para eventos importantes. Como o concurso dos bombeiros mais bonitos para seu calendário anual" (King & King, 2000).

Carrie é uma das juradas do concurso e acaba conversando com um dos seus colegas do júri. *Off*: "Ele se chamava Bill Kelley e era um político divorciado que concorria para a tesouraria de Nova York. Ele era o único homem no júri" (King & King, 2000). Miranda traz drinques para Samantha e Charlotte. Ela conta que não fazem *Cosmopolitans*, a bebida preferida delas. Só tem o *Staten Island Ice Tea*³². Mais um candidato começa a dançar. É Ricky Fantucchi. Ele e Samantha se paqueram.

Carrie, Miranda e Charlotte estão dançando, quando escutamos o seguinte *off*: "Depois do concurso, eu percebi que *Staten Island* era como um pitoresco país europeu. Escutavam música de 20 anos atrás e você podia fumar onde quisesse" (King & King, 2000). Samantha vai atrás de Rick. *Off*: "Duas músicas depois, e eu estava precisando de ar fresco" (King &

King, 2000). Carrie está no bar e Bill chega.

Ela comenta que ele tem um gosto horrível para homens. Ele diz que ela foi dura nas notas com aqueles meios pontos. Carrie revela que às vezes, as mulheres precisam de um meio. Bill afirma que a zona eleitoral dela é a 23, a mesma que a dele. Ele pede o número de telefone dela. Ela fala que está ali se divertindo com as amigas e não quer saber de homens agora. Bill pergunta se ela teve uma briga feia. Carrie não responde e fica incomodada. Ela avisa Miranda que está indo embora.

Miranda conta que Samantha foi embora com um bombeiro e que vai voltar para Manhattan com Carrie. Elas procuram por Charlotte que está bêbada na pista de dança. As três amigas estão na balsa e escutamos o seguinte *off*: "E assim, três moças voltaram para casa com belas memórias de *Staten Island* e seus infames chás gelados" (King & King, 2000). Charlotte dança e diz que é uma mulher legal, inteligente, um bom partido e que vai encontrar um homem perfeito e vai se casar.

Off: "Não sei se foi por causa dos chás gelados ou dos homens de *Staten Island*, mas Charlotte estava pegando fogo. Na terra firme, Samantha e o Sr. Mês de Julho estavam pegando fogo" (King & King, 2000). Rick transa com Samantha, que grita muito. *Off*: "Os bombeiros chamam isso de alarme de nível 4" (King & King, 2000). Esta seqüência do concurso de bombeiros mostra o ponto de equilíbrio estável do início do episódio: Carrie e suas amigas saindo a noite e se divertindo sozinhas.

No dia seguinte, as quatro amigas tomam café da manhã juntas e escutamos o seguinte *off*: "Miranda e eu queríamos ovos. Samantha queria nos contar os detalhes e Charlotte queria evitar que sua cabeça explodisse sobre seu casaco *Burberry*" (King & King, 2000). Samantha conta que nenhum outro homem havia lhe deixado tão molhada e que o bombeiro era como o das suas fantasias. Miranda pergunta por que os bombeiros são tão bonitos, pois mesmo quando não são, eles são. Charlotte afirma que é porquê as mulheres querem

ser salvas. *Off*: "Eis a frase que as solteiras trintonas e independentes não deveriam pensar e muito menos dizer" (King & King, 2000). Neste momento da história, ocorre a ruptura do equilíbrio estável inicial.

O episódio começa mostrando as quatro amigas como mulheres independentes que não precisam de nenhum homem para nada e podem inclusive tratá-los como objeto sexual. A ruptura acontece, quando Charlotte afirma que nesta fantasia delas com os bombeiros há também o desejo de encontrar um homem para salvá-las. Charlotte desabafa, dizendo que namora desde os 15 anos, que está exausta e pergunta onde está ele. Miranda pergunta se ela está falando do Príncipe Encantado. Samantha diz que ele só existe nos contos de fada.

Este é mais um episódio da série em que há um diálogo direto com os contos de fadas. Se antes foi com a questão de se acreditar ou não na possibilidade de ser feliz para sempre com alguém, agora é com o desejo de encontrar um Príncipe Encantado. Carrie indaga a amiga se ela já pensou que talvez elas sejam o Príncipe e devem salvar a elas mesmas. Charlotte responde que isso é deprimente. Carrie pergunta se as outras acham o mesmo. Miranda e Samantha preferem não falar nada, mas o silêncio e o desconforto delas mostra que concordam com Charlotte. Os argumentos desta de que elas precisam de um Príncipe Encantado faz parte das forças de ruptura.

Se no início do episódio é mostrado como ser solteira pode ser uma grande festa, agora é questionado se só há alegria neste estilo de vida. Estas mulheres não abrem mão da sua independência sexual e econômica, mas também não abrem mão de sonhar com o homem das suas fantasias. O fato de não precisarem de um homem não é o mesmo que não quererem um homem. O problema que surge é que o perfil de uma mulher independente não se encaixa no modelo das princesas dos contos de fada. Carrie reflete sobre este assunto no *off* a seguir, quando está escrevendo a sua coluna:

"Naquele dia, eu fiquei pensando em contos de fada. Se o Príncipe

Encantado não tivesse aparecido, Branca de Neve teria dormido em um caixão de vidro para sempre? Ou teria acordado, cuspidor a maçã, arrumado um emprego, plano de saúde e um bebê no banco de esperma? Será que dentro de cada solteira segura de si e ambiciosa há uma princesa frágil e delicada que só quer ser salva? Charlotte tinha razão? As mulheres só querem ser salvas?" (King & King, 2000).

Neste momento, foi estabelecido o conflito principal do episódio. Neste *off*, é a Carrie Princesa Romântica que joga água na Cronista, perguntando se dentro dela não há uma Princesa como ela querendo ser salva por um homem. Esta é a característica do amor romântico que se transforma num fantasma e vem assombrar as quatro amigas. Este é um fantasma tão assustador que Carrie chega a dizer num *off* que este é o pensamento que as solteiras trintonas e independentes não deveriam pensar e muito menos dizer.

Nestas gotas d'água pós-modernas, Carrie revela um outro medo e preocupação. Se ela admitir que queira um homem para salvá-la, isto significa que ela está abrindo mão da sua independência que lutou tanto para conquistar? Através da flexibilidade do *off*, Carrie questiona a metanarrativa do amor romântico de que para ter o homem das suas fantasias não pode ser uma mulher independente e de que precisa fazer o papel da princesa frágil e delicada. Neste momento, aparecem as duas forças opostas. São as forças de ruptura com os argumentos que reforçam a idéia de que Charlotte está certa, as mulheres só querem ser salvas, contra as forças unificadoras que defendem que ela está errada.

Na cena seguinte, o médico avisa Miranda que depois da cirurgia nos olhos, ela precisará de alguém para ajudá-la a voltar para casa. *Off* de Carrie: "Certas mulheres só queriam saber de ser salvas, mas Miranda achava isso um insulto" (King & King, 2000). Miranda é daquelas que não concorda com o pensamento de Charlotte, faz parte das forças unificadoras. Quando Steve oferece ajuda, ela recusa. Ele argumenta que não disse que ela precisa de alguém, mas que gostaria de estar lá para ajudar, se for necessário. Miranda diz que vai pedir para Carrie acompanhá-la.

Esta cena do episódio reforça a idéia que a mulher tem medo de que o fato de precisar de um homem para qualquer coisa signifique que ela não é independente, que não consegue se virar sozinha, que é frágil e precisa de um homem ao seu lado. Steve tenta mostrar para Miranda que ajudá-la não quer dizer que ela precisa de um homem. É apenas uma gentileza dele. Ela pode ser ao mesmo tempo uma mulher independente e ter ao seu lado um homem que vai ajudá-la não porque ela precisa dele, mas porquê quer.

Carrie e Charlotte estão num bar, quando escutamos o seguinte *off*: "No *East Side*, em um bar mais adequado a Charlotte, a Princesa do chá gelado foi à procura de um príncipe encantado" (King & King, 2000). Charlotte vê um homem que considera bonito. Outro homem chamado J.J. se aproxima dela e pergunta se os seus lábios doces querem um drinque. Ela responde que não e que estão indo embora. *Off*: "Charlotte acreditava nas leis *feng shui* do namoro. Mude de local para mudar sua sorte" (King & King, 2000).

J.J. se aproxima novamente e oferece um drinque. Ela responde que não. O homem que Charlotte achou bonito discute com J.J. e acaba batendo nele. Depois, ele vai conversar com Charlotte. *Off* de Carrie: "Ele se chamava Arthur. Ele era gentil, meigo, bonito e um ótimo corretor que morava na esquina entre a Madison e a Quinta. Os príncipes encantados existiam" (King & King, 2000). Neste momento do episódio, a história de Charlotte é a do Príncipe Encantado que aparece para salvar a Princesa, contrapondo-se a de Miranda que quer se afastar da realização deste tipo de conto de fadas.

Na próxima cena, Carrie está caminhando sozinha na rua e ouvimos o seguinte *off*: "No dia seguinte, Charlotte encontrou seu príncipe e eu gastei demais. Sem homens à vista, decidi salvar meus tornozelos de uma vida chata comprando mais pares de sapatos do *Jimmy Choo* do que devia" (King & King, 2000). Quando ela está chegando em casa, vê Bill sentado na escada do edifício. Ele revela que precisa de um favor dela, pois está ganhando em toda cidade, exceto *Staten Island*. Ele precisa fazer uma campanha no restaurante *Capri* no

domingo à noite e queria que ela fosse com ele. Carrie rejeita o convite. Bill afirma que ela não precisa responder agora. Ele a buscará às 19 horas, vai esperar no carro.

Antes da cirurgia, Miranda escreve cartões grandes com números de emergência e ouvimos este *off* de Carrie: "Naquele sábado, eu não pude levar Miranda para a cirurgia a laser, porque eu precisava entregar uma matéria, e ela não chamou Steve. Ela resolveu fazer tudo sozinha. Quem quer um homem para segurar sua mão quando há táxis e um pincel atômico preto para anotar números de emergência? Enquanto Miranda estava sendo operada, Charlotte estava bebendo vinho branco com seu príncipe encantado" (King & King, 2000). As histórias de Miranda e a de Charlotte continuam sendo mostradas como forças opostas que não permitem o surgimento de um novo equilíbrio, pois uma nega a necessidade da ajuda de um homem e a outra sonha com um Príncipe que venha salvá-la.

Charlotte e Arthur estão num restaurante, conversando sobre um amigo em comum. Ele diz que Tom tem um casamento ideal. *Off* de Carrie: "Charlotte concordava e pensou: que casal gentil, meigo, bonito, divertido e maravilhoso eles eram" (King & King, 2000). Quando o homem sentado na mesa atrás de Charlotte se levanta, acaba esbarrando nela. Arthur briga como ele. *Off*: "Charlotte percebeu que ele não queria salvar as mulheres, ele queria era brigar. E assim, o príncipe encantado da Charlotte se tornou um pesadelo" (King & King, 2000). Neste *off*, Carrie desconstrói a metanarrativa de como deve ser o Príncipe Encantado, pois a mesma força física de um homem, que é usada para salvar uma mulher, pode ser um incômodo também.

Miranda está na sala de recuperação após a cirurgia, quando Steve chega. *Off* de Carrie: "Depois de um táxi e dois soníferos, Steve pôs Miranda na cama" (King & King, 2000). Quando Steve está ajeitando Miranda na cama, ela pede para ele parar, porque não quer ser salva. Ele continua, pede para ela colocar os pés para dentro da cama e a chama de Bela Adormecida. *Off*: "Na manhã seguinte, depois de uma eternidade, Miranda acordou. Pela

primeira vez na vida, ela viu tudo com clareza" (King & King, 2000). Miranda acorda e olha para Steve dormindo ao seu lado. Ela fica feliz e coloca a sua mão junto a dele.

Neste *off*, Carrie desconstrói a metanarrativa de que uma mulher independente não pode receber a ajuda de um homem, pois o fato de Steve estar ao lado de Miranda não significa que esta precise de um homem ou que deixou de ser independente. Dentro da estrutura narrativa deste episódio, acaba havendo uma inversão de forças, pois a história de Charlotte, que começa favorável a idéia da mulher precisar de um homem, e a de Miranda, que inicia contrária a esta posição, acabam trocando de posição no final.

Um *off* de Carrie inicia a cena seguinte: "O Sr. Mês de Julho convidou Samantha para lhe fazer companhia enquanto ele trabalhava no plantão do domingo. A idéia de estar em um posto cheio de belos bombeiros era uma fantasia que agora Samantha queria realizar" (King & King, 2000). Samantha procura Rick e encontra todos os bombeiros reunidos na sala da televisão. *Off*: "Mas o posto de bombeiros de sua fantasia não era assim" (King & King, 2000). Rick diz para Samantha que está fazendo chilli e manda um de seus colegas se levantar para que ela sente. *Off*: "A fantasia de salvamento da Samantha se tornara algo do qual ela precisava ser salva" (King & King, 2000).

Carrie está em casa e a secretária telefônica atende uma ligação de Bill. Ele fala que está na frente do seu prédio e que vai esperar só mais dez segundos. Como ela não desce, ele vai embora. Carrie liga para Miranda e conta que está toda arrumada, olhando o político ir embora. Carrie pergunta a amiga porquê. Miranda responde que é por causa de Big, pois ela tem medo de ser ferida outra vez. *Off*: "Era isso. A frase que as solteiras independentes e trintonas nunca devem pensar e muito menos dizer" (King & King, 2000).

Esta é a segunda vez que Carrie usa esta frase em um de seus *offs* e novamente para revelar um medo. Na primeira vez, o medo de admitir o desejo de ser salva por um homem e, agora, o medo de se machucar de novo indo atrás deste desejo. No último episódio da

segunda temporada de *Sex and the city*, Big se casou com uma modelo bem mais jovem de Carrie. Isto a deixou arrasada, porque, enquanto namoraram, ele nunca mostrou interesse em se casar com ela. O Príncipe dela não a salvou, foi salvar outra. *Off*: "Miranda tinha razão. Eu parecia estar congelada na borda de um prédio em chamas. Eu tinha me queimado tanto no último relacionamento que tinha medo de começar outro" (King & King, 2000).

Carrie pega a balsa para *Staten Island*. Quando chega na festa, Bill pergunta como ela chegou até lá. Ela responde que de balsa e sozinha mesmo, pois é muito independente. Mais uma vez na narrativa do episódio temos uma fala que reforça a necessidade destas mulheres mostrarem o quanto são independentes, o quanto não precisam de um homem, mesmo que tenham usado estas mesmas características para irem ao encontro de um. Carrie diz para Bill que foi uma separação feia a que teve, respondendo a pergunta dele quando se conhecerem e pede para começarem devagar.

De volta ao corpo de bombeiros, Samantha tenta ficar sozinha com Rick e ouvimos o seguinte *off* de Carrie: "Entre o chilli e o intervalo, Samantha percebeu que, para realizar sua fantasia, ela precisava agir" (King & King, 2000). Ele procura por ela que aparece descendo pelo cano do corpo de bombeiros. *Off*: "Samantha desceu pelo cano duas vezes naquela noite" (King & King, 2000). Samantha e Rick transam no caminhão do corpo de bombeiros. Toca o alarme. Samantha está usando um uniforme. Um bombeiro a manda tirar a roupa, pois está havendo um incêndio. *Off*: "Samantha entendeu que havia uma grande diferença entre uma fantasia de salvamento e um salvamento de verdade" (King & King, 2000). Neste *off* sobre a história com Samantha, que também começou como uma força de ruptura e passou para uma unificadora, Carrie mostra as diferenças que podem haver entre realidade e fantasia.

Na cena seguinte, o evento em *Staten Island* já acabou e Bill oferece uma carona a Carrie. Ela diz que não precisa e os dois acabam se beijando. Ele a convida para ir a sua

casa. Ela responde que um beijo já é suficiente por hoje. Eles continuam se beijando, quando Carrie se lembra que é quase meia-noite e vai perder a última balsa. A narrativa do episódio faz aqui um paralelo entre a história de Carrie e a do conto de fadas da Cinderela que tinha que ir embora do baile antes da meia-noite. Ela pega um táxi até a balsa. Carrie corre para não perder a balsa e deixa pelo caminho, assim como a Cinderela, um de seus sapatos.

Carrie perde a balsa e volta para pegar o seu sapato. Quando ela o está colocando, ouvimos uma música do tipo que aparece nos contos de fadas. É Bill chegando de carro e oferecendo uma carona. *Off*: "Ele não tinha um cavalo branco, mas tinha uma BMW com ar quente. Às vezes, uma mulher precisa ser salva" (King & King, 2000). Bill diz que vai tirá-la daí, mas que primeiro precisa saber como sair da ilha. Carrie revela que sabe o caminho e o manda virar à direita. *Off*: "E, às vezes, uma mulher tem de salvar um homem. Bem, é assim que acaba este conto de fadas de *Staten Island*" (King & King, 2000).

O episódio termina com Carrie comparando Bill com um Príncipe Encantado e a sua aventura em *Staten Island* com um conto de fadas, pois a idéia de um homem salvando a mulher é uma das características mais marcantes destas histórias. A narrativa do episódio chega a um novo equilíbrio. Nestes dois últimos *offs*, Carrie desconstrói a metanarrativa dos contos de fadas e constrói outras possibilidades de como uma história sobre o encontro entre um homem e uma mulher pode acabar. Nestas gotas d'água pós-moderna, Carrie admite que às vezes uma mulher precisava ser salva, mas que também às vezes é ela quem precisa salvar um homem. Há um acordo entre a Cronista e a Princesa Romântica, pois elas conseguem conviver em paz e o fantasma do amor romântico se torna camarada ao conviver com a mulher independente que também pode salvar o seu Príncipe.

5.3 As narrativas das gotas d'água pós-modernas sobre ser ou não uma vagabunda

O sexto episódio da terceira temporada de *Sex and the city*, intitulado "Somos

vagabundas?", começa com o seguinte *off* de Carrie: "Você pode contar nos dedos os desejos dos nova-iorquinos. Minha lista inclui: o apartamento perfeito, o suflê de chocolate do *Bernardin* e a liquidação da *Manolo Blahnik*. Depois de quatro encontros com o designer de móveis cujos beijos me faziam derreter, esta nova-iorquina havia esperado demais" (Chupack & Holofcener, 2000). Carrie e Aidan estão se beijando, quando ela pergunta se ele quer passar a noite no seu apartamento. Ele responde que precisa dar comida ao seu cachorro e levantar cedo no dia seguinte. *Off*: "Este nova-iorquino, não" (Chupack & Holofcener, 2000). Neste momento da história, é mostrado o ponto de equilíbrio estável inicial da narrativa: Carrie e Aidan estão saindo juntos, mas ainda não transaram e ela não sabe o motivo de isso não ter acontecido.

Na cena seguinte, Samantha transa com um rapaz em sua casa e ouvimos o seguinte *off* de Carrie: "Quando uma porta se fecha, outra se abre. Às 2:00, foi a porta da Samantha que se abriu" (Chupack & Holofcener, 2000). De manhã, Samantha encontra suas vizinhas e fica sabendo que uma delas foi assaltada na noite anterior. A polícia revela que o porteiro havia saído e o ladrão entrou com a visita de alguém. Eles vêem a filmagem, enquanto há um *off*: "Ele havia entrado atrás da visita da Samantha" (Chupack & Holofcener, 2000).

As quatro amigas estão tomando café da manhã juntas, quando Miranda pergunta o que fizeram na noite anterior. Charlotte conta que transou no terceiro encontro com o corretor Alexander Lemly. Carrie pergunta se o sexo foi ruim. Charlotte responde que não, foi bom, mas quando ele gozou a chamou de vagabunda e prostituta. Indaga se acham que isso é verdade. Samantha afirma que se a amiga é uma vagabunda, imagina o que ela seria. Charlotte diz que isso é ruim, porque ninguém quer se casar com uma vagabunda.

Carrie comenta que até Charlotte transa mais do que ela. Miranda pergunta sobre Aidan. Carrie responde que eles passam muito tempo juntos, mas que ele não quer dormir com ela. Samantha diz que ele é gay. Carrie afirma que não. Miranda pergunta se não é

problema com a mãe. Carrie responde que não. Samantha supõe que o pênis dele inclina para a direita. Carrie fala que pode ir para a esquerda, mas que talvez nunca saiba. Samantha alerta que se eles esperarem demais antes de transar, vão se tornar só amigos.

Na cena seguinte, Carrie e Aidan estão se beijando, quando ouvimos o seguinte *off*: "Se Samantha tinha razão, restava pouco tempo antes de eu virar amiga. Assim, eu coloquei meu vestidinho revelador" (Chupack & Holofcener, 2000). Carrie convida Aidan para entrar no seu apartamento, mas ele recusa novamente. Ela diz que tanto faz e fecha a porta. Aidan bate na porta e quer saber o que está acontecendo. Ela pergunta se ele só quer ser seu amigo. Ele também responde com uma pergunta: é assim que se beija um amigo?

Carrie questiona, então, porque ele não quer dormir com ela. Aidan responde que quer transar com ela, mas que já fez sexo com outras mulheres logo no começo e ainda está solteiro. Agora, ele quer transar com quem gosta e gosta muito dela. Só que passou apenas uma semana e meia e pergunta se as pessoas não saem mais juntas. Carrie ri. *Off*: "Por que eu queria transar depois de apenas uma semana e meia? Eu estava tão saturada que não reconhecia o romantismo nem quando ele me tocava? As mulheres precisam se lembrar de que o romantismo não morreu" (Chupack & Holofcener, 2000).

Neste episódio, é um homem que joga água na Carrie Cronista, mostrando que ela tem dificuldade de ver o romantismo que está na sua frente. O amor romântico é um fantasma tão antigo que às vezes ele reaparece e as mulheres nem o reconhecem. Aidan lembra que o sexo pode ser algo mais do que uma relação carnal, com uma ligação afetiva maior. A Carrie Cronista tem uma concepção de sexo diferente dessa, por isso se questionará mais adiante se não se tornou uma vagabunda. Este termo mostra que a Cronista vê o sexo como algo pecaminoso e sujo, pois caso contrário nunca se questionaria se virou uma vagabunda por ter tido muitos parceiros.

O conflito que Carrie criará neste episódio, se as mulheres contemporâneas são

vagabundas ou não, não tem o menor sentido para Aidan. Aqui há uma inversão de perspectivas: é uma mulher, Carrie, quem vai fazer a divisão entre mulheres santas e vagabundas, divisão feita recorrentemente pelo sexo masculino. Enquanto que ao fazer Carrie esperar para transar com ele, é Aidan, um homem, quem vai levar Carrie a sucumbir ao poder feminino do amor romântico. Este movimento de troca de posições é evidenciado através da narrativa deste episódio.

No Central Park, Carrie conta para Miranda que o romantismo ser o motivo de Aidan ainda não ter transado com ela nunca tinha passado na sua cabeça e acha isso deprimente. Ela pergunta se é isso o que 13 anos de relacionamentos em Manhattan fazem com uma mulher. A amiga afirma que sabe o que dá: climídia. Carrie pergunta se ela pegou de Steve. Miranda responde que não sabe, pode ser de qualquer um. Ela conta que o ginecologista pediu que ela ligasse para todos os homens que poderia ter contagiado para que eles possam ser tratados. Neste momento, ouvimos o seguinte *off* de Carrie:

"Eu sabia por que ela estava chateada. Eu também estava. O cara com quem eu estava saindo há 10 dias me pedira para ser paciente. Se você tem 30 e poucos anos em Manhattan e é sexualmente ativa, é inevitável que tenha tido um certo número de parceiros. Mas quanto são demais? Temos só problemas sentimentais ou somos vagabundas?" (Chupack & Holofcener, 2000).

Ressalta-se que esta preocupação não é de Aidan, mas de Carrie. No entanto, o motivo que ele dá para ainda não ter transado com ela provoca uma ruptura no equilíbrio estável inicial da narrativa, pois Carrie vai se questionar se o fato de ter transado com vários homens, faz dela uma vagabunda ou não. As histórias no episódio de Miranda, que pegou climídia, de Samantha, que recebe homens de madrugada, e de Charlotte, que é chamada de vagabunda e prostituta pelo seu parceiro, fazem parte das forças de ruptura, enquanto a concepção de Aidan sobre sexo faz parte das forças unificadoras.

Na cena seguinte, Charlotte está jantando com Alexander. *Off* de Carrie: "É o que

Charlotte queria saber" (Chupack & Holofcener, 2000). Charlotte revela que o que ele disse na outra noite a incomodou. Ele pergunta o que foi. Ela conta que foi durante a transa e ele diz que não se lembra o que falou, só que a transa foi boa. Ele pergunta o que disse, mas Charlotte afirma que não importa, que deve ter sido uma coisa do momento. *Off*: "No final, Charlotte decidiu ignorar o problema e tentar de novo" (Chupack & Holofcener, 2000).

Charlotte e Alexander estão transando e ele a chama novamente de vagabunda e prostituta. Ele confessa que não percebe e que não pensa isso dela, pois é doce, inteligente e adorável. É o tipo de mulher com quem quer se casar um dia. Ele promete nunca mais fazer isso de novo. Ao contrário de Aidan, Alexander é do tipo de homem que faz uma clara separação entre a mulher imaculada e a impura, entre a para casar e a só para se divertir.

Neste momento, ouvimos o seguinte *off* de Carrie: "Charlotte se sentia melhor, mas Miranda se sentia pior" (Chupack & Holofcener, 2000). Na cama, Steve quer transar, mas Miranda pede para deixar para outro dia. Ela revela que não pode, pois está com climídia, que talvez ela tenha passado para ele, ou ele para ela. De qualquer maneira, ele precisa fazer um exame, pois se tiver, precisará fazer tratamento para não contagiar outras pessoas.

Na cena seguinte, Steve vai ao médico e há um *off* de Carrie: "A consulta de Steve não curou seu medo de médicos" (Chupack & Holofcener, 2000). Steve fica ainda mais assustado, quando o médico diz que precisa retirar uma amostra biológica do pênis dele. *Off*: "Enquanto Steve enfrentava o que todos os homens temem. Miranda enfrentava o que as mulheres temem. Ela estava fazendo uma lista dos homens com quem havia transado. De todos os que se lembrava. Ela não sabia como havia transado com tantos homens, se formado em Direito e se tornado uma advogada bem-sucedida" (Chupack & Holofcener, 2000).

A cena muda, mas o *off* de Carrie continua: "Samantha sabia que agora era a sua vez, mas ela não sabia que os outros sabiam" (Chupack & Holofcener, 2000). Samantha está no elevador com uma vizinha que diz que todo mundo sabe que foi ela quem abriu a porta para

o agressor. *Off*: "No dia seguinte, Miranda reviu toda sua vida sexual" (Chupack & Holofcener, 2000). Miranda está ligando para os homens com que já havia transado. Ela fala com David e fica sabendo que ele já fez o teste, tem clamídia e provavelmente passou para ela.

Off: "Eu ainda não havia recebido o resultado do meu exame. Aidan se tornaria amigo ou namorado?" (Chupack & Holofcener, 2000). Aidan chega ao apartamento de Carrie e a beija. *Off*: "Ele beijava como um namorado" (Chupack & Holofcener, 2000). Carrie pega dois pratos para eles, mas ela não tem dois iguais. Ele pergunta se ela usa xícara para tomar vinho. *Off*: "Mas ele implicava comigo como um amigo" (Chupack & Holofcener, 2000). A cada frase de Aidan, Carrie pensa algo. *Off*: "Namorado. Amigo. Namorado..." (Chupack & Holofcener, 2000).

Carrie liga para Charlotte e diz que acha que Samantha tinha razão. Ela e Aidan são só amigos que se beijam ocasionalmente. Aidan a chama. Carrie diz a Charlotte que precisa ir, porque seu amigo quer vê-la no banheiro. Quando Carrie chega lá, vê que Aidan colocou velas ao redor da banheira e está tocando música lenta. Ela diz que parece um romance de Danielle Steel, escritora conhecida pelos seus romances açucarados para o público feminino.

Aidan fala que Carrie precisa de um banho para relaxar, pois parece nervosa. Ela pergunta se ele tem certeza de que não é só um truque para vê-la nua. Ele diz que o banho é para ela, porque ele vai embora. Aidan, no entanto, diz que isso não faz deles amigos, pois pensará nela nua. Quando ele está indo embora, Carrie afirma que a banheira é grande e a pessoa é pequena. Ele, então, entra na banheira com ela. Carrie pergunta o que vai acontecer agora. Aidan diz que só estão tomando banho. Depois, fala para transarem. Carrie diz que não deveria acontecer assim, que ele disse que era só um banho. Ele pergunta e daí, quem se importa. Ela responde que ele se importa e que agora ela também. Carrie finalmente entra no jogo de Aidan e parece não se importar mais em esperar para transar com ele.

A cena seguinte começa com um *off* de Carrie: "Na noite seguinte, Samantha se sentiu

observada" (Chupack & Holofcener, 2000). Samantha entra no seu prédio e as vizinhas reclamam dela. Ela liga para Carrie e conta que as suas vizinhas a estão caçando como se ela fosse o *Frankenstein* das transas. A amiga diz que elas não podem expulsá-la porque faz sexo. Carrie avisa que precisa ir, pois vai sair com Aidan. Samantha pergunta se eles ainda não transaram. Ela responde que não, mas garante que um dia vão transar.

Neste momento, ouvimos o seguinte *off* de Carrie: "Naquela noite, Charlotte também tinha um encontro. Ele estava se esforçando para ser forte e silencioso" (Chupack & Holofcener, 2000). Charlotte pergunta qual é o problema. Alexander diz que está com medo de gozar. Como as coisas não melhoram, ela diz que ele pode gozar e ele a chama de vagabunda e prostituta novamente. *Off*: "Naquela noite, Alexander decidiu parar de ver Charlotte e começou a fazer terapia. E Steve recebeu o resultado de seu exame. Deu negativo, como o resto da experiência" (Chupack & Holofcener, 2000).

Steve afirma que não gostou de fazer o exame. Miranda diz que a culpa é dela, pois é uma prostituta imunda. Ele diz para ela ter cuidado, pois está falando da sua namorada. Steve é outro homem que não considerada uma mulher vagabunda por ter transado com vários homens. Miranda conta que fez uma lista dos homens com quem transou e deu 42. Steve fala que não é demais. Ela pergunta com quantas mulheres ele já transou. Ele diz que não vai contar, pois já passou vergonha demais esta semana. Ela chuta 10. Ele diz que é mais. Ela diz 60. Ele diz que é mais. Ela se assusta. Ele argumenta que é *barman* e bonito.

Neste momento, ouvimos o seguinte *off* de Carrie: "Os homens que transam com muitas mulheres não são vagabundos. São chamados de bons beijadores. Outros são até chamados de românticos" (Chupack & Holofcener, 2000). Neste *off*, Carrie reclama da maneira diferente que homens e mulheres são tratados pelo fato de terem transado com várias pessoas, mas é interessante notar que nem Aidan, nem Steve fazem esta consideração sobre suas namoradas, mas sim a própria Carrie e Miranda. Isto mostra que as mulheres de

Sex and the city não são tão liberadas sexualmente quanto parecem e que às vezes sofrem com o seu comportamento em relação ao sexo.

Na cena seguinte, Aidan e Carrie estão chegando ao seu apartamento e ele comenta que não acredita que ela nunca tinha ido ao *Blue Note*. Ela revela que há várias coisas que não fez. Ele diz que está pensando em uma delas e a beija. Ela fala que já fez isso. Ele acrescenta que há outra coisa e pergunta se pode passar a noite ali. Ela afirma que não sabe e pergunta sobre o cachorro dele. Ele responde que o menino do supermercado vai lhe dar comida e levá-lo para passear. Eles se beijam.

Neste momento, ouvimos o seguinte *off* de Carrie: "Aconteceu uma coisa estranha. Pela primeira vez, há muito tempo, eu estava nervosa. Dormiríamos juntos e significaria algo. Eu não sou virgem, mas esse território era virgem para mim" (Chupack & Holofcener, 2000). Chegamos neste momento ao novo equilíbrio da narrativa, Carrie e Aidan estão agora num relacionamento em que há sexo. Pela reflexividade do *off*, Carrie desconstrói a metanarrativa do amor romântico de que a mulher precisa ser pura para ter um relacionamento sexual com uma ligação emocional profunda.

Nestas gotas d'água pós-modernas, Carrie constrói uma nova micronarrativa para o seu relacionamento com os homens, onde mesmo que a mulher não seja virgem sexualmente, ela pode estar fazendo algo pela primeira vez e assim continuar sendo a Princesa Romântica e a Cronista. É a maneira que Carrie encontra de conciliar o fantasma do amor romântico com a liberação sexual do mundo contemporâneo.

Depois de transarem, Aidan passa a noite no apartamento de Carrie. Eles acordam e se dão bom dia. Aidan brinca, fazendo que vai se levantar da cama, dizendo que conseguiu o que queria e dando tchau. Carrie o puxa de volta para a cama. Nesta cena, mais uma vez é mostrado que a relação sexual que teve com Aidan é diferente daquelas que ela tinha, quando logo conhecia um homem. O episódio termina com o seguinte *off* de Carrie: "A coisa boa

de um relacionamento novo é que você pode recomeçar. Falando em recomeçar. Samantha se mudou para o novo bairro badalado. Lá, havia prostitutas, homens que eram mulheres e aluguéis mais altos" (Chupack & Holofcener, 2000).

5.4 As narrativas das gotas d'água pós-modernas sobre existir ou não almas gêmeas

O primeiro episódio da quarta temporada de *Sex and the city*, intitulado "A agonia e o 'ex'-tase", começa com o seguinte *off* de Carrie: "Se você é solteira, não deixe de levar uma coisa ao sair sábado à noite: suas amigas" (King & King, 2001). As quatro amigas se encontram para irem juntas a uma festa de noivado. Miranda diz que perdeu a vontade depois que viu o convite. Carrie vê que nele tem a foto do casal no fundo, dizendo "Duas almas, um pensamento". Charlotte diz que é lindo, um gesto romântico que expressa como se sentem. Carrie fala que há algo errado, quando se diz duas pessoas e um pensamento.

Quando chegam à festa, ouvimos o seguinte *off* de Carrie: "Lá estava ele, o noivo do dia" (King & King, 2001). Carrie e Miranda cumprimentam os noivos. *Off* de Carrie: "Enquanto isso, do lado oposto do casal com uma só alma, um homem sem alma" (King & King, 2001). Samantha conversa com Phil, um agente de TV que adora o seu trabalho. Uma mulher pergunta para Charlotte onde está o marido dela. Ela responde que Trey não veio e não pára de falar sobre os problemas no seu casamento. *Off*: "Ela e Trey tinham duas almas e muitos pensamentos" (King & King, 2001).

A noiva revela que assim que ela e Danny se conheceram, sabiam que ficariam juntos. Ela pergunta se Carrie e Miranda estão namorando. Carrie diz que não. A noiva pergunta se Miranda está saindo com alguém especial. Ela diz que não, mas que sai com muitos homens não especiais e que se alguma delas tiver algum amigo não especial é para dar-lhe o seu número de telefone. Indo embora da festa, Carrie pergunta o que houve com Miranda que

fez um ato cômico. Ela responde que como estavam em uma festa cheia de mulheres casadas ou noivas, queria evitar olhares de pena, pois elas eram as únicas solteiras lá.

Miranda pergunta se a amiga não notou os olhares do tipo: "Ainda vai conhecer alguém". Carrie responde que não. Como solteiras na idade delas são consideradas tristes, Miranda fala que a sua defesa é fazer as outras rirem. Carrie diz que às vezes acha que os casais queriam ter a vida delas. Miranda discorda, pois acredita que eles se sentem mal e não sabem o que dizer a elas. Neste momento do episódio, a história está no seu ponto de equilíbrio estável do início da narrativa. Carrie está contente com a sua vida, curtindo sua solteirice com as amigas e nem se preocupando com o que os outros pensam dela por não ter um homem ao seu lado.

Charlotte vai a procura de Trey para tentar resolver os problemas do seu casamento. Enquanto Charlotte tenta discutir a relação deles, Trey fica o tempo todo querendo agarrá-la. Ele acaba tendo uma ereção e ela diz que não podem conversar direito se ele estiver excitado. Como Charlotte não quer entrar no quarto deles, ele pede para tirar a calcinha dela, que não aceita. Trey acaba ejaculando na perna dela. Neste momento, ouvimos o seguinte *off* de Carrie: "Naquela noite, nem Charlotte nem Trey entraram" (King & King, 2001).

Trey pede desculpas a Charlotte e pergunta se ela quer um lenço. Ela diz que é tarde demais e que isto, seja lá o que for, não está funcionando. Ela pede para ele não a procurar e afirma que ligará para ele, quando descobrir o que quer. Trey diz que a ama e pede para ela mandar a conta da lavanderia. Charlotte vai embora. *Off* de Carrie: "Trey tinha muitos defeitos, mas grosseria não era um deles" (King & King, 2001).

Carrie chega em casa e abre a correspondência, quando ouvimos o seguinte *off*: "Era uma linda e calma manhã de sábado. Três cafés, dois jornais e uma inscrição para um serviço de encontro" (King & King, 2001). Depois, num restaurante, ela mostra a carta do serviço de encontro para as amigas. Miranda lê a ficha de inscrição e comenta que está escrito:

"Não deixe sua alma gêmea escapar". Carrie diz que é quase uma ameaça. É como se eles dissessem que tem a sua alma gêmea, mas é para irem depressa, pois ele pode fugir.

A história desse episódio chega assim a ruptura do equilíbrio estável inicial da narrativa, porque ao receber a carta do serviço de encontro, Carrie se sente incomodada por ainda não ter encontrado a sua alma gêmea. É a Carrie Princesa Romântica jogando água na Cronista, pois a faz questionar que só está solteira porquê ainda não encontrou o seu Príncipe Encantado, a sua alma gêmea. Neste momento, o fantasma do amor romântico volta a assombrar as amigas com a idéia de que existe uma alma gêmea para cada um de nós.

Voltando a conversa das quatro amigas, Miranda diz que almas gêmeas só existem em cartões açucarados. Charlotte discorda e acredita que existe uma pessoa perfeita para todos. Carrie revela que a idéia de que existe só uma pessoa certa para cada um dá vontade dela se matar. Samantha defende que o problema da alma gêmea é que ela é impossível de se obter. Miranda completa, dizendo que esta idéia a faz se sentir mal consigo mesma.

O conflito deste episódio é entre os argumentos favoráveis de que existe uma alma gêmea para cada um de nós e aqueles contrários a esta idéia. Entre as amigas, enquanto Charlotte defende o primeiro ponto de vista e faz parte das forças de ruptura, Miranda e Samantha pertencem às forças unificadoras, repudiando a existência de almas gêmeas e argumentando que isto acaba tendo um efeito ruim nos relacionamentos, pois faz com que elas sempre comparem os seus parceiros com Príncipes Encantados que não existem.

A conversa das amigas continua, com Charlotte dizendo que acredita em almas gêmeas e que deve haver alguém especial por aí a esperando. Talvez ela tenha que procurar mais. Carrie passa a Charlotte a carta do serviço de encontro. Miranda e Samantha falam que vão preencher, mas para Carrie. Miranda pergunta a idade: 20 a 25, 25 a 30, 30 a 34. Miranda coloca 35 a 44, pois Carrie está de aniversário na semana que vem. Na cena seguinte, Carrie está escrevendo a sua coluna, quando ouvimos o seguinte *off* dela:

"Alma gêmea. Duas palavrinhas, mas um conceito muito grande. Acredito que alguém, em algum lugar, tem a chave do seu coração e da casa de seus sonhos. Tudo o que tem a fazer é encontrá-lo. Onde está esta pessoa? E se você ama alguém, mas não dá certo? Isso significa que esta pessoa não era sua alma gêmea? Era só um competidor no jogo do "Felizes para sempre"? E passando de um grupo de idade para outro será que, com o número de competidores diminuindo suas chances de encontrar a alma gêmea também diminui? Almas gêmeas: realidade ou instrumento de tortura?" (King & King, 2001).

Neste momento, Carrie amplia os conflitos da narrativa do episódio. Não é mais só sobre acreditar ou não se existe uma alma gêmea e se esta é uma idéia que acaba torturando a mulher, mas também sobre como encontrá-la e se, com o passar da idade, isto se torna mais difícil. Na cena seguinte, Samantha pergunta a Carrie se deve convidar Big para o jantar de aniversário que está organizando para a amiga. Carrie fala que é melhor não convidá-lo, porque Big está em Londres. É para convidar só os amigos não complicados. As duas passam por uma Igreja e Samantha acha um frei gostoso.

A próxima cena começa com o seguinte *off* de Carrie: "No domingo, Samantha foi à missa" (King & King, 2001). Samantha fala ao frei que é relações públicas e poderia organizar um evento com classe e celebridades para ajudar a Igreja. O frei agradece, mas afirma que ali são mais modestos, querem coletar alimentos para distribuir aos necessitados. Ela dá o seu cartão e diz que é para ele usar caso mude de idéia sobre a festa beneficente ou sobre qualquer outra coisa. *Off*: "E assim, Samantha passou de "Srta. Sem Alma" para "Srta. Todas as Almas". Após a missa, pessoas normais comem panquecas. Mas Samantha não é uma pessoa comum" (King & King, 2001). Em casa, Samantha se masturba, pensando no frei.

As quatro amigas estão jantando, quando Charlotte comenta que Samantha está radiante e pergunta se ela fez limpeza de pele. Samantha diz que se masturbou a tarde toda, pensando no frei. Charlotte fica chocada. Miranda revela que já se masturbou, pensando em um garçom mal-educado. Samantha pergunta a Charlotte com quem ela fantasia, mas ela não quer dizer.

Miranda fala que não pode ser pior que um frei ou um garçom. Charlotte conta que ultimamente tem sido com Trey.

Na cena seguinte, Carrie liga para Big. Ela deixa uma mensagem na secretária eletrônica, dizendo que sairá para jantar com amigos no seu aniversário e que, como ele é um amigo, se estiver na cidade, eles estarão no *Il Cantinori* às 20:30. *Off*: "No dia seguinte, em Wall Street" (King & King, 2001). Miranda encontra uma conhecida na rua. Sheila pergunta se ela está saindo com alguém especial, quando ouvimos um *off* de Carrie: "Miranda não se sentia muito engraçada" (King & King, 2001). Miranda responde que não.

Sheila diz, então, que a pessoa especial da amiga está por aí, ela só não o encontrou ainda. Miranda fala que talvez não haja alguém especial para todo mundo. *Off* de Carrie: "Lá estava a verdade, sem sentimentalismo ou álcool" (King & King, 2001). Miranda pergunta quantos anos Sheila está casada. Ela responde que já faz cinco anos e que a amiga deve estar se questionando sobre filhos. Ela conta que disse a Joe: crianças ou estofados sem manchas. *Off*: "Miranda percebeu que a questão não era só ser solteira. Todos têm um ponto fraco que disfarçam com um ato cômico. E Miranda riu. Não porque achou graça, mas porque era gentil" (King & King, 2001). A história com Miranda neste episódio está entre as forças unificadoras que são contrárias a idéia de que existem almas gêmeas e que mesmo as pessoas casadas podem pensar que está faltando algo em suas vidas.

Samantha vai ver o frei na Igreja. Ela conta que pensou nele ontem e no trabalho que faz. Foi ao mercado e trouxe ervilhas. O frei agradece. Samantha diz que pensa nele em outros lugares também e pergunta se ele pensa nela. O frei responde que Deus criou o corpo, que é perfeito em seu esplendor, mas ele não pertence ao seu corpo. O frei pega as latas de ervilhas, levanta-se e vai embora dali. Neste momento, ouvimos *off* de Carrie: "Samantha achou que talvez o frei fosse sua alma gêmea já que ele era inatingível" (King & King, 2001). A história com Samantha neste episódio também pertence as forças

unificadoras, pois traz o argumento de que alma gêmea não existe, pois é algo inatingível.

Carrie é a primeira a chegar no *Il Cantinori* e fica sentada sozinha na mesa. *Off*: "Cheguei à festa após um dia de compras. Sem alma gêmea de verdade, passei o dia com minha alma gêmea dos pés: Blahnik" (King & King, 2001). Ela pede um *Shirley Temple* ao garçon. *Off*: "20 minutos depois, nada de festa" (King & King, 2001). Ela pergunta a recepcionista do restaurante se ligaram para ela. A resposta é negativa. Um grupo de pessoas chega, cantando "Parabéns a você". Carrie acha que é para ela, mas são convidados de outra aniversariante. A garota apaga as velas e diz que está velha agora que tem 25 anos. A recepcionista avisa Carrie que a mulher do bolo chegou e quer receber o seu pagamento.

Na cena seguinte, Carrie vai embora do restaurante e ouvimos o seguinte *off*: "Após pagar US\$ 70 por meu bolo de aniversário, estava tão pouco a fim de festa que decidi ir embora e me matar" (King & King, 2001). Caminhando de volta para casa, Carrie pisa em cima de asfalto fresco. Os homens, que estão trabalhando nele, começam a gritar com ela. Ela pede desculpa, atrapalha-se toda e deixa o bolo cair no chão. *Off*: "Quando cheguei em casa, tinha caído em um buraco emocional tão fundo que só um bombeiro poderia me salvar" (King & King, 2001).

Na secretária eletrônica, há recados de seus amigos que ficaram presos no trânsito por causa das obras na Quinta Avenida. Quando Carrie está no banho, Charlotte chega em seu apartamento, entra no banheiro e acaba assustando Carrie que afirma que acabou de envelhecer mais 35 anos. Charlotte diz que vão para um café. Carrie fala que vai para cama, pois não quer ver ninguém. Charlotte pede para ela ir, pois é seu aniversário.

Na cafeteria, Carrie conta que quanto mais o tempo passava, mais se sentia sozinha. Miranda diz que ela não está sozinha. Carrie fala que sabe que tem as amigas e que detesta dizer isso, mas sentiu-se muito triste por não ter um homem que se importe com ela. Nenhum cara especial para lhe desejar feliz aniversário. Nenhuma alma gêmea, isso que ela

nem sabe se acredita em almas gêmeas. Charlotte pede para as amigas não rirem, mas acha que talvez elas sejam as almas gêmeas umas das outras e que deixariam os homens serem só uma diversão maravilhosa. Elas gostam da idéia.

Quando está chegando em casa, Carrie vê a limusine de Big. Carrie bate na janela. Ela se abre e balões vermelhos saem de dentro. Big dá parabéns pelo aniversário e a manda entrar. Ela não acredita que ele desceu do carro e comprou balões. Big explica que não foi ele, foi o motorista e abre uma *champagne*. Ele pergunta quantos anos ela está fazendo. Carrie diz que não vai responder e pergunta quantos ele tem. Não precisa ser exato, pode escolher uma opção de 30 a 35, 35 a 40, 40 a 45. Big pisca.

Carrie pergunta se é mesmo de 40 a 35. Big responde que não sabe, pois tinha um cisco no olho. Ela pergunta o que ele acha da idéia de almas gêmeas. Big fala que gosta da palavra "alma" e da palavra "gêmea". Fora isto, ela pegou ele. Aquele que é construído durante todo o seriado como a alma gêmea de Carrie, não acredita nisso. Big pergunta como foi o dia dela. Carrie diz que foi fabuloso. Big afirma que isso é bom. Ele vai embora e ela entra no seu prédio, quando ouvimos este *off* dela: "Enquanto o carro de Big afastava-se, percebi que já ter três almas gêmeas garantidas, tornava mais fácil encontrar caras legais para diversão" (King & King, 2001).

No final do episódio, chegamos a um novo equilíbrio, pois Carrie novamente se sente bem em estar solteira, pois tem as suas amigas e pode se divertir com caras legais. Não é o mesmo equilíbrio do início da narrativa, porque ela mudou a sua concepção sobre almas gêmeas. Nestas gotas d'água pós-modernas, pela reflexibilidade do *off*, Carrie desconstrói a metanarrativa do amor romântico de que a alma gêmea precisa ser necessariamente um homem com quem ela vai ter um relacionamento amoroso, pois ela pode aparecer na forma de amigas. Além disso, ela pode construir muitas micronarrativas sobre os não Príncipes Encantados que encontrou e com quem se divertiu.

5.5 As narrativas das gotas d'água pós-modernas sobre ser alérgica ou não ao romantismo

O décimo quarto episódio da sexta temporada de *Sex and the city*, intitulado “O fator ‘eca’”, começa com o seguinte *off* de Carrie: “No outono, os nova-iorquinos vivem seus dias como se fossem o último” (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Miranda e Steve estão sentados numa mesa no lado de fora de um restaurante. Um casal de velhos passa na calçada, discutindo. Steve diz que os dois são eles daqui a 30 anos. Miranda pede para ele não falar isso. Ele afirma que está brincando, que é impossível isto acontecer.

Steve diz que não quer perdê-la de novo. Miranda também não, então, o pede em casamento. Steve aceita. *Off* de Carrie: “Alguns casais precisam dizer o que não querem antes de poderem dizer o que querem. A 80 quarteirões e um mundo de distância minha 'happy hour' com Aleksandr Petrovsky era um pouco diferente” (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Este é um raro episódio de *Sex and the city* em que a história principal não é sobre Carrie, mas sim sobre uma das amigas. No caso, o casamento de Miranda. No entanto, a análise da estrutura narrativa será feita somente da história que envolve Carrie.

O episódio começa num ponto de equilíbrio estável onde Carrie está namorando o artista plástico russo Aleksandr e está indo tudo bem. Aleksandr toca uma música no piano. Carrie comenta que é muito bonita. Ele diz que compôs para ela e que se chama “*La Femme Avec Les Yeux Lumineux*”, que significa “A Mulher com o Olhar Cintilante”. Aleksandr coloca um morango na boca de Carrie e a beija. Neste momento da história, acontece a ruptura do equilíbrio inicial da narrativa, pois o romantismo de Aleksandr deixa Carrie desconfortável e incomodada, pois ela acha isto falso. É o fantasma do amor romântico voltando a assombrar a protagonista da série.

Na cena seguinte, Carrie toma café com suas amigas e conta o que aconteceu. Miranda

acha que isto é a coisa mais brega que já escutou na vida. Carrie diz que sabe e que nem consegue olhar para elas de tanta vergonha. Charlotte afirma que a triste verdade é que elas sentem muita falta de romance verdadeiro. Samantha discorda, pois seu namorado Smith está em Los Angeles, mas liga para ela toda noite. Carrie contesta, pois sexo por telefone não conta. Charlotte quer saber mais sobre esse lado romântico de Aleksandr.

Carrie conta que a música que ele compôs tem um título, “A Mulher com o Olhar Cintilante”. Samantha pergunta como se diz "que horror" em francês. Carrie fala que enquanto ele tocava, saiu do seu corpo e se viu lá embaixo pensando: “Caia na real!” Charlotte acha que ele estava expressando suas emoções à moda antiga. Miranda diz que isso não é real, por isso não agüenta essa falsa alegria. Aqui temos as forças unificadoras que são os argumentos de Samantha e Miranda, dizendo que romantismo é brega e irreal e as forças de desequilíbrio que são as opiniões de Charlotte de que elas sentem falta do romantismo verdadeiro e que Aleksandr estava sendo sincero ao expressar seus sentimentos.

Miranda afirma que esta foi a razão de ter pedido Steve em casamento, enquanto bebiam cerveja. Ela não está noiva e não farão aquele carnaval todo. Nada de vestido branco, damas de honra ou pose para fotos, pois detesta essas coisas. Samantha pergunta quando vai ser o casamento. Miranda responde assim que encontrarem um lugar que não lhe cause náuseas. Ela nem se importa com o casamento, só quer ficar com o Steve. As amigas ficam emocionadas, quase choram. Miranda diz que é exatamente isso que não quer e que elas estão a assustando. Fala para Samantha que esperava mais dela e vai embora.

Charlotte sai da sorveteria com Henry e conta que Aleksandr se sentiu inspirado e compôs uma música para Carrie. Ela pergunta se isso não é a coisa mais romântica. Henry diz que não é nada mal. Charlotte diz que é como uma história vitoriana e que as pessoas não fazem mais isso. Henry diz que também sabe ser romântico e que isso não é só coisa de estrangeiro. Ele diz que vai levá-la para uma noite romântica de verdade, vinho e jantar.

Miranda e Steve caminham, carregando várias sacolas de compras do mercado. Ela diz que não quer fazer uma entrada grandiosa com todos olhando para ela. *Off* de Carrie: "E do romance à realidade" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Uma das sacolas de Miranda rasga e os produtos caem no chão. Steve, por sua vez, pisa num chiclete. Miranda afirma que eles são ridículos. Ela comenta que eles deveriam se casar ali, em meio a essa bagunça. Ao juntar as compras do chão, Miranda vê que estão na frente de um jardim comunitário. Steve pergunta o que ela acha de se casarem ali. Miranda concorda.

Carrie, Samantha e Charlotte estão numa loja, quando ouvimos o seguinte *off*: "Mais difícil do que encontrar um local para seu casamento é escolher um presente para a sua amiga que odeia casamentos" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Samantha diz que sempre gostou do seu corpo do jeito que ele é, mas, depois de pensar muito, decidiu que talvez esteja pronta para aumentar seus seios. Carrie pergunta desde quando. Samantha mostra às amigas a revista *In Touch*, com fotos dela e de Smith e seus seios parecem minúsculos.

Um *off* de Carrie inicia a cena seguinte: "Alguns dias depois, a chuva chegou" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Aleksandr lê um poema russo para ela. *Off*: "E a poesia também" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Carrie diz que isso é muito profundo. Aleksandr pergunta se já cansou disso. Carrie responde que não, que é lindo. Ela pergunta o que ele acha de ouvir um pouco da sua poesia preferida. Ele diz que será um prazer.

Carrie pega um exemplar da revista *Vogue* e lê uma reportagem que diz que um coquetel na *Tiffany* pede um charme clássico. Vestido de seda sem mangas e com saia longa de Oscar de la Renta com cinto de couro preto em forma de laço. Ela diz que isso é pura poesia. Aleksandr fala que Oscar é um bom amigo dele e que vai falar que ela gostou do vestido. Ele pergunta porquê Carrie não se sente à vontade com poesia. Ela responde que escreve uma coluna baseada na idéia de que o romance acabou ou, então, é uma farsa.

Aleksandr indaga se ela acha que ele é uma farsa. Carrie diz que não, ela é que se sente

uma farsa. Para ser sincera, ela não está acostumada a gestos românticos. Aleksandr pergunta se nenhum homem leu um poema ou tocou uma música para ela. Ela fala que não. Ele diz uau! No diálogo entre Carrie e Aleksandr, temos mais uma vez o confronto das forças unificadoras com a opinião de Carrie de que o romantismo acabou ou é um farsa com as forças de desequilíbrio com a concepção de Aleksandr de que um homem pode estar sendo sincero ao fazer uma música para amada e ler um poema para ela.

Na cena seguinte, Carrie está em casa e liga para Miranda. Ela conta que Aleksandr leu um poema russo para ela, mas em inglês. Miranda pergunta se ele está inventando essas coisas. Carrie responde que não e que pode parecer loucura, mas não acha que seja encenação. Ele faz isso de coração. Miranda aconselha a amiga a contar a ele que essa história de romance lhe causa enjôo. Carrie diz que não pode lhe dizer isso e pergunta a amiga porquê vai se casar, se é contra o romance? Por que não vai ao cartório e acaba logo com isso? Miranda revela que pensou nisso e percebeu que quer dizer os votos em voz alta para o Steve na frente das pessoas que ela gosta. Carrie diz que Miranda é sua fonte de descrença. Ela começa a escrever sua coluna e ouvimos o seguinte *off* de Carrie:

"Uma das melhores coisas de se viver em Nova York é que você não precisa adoçar seus sentimentos. As nova-iorquinas se acomodaram com uma vida sem gosto? Aceitamos '*Tasti-D-Light*' em vez de sorvete de verdade, e-mails em vez de canções de amor, piadas em vez de poesia. Por isso, não conseguimos enfrentar o romance que aparece em nossa vida. É algo que aprenderemos a digerir? Ou nos tornamos alérgicos a ele?" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004).

Neste momento, é a Carrie Princesa Romântica que joga água na Cronista, estabelecendo o conflito de que ao se ver o romantismo como algo falso, acaba-se tirando qualquer tipo de colorido dos relacionamentos. Na cena seguinte, Charlotte e Henry estão num restaurante francês e ele faz o pedido. *Off* de Carrie: "Para Harry, isso era como uma serenata. E Charlotte a aceitou" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Charlotte diz que

não sabia que ele falava francês tão bem. Henry afirma que os franceses aprenderam a ser românticos com ele. *Off*: "No centro, fazendo uma pesquisa sobre plástica nos seios, Samantha foi visitar a melhor vitrine da cidade" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004).

Samantha está numa boate, vendo os seios das mulheres que descem as escadas. Ao lado dela, dois homens fazem o mesmo. *Off* de Carrie: "Alguns eram pequenos. Alguns, bem grandes. Alguns, exageradamente grandes" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Um dos homens diz que vai ser casar com a de seios exageradamente grandes. *Off*: "E os maiores idiotas bem ao seu lado" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Samantha fala para a *barman* que ela tem os seios naturais mais belos que já viu ou o melhor cirurgião. A *barman* diz que Dr. Bevel é ótimo e pagou a operação só com as gorjetas que recebeu depois da cirurgia.

Carrie chega ao apartamento de Aleksandr e ele está de smoking. *Off*: "Enquanto isso, de volta ao século XVIII" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Ele diz que "*La Traviata*" estréia hoje no *Met* e que ela irá com ele. Carrie diz que vai para casa, então, se trocar. Aleksandr fala que tem uma idéia melhor. Ele dá uma caixa de presente para Carrie. Ela abre e é o vestido de Oscar de la Renta que ela tinha visto na *Vogue*. Aleksandr afirma que esta noite será a poesia dela e não a dele. *Off*: "Como nunca tinha tido muito romance, chegou a hora de aproveitar" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004).

Charlotte e Henry estão se beijando na cama. Ela revela que esta foi a refeição mais romântica que já teve. A barriga de Henry começa a fazer barulhos. Ele corre para o banheiro. Charlotte também se sente mal e tem que ir para o outro banheiro. *Off* de Carrie: "Quando você gasta com uma refeição dessas, quer se lembrar de tudo. A sopa, a sobremesa e todos os outros pratos intermediários deliciosos. O romance brotava de Harry e Charlotte a cada 20 minutos a noite inteira. Sobreviver a uma noite de intoxicação alimentar não condiz com romance. Mas condiz com amor eterno" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004).

Charlotte e Henry estão deitados no banheiro de mãos dadas. Esta ida do casal ao restaurante faz parte das forças unificadoras, por mostrar que romantismo demais pode fazer mal.

Carrie e Aleksandr estão no *Lincoln Center* a caminho do *Met*, quando ele pede para ela parar e ouvimos o seguinte *off*: "Enquanto isso, algo estranho ocorreu a caminho da ópera" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Tem um grupo de músicos tocando música clássica. Aleksandr fala que esta música, este lugar e Carrie fazem este momento perfeito. Ele pergunta se ela quer dançar com ele, quando há o seguinte *off*: "Foi um momento muito romântico" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Tão romântico que ela desmaia. Aleksandr pergunta se ela está bem. Carrie volta a si e diz que isto é muito para ela, pois é americana, ele precisa ir com calma.

Na cena seguinte, os dois estão no *McDonalds*. Carrie pede desculpa por perderem a ópera. Aleksandr fala que haverá uma outra vez e um outro vestido. Carrie pergunta se ele quer uma batatinha, que é francesa. Ela dá uma para ele, a comem juntos e se beijam. Ela diz que acha que está pronta para um rodopio agora. Carrie e Aleksander dançam, quando ouvimos este *off*: "E ali sob o luar cintilante finalmente me diverti com o romance, em vez de ridicularizá-lo" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Neste momento, o episódio chega ao seu novo equilíbrio, pois Carrie continua achando aquele romantismo antigo muito falso nos dias hoje, mas não o ridiculariza mais. Nestas gotas d'água pós-modernas, pela flexibilidade do *off*, ela consegue romper com a metanarrativa dos cenários tradicionais onde as cenas de amor romântico devem ocorrer, construindo um romantismo não tão exagerado, que pode ter como pano de fundo um local comum como um *McDonalds*.

Este episódio, no entanto, continua a finalização das histórias sobre o câncer de Samantha e o casamento de Miranda. O cirurgião plástico examina Samantha e diz que antes de operá-la, quer que ela faça alguns exames, pois há um caroço em um de seus seios. Carrie pega um táxi com Samantha para irem ao casamento de Miranda. *Off* de Carrie: "No

dia do casamento, pensei que o mundo inteiro se tornara romântico, quando Samantha insistiu em me pegar de táxi" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). A amiga conta a ela que fez a biópsia e é câncer.

Na festa de casamento de Miranda e Steve, Carrie, Samantha e Charlotte conversam, quando ouvimos o seguinte *off* de Carrie: "O único ritual de casamento que não aborrecia Miranda era a parte em que todos comiam, e foi o que fizemos" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004). Miranda vai se sentar com as amigas. Samantha revela que está com câncer de mama. Ela afirma que não quer nada de choro e diz para Miranda que esperava mais dela. Charlotte pede para a noiva voltar e aproveitar a sua festa. Miranda fica, pois elas são suas amigas e conversarão agora. *Off*: "Na alegria e na tristeza, éramos nós mesmas naquele dia. Exatamente como Miranda queria" (Zuritsky; Rottenberg & Stanzler, 2004).

Man and the Thesis



POR **Marcelo Mendel**



Acho que a pergunta que as mulheres mais me fizeram nestes últimos quatro anos foi: "Por que você escolheu *Sex and the city*?" É engraçado, elas realmente acham que o programa é delas e que nenhum homem assiste. Sempre ficam surpresas, quando encontram um. Eu gosto muito de seriados e tenho o costume de pelo menos assistir o primeiro episódio para ver se vou gostar.

Para um homem, assistir *Sex and the city* é como finalmente poder entrar no banheiro feminino e ouvir o que tanto elas falam lá. Portanto, é a realização de um sonho! Sem falar que nas primeiras temporadas, a série era muito boa. Não só por abordar temas sobre os relacionamentos contemporâneos de uma maneira inédita, mas também pela forma. Havia a Carrie falando para a câmera, como nos filmes do Woody Allen, os depoimentos dos homens também.

Mas a partir da quarta temporada, o programa se tornou um seriado normal. Não havia mais a Carrie olhando para o espectador, os depoimentos masculinos, e as histórias ao invés de abordarem os relacionamentos de uma forma em geral como antes, ficaram focadas apenas nas quatro amigas. O programa acabou se repetindo. Mulheres em busca do homem perfeito, falando sobre os defeitos daqueles que cruzavam o seu caminho em direção do Príncipe Encantado.

A verdade é que *Sex and the city* se tornou chato! Carrie se tornou uma chata! Só reclamando! A vontade que dava é dizer: *get a*

grip, girl! A quinta temporada, então, é um festival de lamentações! O pior é que as fãs da série são chatas também. Quando eu falava que estava usando o programa para estudar a narrativa, lá vinham as mesmas histórias, as mesmas reclamações sobre os homens. Se elas ouvissem a si mesmas, talvez descobrissem o porquê de estarem solteiras.

Eu ficava em silêncio, só escutando, mas após os discursos femininos não mudarem e eu me dar conta que tinha ido do banheiro feminino ao divã feminino, resolvi não mencionar mais o seriado quando falava da minha tese. *Come on, girls! Get a grip!* Devo admitir que as fãs do *Titanic* eram mais interessantes. É bem melhor ouvir uma mulher falando dos seus sonhos do que das suas decepções. É bem menos chato!

Apesar do diretor e roteirista de *Sex and the city - O filme* ter falado que enquanto a série era

Do banheiro ao divã e de volta a *Sex and the city*

sobre encontrar o amor, o longa-metragem era sobre o que acontece após encontramos o amor, ele não acrescentou praticamente nada as histórias do show. Principalmente a de Carrie, pois novamente há problemas para ela ficar com Big, superá-los e casar com ele no final. O que acontece com Miranda e Samantha sim fala sobre o que acontece após encontrarmos o amor. Já a única função de Charlotte no filme é ficar grávida.

Se a minha tese vai ser um sucesso, eu não sei. Mas foram mais de quatro anos pensando nas histórias dessas quatro amigas e isto é mais tempo do que durou qualquer relacionamento que eu tive com uma mulher. Então, isso já deve ser alguma coisa, né?

6 OS ÚLTIMOS RESPINGOS E OS FUTUROS

Off do autor: *Será que entrando no banheiro feminino eu fiz ciência? Será que ao entrar no banheiro feminino eu vi o que nunca tinha visto? Às vezes é preciso entrar no banheiro errado para questionar, romper, quebrar e desconstruir a metanarrativa tradicional de fazer ciência. Mas às vezes aquilo que questionou, rompeu, quebrou e desconstruiu passa a ser uma metanarrativa também. Por isso, é preciso sempre buscar novos banheiros e continuar questionando, rompendo, quebrando e desconstruindo. Ou seja, não se acomodar. Talvez assim possamos construir uma ciência mais plural, menos meta e mais parecida com a arte e com a vida. É preciso mostrar a dinâmica das transformações históricas e impulsionar sua transformação constante, focando nas tensões entre a particularidade e as metanarrativas, entre o igual e o diferente. Os fantasmas que nos assombram são muitos, mas também são muitas as narrativas das gotas d'água pós-modernas que produzimos. Não conseguiremos a vida perfeita e bonitinha que a Modernidade nos prometeu. A vida continuará confusa e complicada, porém tende a ser menos chata se tomarmos mais banhos de chuva. Ok, já estou devaneando, então, é melhor parar por aqui se não a coisa vai longe.*

Se Lyotard define a condição pós-moderna como a incredulidade diante das metanarrativas, *Sex and the city* mostra este fato na questão do amor. No seriado, o romantismo não é mais uma verdade eterna e universal sobre como deve ser um relacionamento amoroso entre homem e mulher. Carrie questiona, por exemplo, se o amor romântico não é algo irreal, se as mulheres quiserem ser frágeis e esperar um homem para salvá-las, se elas podem ter vários parceiros sexuais e não serem consideradas vagabundas, se a alma gêmea pode ser uma amiga e não um homem e se o romantismo pode existir de

uma maneira não exagerada e em locais comuns.

Mesmo que o amor romântico não sobreviva mais como uma metanarrativa para os casos de amor da contemporaneidade, ele continua aparecendo como um fantasma que assombra e influencia os relacionamentos entre homens e mulheres, porque algumas características dele ainda permanecem vivas. Como foi mostrado no segundo capítulo desta tese, o romantismo surgiu no final do século XVIII e introduziu a idéia de uma narrativa pessoal com a inserção do eu e do outro em laços emergentes entre a liberdade e a auto-realização, opondo-se a era dos casamentos arranjados (Giddens, 1993).

Com a exacerbação da liberdade e da auto-realização na pós-modernidade, se o outro é um empecilho para a nossa felicidade, acaba descartado. A geração pós-moderna conquistou o direito de não permanecer mais em casamentos nos quais não são felizes, mas, ao mesmo tempo, não consegue enfrentar as dificuldades que aparecem num relacionamento e, nos primeiros problemas que surgem, acaba com o relacionamento. Por isso, o fantasma do romantismo reaparece, principalmente, nas suas características de encontrar a alma gêmea e serem felizes para sempre.

A narrativa individual surgida com o amor romântico permanece, mas agora não mais para contar histórias universais de felicidade eterna, mas na forma de gotas d'água, de micronarrativas como as de Carrie nos episódios de *Sex and the city*. Gotas d'água que Carrie joga em si mesma, como mostra a reflexividade dos *offs* e o diálogo presente no *self transacional* entre a Cronista e a Princesa Romântica. Gotas d'água que jogam em Carrie, como mostra os relacionamentos que tem com suas amigas e amantes. Narrativas de histórias de amor fragmentadas devido a não realização da metanarrativa do romantismo e construídas pelo *self transacional* de Carrie, como mostram os *offs* do seriado.

Os conflitos mostrados nos episódios e a produção de micronarrativas de gotas d'água na cultura pós-moderna tendem a continuar, porque não conseguimos produzir uma outra

metanarrativa para o amor e o romantismo ainda é um fantasma muito presente nas nossas vidas. As soluções de Carrie para os problemas das suas histórias mostram justamente isso: deixar de ver o seu relacionamento com Big como algo mítico e trazê-lo mais perto da realidade; poder ser salva por um homem, mas também salvá-lo; transar com vários parceiros diferentes e mesmo assim se sentir virgem na primeira relação sexual com o namorado; acreditar que a alma gêmea da sua vida pode ser suas amigas e ver um pouco de romantismo mesmo que seja num cenário contemporâneo.

Em todas essas gotas d'água pós-modernas narradas por Carrie, há a presença de características do amor romântico, mas não fazem delas histórias genuinamente românticas como as do século XVIII. Elas são fragmentadas, são microrelatos. Não há por trás delas uma nova verdade eterna e universal sobre os relacionamentos amorosos. São apenas histórias de uma mulher solteira de mais de 30 anos que vive num mundo sem uma nova metanarrativa para o amor para substituir o romantismo, mas ainda com a presença fantasmagórica de algumas características desta concepção sobre os relacionamentos entre homens e mulheres.

A ausência de uma metanarrativa do amor torna confusas as regras a seguir num relacionamento. Whitehead (2003) explica que a busca do amor é repleta de incertezas para as mulheres de hoje, pois no universo dos encontros está cheio de caos e confusão. Ninguém sabe quais são as convenções ou as práticas aceitas. Não há consenso sobre questões como quem deve tomar a iniciativa do encontro, quando fazer sexo, quando morar juntos, o que significa ser um casal, quem pede em casamento, o que constitui um compromisso, como fazer para encontrar um parceiro com que valha a pena se casar e o que é preciso fazer para um amor durar.

Para esta Doutora em História Social, todas estas questões vêm sendo contestadas, debatidas e continuam em aberto. Isto fica evidente nas narrativas fragmentadas das gotas d'água pós-modernas produzidas por Carrie. Ashley Nelson (2004) acrescenta que o aspecto

mais progressivo de *Sex and the city* é a idéia de que o avanço feminino no mundo do trabalho, do lar e do quarto tornou as relações entre homens e mulheres mais complicadas, mas não impossíveis. Para isto, os homens precisam estar dispostos a se adaptar, e as noções tradicionais de família necessitam ser redefinidas para acomodar estas mudanças.

Rene Denfeld (1995), no seu livro *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*, afirma que os mesmos direitos e liberdades que as feministas ganharam permitiram o desenvolvimento de uma diversificada geração de mulheres, e elas valorizam a individualidade de cada indivíduo. Por isso, Henry (2004) defende que com o foco no individualismo, o feminismo tornou-se reduzido a uma questão: escolha. Sendo assim, cabe a cada mulher escolher se quer encontrar um Príncipe Encantado, se quer um amor como o do cinema ou da televisão, daqueles com final feliz para sempre, e se quer continuar acreditando na realização do ideal romântico.

Uma das críticas de Akass e McCabe (2004) a *Sex and the city* está relacionada com esta questão, pois, para elas, o seriado nunca seriamente questiona *a procura pelo Mr. Right e o viveram felizes para sempre*. Estas são exatamente as duas características do amor romântico que mais fortemente aparecem para assombrar as quatro amigas. Mesmo que elas dêem risadas juntas sobre os seus encontros com este fantasma, no final da história, acreditar ou não nele é uma questão de escolha pessoal. Escolha essa que provavelmente terá que ser feita também pela próxima geração de mulheres.

A escritora Joyce Carol Oates (1999), em artigo intitulado *Quando Tristão encontrou Isolda*, originalmente publicado no jornal *The New York Times* e posteriormente reproduzido em *Zero Hora*, defende que o amor romântico é a mais precária e diáfana das emoções e que certamente sobreviverá ao milênio que surgiu. Para isto, basta que uma civilização razoavelmente rica permaneça, pois o segredo deste tipo de amor é econômico, um luxo de que só alguns podem usufruir.

Oates (1999) pergunta se o amor romântico é uma ilusão, uma alucinação, um sonho ideal. Para ela, assim como a maioria da humanidade continuará a acreditar em deuses, quando nenhum deus jamais foi visto, homens e mulheres continuarão a cair no encantamento do amor romântico e vão guiar suas vidas por isto, mesmo sabendo que se apaixonar pelo amor é se apaixonar pelo faz-de-conta. Por isso, somos a espécie que exige ser enganada da forma mais agradável, pela mais bela das narrativas: a do romantismo.

Apesar da chance de uma pessoa realizar o ideal do amor romântico ser parecida a ganhar sozinha na loteria, ela pode continuar querendo acreditar nisso, mesmo sabendo que as chances são pequeníssimas, porque o prêmio é muito bom. Ao mesmo tempo em que viver esta ilusão pode ser ruim, por um breve momento pode ser bom, pode ser o mais próximo que vamos chegar ao paraíso. Além disso, quando o assunto é o amor, nem sempre somos realistas.

Em setembro de 2000, Sasha Cagen, editora da revista alternativa *To-Do List*, escreveu um artigo intitulado *The Quirkyalone* (A Sósingular), falando sobre as pessoas que gostam de ser solteiras (mas não se opõem a ter um relacionamento) e geralmente preferem estar sozinhas a namorar só para fazer parte de um casal. A repercussão foi tanta que, para lançar este movimento, ela criou um site (www.quirkalone.net) e publicou um livro, com o mesmo título do artigo, que chegou em 2006 no Brasil.

À primeira olhada, parece algo totalmente antiromântico e mais um manifesto às maravilhas da vida de solteiro. Mas quando se vê o subtítulo do livro, "Um manifesto para românticos irreduzíveis", descobre-se que é o contrário: é a Bíblia dos adoradores do fantasma do amor romântico. Cagen (2006) afirma que as solitárias são as últimas verdadeiras românticas. Ela confessa que quase nunca teve um relacionamento e pensava que havia algo de estranho consigo. Isto até românticas solitárias começaram a dar o ar da graça em seriados como *Ally McBeal* e *Sex and the city*.

Por isso, não se estranha que no dia 18 de maio de 2008, estivesse a seguinte notícia em seu site: "*Só singulares unidas para assistir Sex and the city - O Filme*"³³, falando sobre uma festa para só singulares assistirem o longa-metragem da série. Cagen (2006) define estas pessoas, que podem ser homens também, como românticas, idealistas, excêntricas, que habitam a solteirice como seu estado natural de repouso. Mas repouso do que? A própria autora responde, quando explica que a só singular não tem paciência de namorar só para não estar sozinha. Elas querem um milagre. Mas que milagre seria esse?

Acertou quem disse: "encontrar o Mr. Right, o par perfeito, a alma gêmea", a principal característica do amor romântico que mais assombra as quatro amigas de *Sex and the city*. Ou, nas próprias palavras de Cagen (2006, p. 14): "No meio de milhões, nós queremos encontrar aquele que vai entender". Se não for para encontrar o homem ideal, elas preferem ficar sozinhas. Isto não é um manifesto romântico, é um manifesto *ultra-romântico*. É Julieta preferindo morrer ao viver sem Romeu, é Romeu preferindo morrer ao viver sem Julieta.

É o fantasma do romantismo mais forte do que nunca, por mais contraditório que isso possa parecer, pois ele conseguiu sobreviver num mundo onde não foi criado e que tem o individualismo como uma das suas principais características. Ao não conseguir reproduzir em suas vidas a narrativa do amor romântico, estas pessoas preferem ficar sozinhas. Que poder tem uma narrativa! Que força tem uma narrativa! O poder e a força de fazer pessoas quererem para a sua vida o mesmo que os personagens de ficção tem nas suas.

Já em *On Narrative*, livro que como vimos nesta tese é considerado a obra inicial da *virada narrativa*, Mitchell (1981) alertava na apresentação desta obra que, como observa Robert Scholes, autor de um dos capítulos, pode-se dizer da narrativa o mesmo que Marx dizia da religião, que ela é um ópio que mistifica nosso entendimento ao nos fornecer um

falso senso de coerência, uma ilusão de seqüência. Na vida, os fatos simplesmente acontecem, somos nós que o colocamos em seqüência para dar um sentido ao que está ao nosso redor.

A decepção ocorre quando aquela seqüência de fatos das histórias do amor romântico dos romances, dos seriados e dos filmes não acontece em nossas vidas. Se somos nós humanos que criamos as histórias dos romances, dos seriados e dos filmes, parece que não há ninguém lá em cima escrevendo a história das nossas vidas. Pelo menos não uma com coerência e numa seqüência que faz com que tudo ganhe um sentido.

Para Eco (1994), é fácil entender a razão de a ficção nos fascinar tanto. Ela funciona como um jogo, pois podemos utilizar as nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. As crianças aprendem a viver brincando, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. Já os adultos, por meio da ficção, exercitam sua capacidade de estruturar a sua experiência passada e presente. Mas para o semiólogo italiano há um perigo nisso: "se a atividade narrativa está tão intimamente ligada a nossa vida cotidiana, será que não interpretamos a vida como ficção e, ao interpretar a realidade, não lhe acrescentamos elementos ficcionais?" (Eco, 1994, p. 137).

Por isso, como lembra Bruner (2002), uma boa narrativa é um convite para achar problemas e não uma lição de como resolvê-los. É mais sobre a caminhada do que sobre onde chegamos. Sarah Jessica Parker, intérprete de Carrie, pensa da mesma maneira. Para ela, a personagem está em uma jornada, procurando o seu jeito de ser feliz, mesmo que ela não goste de admitir isso. Se isso quer dizer que Carrie vai ficar sozinha no final, ou se vai encontrar alguém, Parker não sabe. Mas que é uma jornada, isso é, afirma a atriz convictamente (Ribeiro, 2004).

Estas narrativas das gotas d'água pós-modernas de Carrie são micro, porque como demonstra Bruner (2002), histórias são sobre coisas de tamanho pequeno. A cultura

prescreve nossas noções de normas, mas dada a desobediência humana e as imperfeições do controle social, o esperado nem sempre prevalece. Nós traímos, nós seduzimos, nós fracassamos em cumprir nossas promessas. Brechas e desvios podem não ser bem-vidas, mas não são inesperadas. A condição humana no micro é muito incerta, e a vontade demasiadamente impulsiva num momento particular.

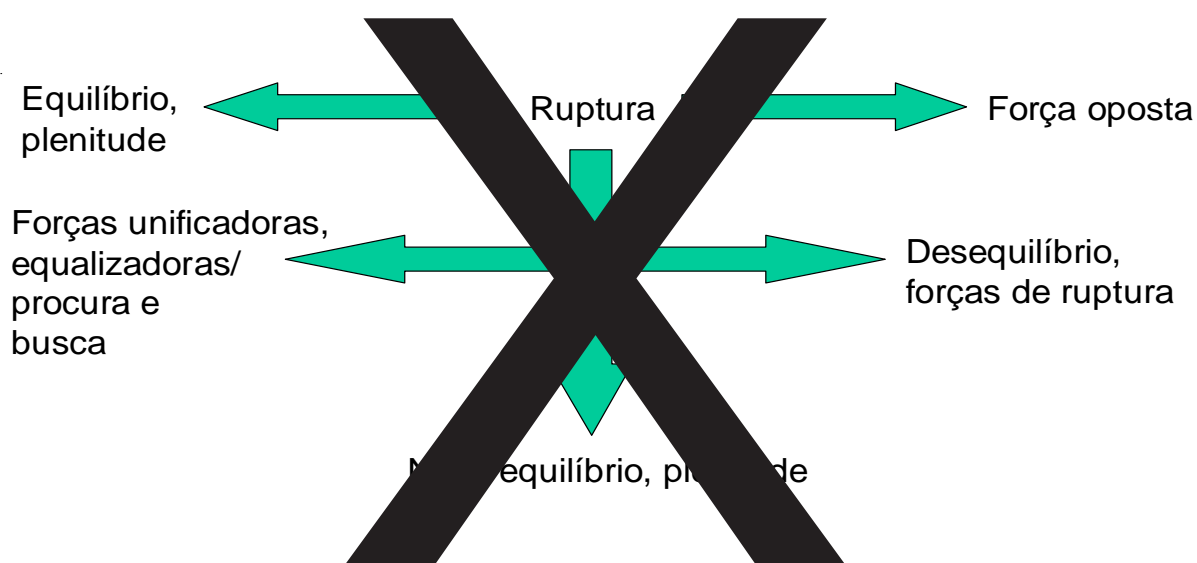
Bruner (2002) acrescenta que a narrativa ficcional cria mundos possíveis e alternativos, mas também alerta que a arte do possível é uma arte perigosa. Ao mesmo tempo em que nos faz pensar sobre a vida que conhecemos, nos aliena ao nos seduzir o suficiente para não pensarmos em outras alternativas a não ser aquelas que aparecem na história. Ela nos desafia tanto quanto nos conforta. Para este psicólogo, a ficção, no final das contas, tem o poder de mudar os nossos hábitos de conceber o que é real, porque abre a questão se a vida tem que ser da maneira que a estamos vivendo e isto é a semente da subversão.

Agora, então, é o momento de se jogar água na tese, subverter o próprio trabalho. Quando definimos algo, estamos o limitando. No máximo, podemos fazer uma definição provisória. Se não, corremos o risco de acreditar que só há uma maneira de se ver o que estamos estudando. Na narrativa, isso pode acontecer quando se fala em momento inicial estável, forças unificadoras, forças de ruptura e novo equilíbrio no final. Águas paradas não interessam, interessam o movimento delas e isto ocorre durante todo o processo da narrativa.

Apesar de o Construcionismo Social incorporar alguns aspectos da perspectiva lingüística do estruturalismo e de discurso do pós-estruturalismo nas análises sobre a produção de sentidos no cotidiano dentro da sua abordagem teórico-metodológica, como mostram Guareschi, Medeiros & Bruschi (2003), a análise estruturalista da narrativa ainda é uma herança do paradigma científico positivista tanto criticado por esta corrente teórica. Por isso, é preciso desestabilizar esta concepção estruturalista da narrativa.

Aquele momento inicial estável não está parado, aquelas forças unificadoras e de ruptura não são cem por cento puras, aquele novo equilíbrio no final não é um congelamento. Tomá-los como pontos parados são como se fossem só fotografias, mas juntos, um atrás do outro, produzem imagens em movimento como no cinema. Podem funcionar muito bem como referências para serem utilizadas na metodologia de uma tese para uma análise estruturalista da narrativa, mas não podemos nunca olhar para uma história como se ela fosse constituída por elementos estáticos.

O próprio diálogo entre a Carrie Princesa Romântica e a Cronista não é uma conversa de elementos estáticos, muito menos de oposições binárias. Primeiro, porque há vários tipos de princesas na Princesa Romântica e vários tipos de cronistas na Cronista. Não são elementos unos, mas também transacionais. Segundo, porque muitas vezes é difícil saber quem está falando o quê no diálogo interior de Carrie. Não dá para separar uma da outra, pois uma está contida na outra. Estamos em movimento. Por isso, ao invés do diagrama abaixo já apresentado neste trabalho, a melhor imagem para caracterizar as micronarrativas das gotas d'água pós-modernas seja a apresentada na página seguinte.





Num determinado momento, somos de uma maneira, mas no seguinte já somos diferentes. Estamos em constante construção. A dificuldade está em escrever uma tese que mostre isso, tenha consistência metodológica e produza águas em movimento e não paradas. Temos que evitar, então, os congelamentos, temos sempre que estar jogando água em nós mesmos, em nossos trabalhos. Às vezes, temos a ajuda de outras pessoas e da arte, que funcionam como cascatas d'água em nossas cabeças.

Pena que a Psicologia, muitas vezes, prefira ser uma toalha que quer secar as nossas águas e que as suas teorias queiram que as nossas águas fiquem no formato de seus recipientes de vidro. Como afirma Bruner (2002), somos improvisadores. Nós improvisamos em como nós falamos sobre nós mesmos para nós mesmos, improvisamos no interesse de manter o nosso investimento no nosso equilíbrio para não nos desfazermos. Por causa dessa improvisação, o interesse da tese nos *offs* de Carrie em *Sex and the city*. Além disso, é por causa dos *offs* que produções audiovisuais podem ser estudadas a partir da perspectiva da virada narrativa.

É nos *offs* também que estão as perguntas que Carrie se faz, os seus conflitos, as possíveis rupturas na sua concepção sobre si mesma e sobre o mundo ao seu redor, as pequenas mudanças que consegue fazer, as respostas provisórias que consegue encontrar para as suas questões e todo o movimento de sua improvisação, questionando as metanarrativas e produzindo as suas micronarrativas das gotas d'água pós-modernas. Narrativas das gotas d'água pós-modernas, desconstruções de metanarrativas e improvisações que podem ser produzidas também por uma outra mulher sobre outros assuntos não abordados por Carrie ou, por um homem sobre questões masculinas ou, por um homem sobre os mesmos temas que aparecem em *Sex and the city*, como mostram as crônicas *Man and the thesis* e os *offs do autor* nesta tese. Crônicas *Men and the thesis* e *offs do autor* que foram uma tentativa de se desconstruir a metanarrativa de como deve ser escrita uma tese de doutorado, que é uma das preocupações dos trabalhos feitos na perspectiva da *virada narrativa*.

NOTAS

¹ Programa de televisão constituído por episódios independentes, mas relacionados entre si pelo mesmo tema, pelos mesmos protagonistas, pela mesma linha dramática e filosófica de produção. Os seriados são apresentados em dias e horários determinados, geralmente uma vez por semana, sempre sob o mesmo título, podendo variar apenas o título do episódio (Rabaça e Barbosa, 1987). Nesta tese, as palavras "seriado", "programa", "show" e "série" serão utilizadas com o mesmo significado explicitado acima.

² Ato de captar uma imagem por meio de uma câmera de cinema ou tv (Rabaça e Barbosa, 1987).

³ Ponto de vista ou distância da câmera em relação ao assunto em cinema ou tv (Rabaça e Barbosa, 1987).

⁴ A câmera, próxima ou distante do assunto, destaca apenas uma parte dele. No caso da figura humana, enquadra, por exemplo, apenas o rosto do personagem ou suas mãos (Rabaça e Barbosa, 1987).

⁵ Como não utilizaremos as idéias de Foucault neste trabalho, mas sim as de Lyotard, maiores detalhes sobre a questão do "poder-discurso", elaboradas por Foucault, podem ser encontrados em Harvey (1999). Já o pensamento de Lyotard sobre os "jogos de linguagem" será explicado a seguir no texto da tese.

⁶ Bauman (2001) prefere utilizar a expressão "modernidade líquida" ao invés de pós-modernidade para chamar o período atual da história. Para este sociólogo, a modernidade imediata é leve, líquida e fluida e infinitamente mais dinâmica que a "modernidade sólida" que substituiu. A passagem de uma a outra trouxe profundas mudanças em todos os aspectos da vida humana, pois se na sólida havia um conjunto estável de valores e modos de vida cultural e político, na líquida, tudo é volátil, as relações humanas, culturais e políticas não são mais tangíveis e perdem consistência e estabilidade.

⁷ O sucesso de *Sex and the city* chamou a atenção tanto da mídia quanto da Academia. Por isso, o programa foi tema de várias reportagens e assunto de inúmeros artigos e trabalhos universitários, como, por exemplo, este de Mandy Merck, professora de Artes Midiáticas da Universidade de Londres. Além disso, jornalistas e acadêmicos escreveram livros sobre o seriado. Como todas estas produções trazem contribuições para esta pesquisa, são citados, ao longo deste estudo, produções de pessoas ligadas a mídia e a Academia.

⁸ No livro, a narrativa é na terceira pessoa do singular e não na primeira, por isso, apesar de Carrie ser baseada na própria Bushnell, ela funciona como uma personagem e não como narradora.

⁹ Versões das quatro personagens da obra de Bushnell, porque enquanto no livro Carrie é uma jornalista de trinta e poucos anos que não acredita no amor romântico, usuária de cocaína e que às vezes dança de topless em boates, no seriado, ela é uma romântica a procura do homem certo. Já Samantha mantém a mesma personalidade do livro, mas neste é uma produtora de cinema ao invés de uma executiva de relações públicas. Miranda aparece rapidamente no livro como uma quarentona executiva de um canal de tv a cabo e possui longos cabelos pretos, diferentemente da personagem de tv que é advogada e Charlotte é uma jornalista inglesa realista ao invés da marchande eternamente romântica da série.

¹⁰ Piloto é um primeiro programa (demonstrativo), em forma de roteiro ou, de preferência, gravado, de uma série a ser realizada (Rabaça e Barbosa, 1987). O episódio piloto de *Sex and the city*, por exemplo, foi gravado um ano antes dos outros episódios da primeira temporada para ser exibido aos executivos da HBO para ver se eles compravam a idéia. Por isso, as atrizes estão tão diferentes. Carrie aparece de

cabelo mais curto e mais escuro, enquanto Miranda está mais gordinha e menos ruiva. Já Samantha tem o cabelo bem mais comprido e menos moderno (Ribeiro, 2004).

¹¹ Fonte: <http://daily.stanford.edu/article/2005/3/1/bushnellSpeaksOnSexCityAndShoes>. Tradução do inglês para o português do próprio autor da tese.

¹² Estes dois capítulos aparecem na edição brasileira do livro de Bushnell.

¹³ Fonte: <http://nymag.com/personals/articles/02/02/singles/bushnell1.htm>. Tradução do inglês para o português do próprio autor da tese.

¹⁴ Fonte: http://www.modestyarbor.com/xcandace_bushnell1.html.

¹⁵ Fonte: http://www.candacebushnell.com/e107_images/press/CB-People_July7_2003_2.jpg. Tradução do inglês para o português do próprio autor da tese.

¹⁶ Fonte: http://www.candacebushnell.com/e107_images/press/CB-People_July7_2003_2.jpg. Tradução do inglês para o português do próprio autor da tese.

¹⁷ Apesar de falarmos em mundo real e mundo ficcional, não os consideramos como separados. Muito pelo contrário, pois a ligação entre eles se dará justamente pela narrativa.

¹⁸ Optou-se por não traduzir a palavra "*self*" por "eu" para não se perder a conotação de reflexividade de "*self*".

¹⁹ No início dos anos 90, o historiador da literatura e da arte W. J. T. Mitchell introduziu o termo *pictorial turn* (*virada visual* ou *imagética*) para nomear a nova mudança paradigmática pós-lingüística e pós-semiótica, que levou à constituição dos *estudos visuais* (*visual studies*). Uma das principais características da *virada visual* na cultura contemporânea e na sociedade do espetáculo é que a visualidade passa a ser a instância última da verdade. "A visualidade é um espaço de possibilidade produzido pelos diferentes instrumentos ou tecnologias de visualização, determinado pelos moldes culturais da visão, pelo ponto de vista do observador, por gestos indicadores historicamente contextualizáveis e pela objetivação socialmente definida de seus objetos" (Ortega, 2005). Para maiores detalhes sobre a *virada visual*, ver Gugerli, 1999.

²⁰ Na Psicologia, a *virada narrativa* ocorreu não somente na área Social, mas também na Clínica. Os terapeutas familiares Michael White e David Epston, da Austrália e Nova Zelândia, por exemplo, são dois representantes da *virada narrativa* neste campo. White e Epston se interessam pela narrativa como uma unidade de sentido que oferece uma estrutura para a experiência vivida. No entanto, apesar da narração dar sentido à experiência vivida, esta última é mais rica que o discurso, havendo, então, frestas, espaços e indeterminações entre elas. Estas lacunas acabam sendo preenchidas pela experiência vivida e a imaginação das pessoas, quando a cada nova versão da história, as pessoas reescrevem suas vidas. Mesmo assim, há aspectos da experiência vivida que as narrativas dominantes não abarcam. É por isso que estes autores vão basear sua concepção de narrativa dominante nos estudos de Foucault sobre a produção do conhecimento/poder e seus efeitos constitutivos (Rasera e Japur, 2004). Os trabalhos de Foucault são utilizados por White e Epston, porque para este autor experimentamos os efeitos constitutivos do poder por meio de verdades normalizadoras que configuram nossas vidas e relações. A consequência é que isto disponibiliza formas de ver, ouvir, sentir e falar sobre as coisas e o mundo, inclusive a si próprio. Sendo assim, há aspectos de nossas vidas que deixam de ser narrados, pois não se encaixam nos parâmetros descritos nas verdades normalizadoras. Para Rasera e Japur (2004), é a consideração do poder constitutivo destas narrativas dominantes que traduz a sensibilidade construcionista desta proposta terapêutica aos valores promovidos por tais verdades. Para maiores informações sobre o tema, ver o livro *A terapia*

como *construção social*, de McNamee & Gergen, 1998.

²¹ Apesar do cinema e da televisão serem meios diferentes, a sua linguagem é a mesma, havendo apenas algumas especificidades de cada uma. Tanto é assim que após o fim de *Sex and the city*, foi realizado um filme, em 2008, continuando a história contada na tv. Por isso, é comum o uso de Teorias do Cinema para analisar outras produções audiovisuais e vice-versa, pois a própria sétima arte é influenciada pela televisão, por exemplo, no uso de cortes mais rápidos que primeiramente foi utilizado nos clipes musicais que apareceram na MTV. Nesta tese, será utilizada a Teoria do Cinema para o estudo de aspectos comuns da narrativa de filmes e programas de tv, sem deixar de estudar questões específicas das séries de televisão.

²² Posteriormente, houve a supressão da palavra "voz" e passou-se a usar apenas a expressão "off" para esse recurso da linguagem cinematográfica e é assim que ela será referida neste trabalho.

²³ Cena é a unidade de narrativa cinematográfica que abrange uma série de planos (fragmentos da cena sem interrupção pelo corte) ligados à mesma ação ou situados num mesmo ambiente (Rabaça e Barbosa, 1987).

²⁴ *Flashback* é qualquer imagem que se refere a uma época anterior à da narrativa (Rabaça e Barbosa, 1987).

²⁵ Seqüência é um conjunto de cenas que se referem à mesma ação (Rabaça e Barbosa, 1987).

²⁶ Está se ressaltando a importância dos *offs* na narrativa de *Sex and the city* para a realização desta pesquisa, porque estamos trabalhando com uma produção audiovisual, onde o *off* tem com uma de suas funções mostrar através da linguagem falada quem é o narrador da história, como ele vai construindo o seu *self*, o que ele pensa de si mesmo e do mundo ao seu redor. Nos trabalhos sobre autobiografias, isto é verbalizado pelo próprio entrevistado ao pesquisador e, nos trabalhos sobre literatura, isto aparece através da palavra escrita. O fato de se estar estudando uma produção audiovisual também irá influenciar a construção metodológica desta tese, como será mostrado no próximo capítulo.

²⁷ Tradução do inglês para o português do próprio autor da tese.

²⁸ Foram mais de 40 prêmios, incluindo o Emmy de melhor série cômica de 2001 (Fonte: www.hbo.com).

²⁹ Como afirmam Wortmann e Veiga-Neto (2001), quando nos referimos ao Construcionismo Social, prefere-se utilizar o termo *construcionismo* ao invés de *construtivismo*, que é a expressão mais empregada nas línguas inglesa e espanhola para se referirem a esta temática. A intenção é evitar confusões com a associação de tal termo às teorias construtivistas sobre a inteligência, principalmente as teorizações de Jean Piaget, que são tão populares no Brasil. Esta será opção adotada nesta tese também.

³⁰ Esta *virada lingüística* ocorre, porque a linguagem deixa de ser vista como uma ferramenta que expressa o que está dado no mundo e passa a ser atributiva, ou seja, não há qualquer correspondência estreita entre as palavras e as coisas. Ao falarmos sobre as coisas, nós as constituímos. Por isso, a chamada "realidade objetiva" passa a ser um fenômeno discursivo e a cultura só se torna possível na linguagem e pela linguagem.

³¹ Turner (1997) rompe com a abordagem estética, ponto de vista dominante dos estudos sobre a Teoria do Cinema, ao trabalhar o cinema como uma prática social. O autor propõe que se estude a sétima arte como entretenimento, narrativa, apresentando-a como prática social, buscando compreender sua produção, consumo, prazeres e significados, inseridos no estudo do funcionamento da própria cultura. "Compreender um filme não é essencialmente uma prática estética; é uma prática social que mobiliza toda a gama de

sistemas no âmbito da cultura." (Turner, 1997, p.169). Dentre os vários pensadores da Teoria do Cinema, Turner foi escolhido, porque assim como Bruner, relaciona a questão da narrativa com a cultura e ao definir o cinema como prática social, ressalta a importância da interpretação na sua produção de significados, o que vem ao encontro da proposta de Bruner de uma psicologia interpretativa. Além disso, optou-se por um autor dos Estudos Culturais, porque como explica Rosa (2004, p.31): "A centralidade da narrativa nos Estudos Culturais se explica por sua relação com a definição do movimento pós-moderno. A chamada virada narrativa caracterizou-se pela necessidade de encontrar novas formas de contar histórias. Dentro da ciência social, a narrativa demonstrou ser uma alternativa para estudar e relatar as formas adotadas pela cultura popular e seus contextos etnográficos."

³² Esse é um drinque para quem bebe profissionalmente e que engana quem não o conhece, pois não leva nenhum chá, mas muito álcool. Na receita do *Staten Island Tea* há uma parte de vodca, uma parte de gim, uma parte de Cointreau ou Curação Triple Sec, uma parte de rum branco, uma parte de tequila branca e duas partes de Sweet & Sour mix ou suco de limão (Ribeiro, 2004).

³³ Fonte: <http://quirkalone.net>. Tradução do inglês para o português do próprio autor da tese.

REFERÊNCIAS

- Akass, K., & McCabe, J. (2004). Carried away in Manhattan. In: Akass, K., & McCabe, J. (Eds.). (2004). *Reading Sex and the city* (pp. 234-236). Nova York: I. B. Tauris & Company.
- Akass, K., & McCabe, J. (Eds.). (2004). *Reading Sex and the city*. Nova York: I. B. Tauris & Company.
- Aristóteles. (1981). *Poética (séc. 4. A.C.)*. São Paulo: Edições de Ouro.
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination*. Holquist Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1986) *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bauman, R. (1986). *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- Bauman, Z. (2004). *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- Bignell, J. (2004). Sex, confession and witness. In: Akass, K., & McCabe, J. (Eds.). (2004). *Reading Sex and the city* (pp. 161-176). Nova York: I. B. Tauris & Company.
- Borden, B., & Rosenbush, B. (Produtores), & Ortega, K. (Diretor). (2006). *High School Musical* (Filme). EUA: Disney.
- Britton, B. K., & Pellegrini, A. D. (Orgs.). (1990). *Narrative thought and narrative language*. New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Brockmeier, J., & Harré, R. (2003). Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, 16 (3), 525-535
- Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, Chicago, 17, 1-21.
- Bruner, J. (1997a). *Atos de significação*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Bruner, J. (1997b). *Realidade mental, mundos possíveis*. Porto Alegre: Artes Médicas.

- Bruner, J. (1997c). Celebrating divercenc: Piaget and Vygotsky. *Journal of Human Development*, 40, 63-73.
- Bruner, J. (2001). *A cultura da educação*. Porto Alegre: Artmed Editora.
- Bruner, J. (2002). *Making stories: literature, law and life*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bruschi, M. (2002). *Quando o Titanic encontra o iceberg: o choque entre o amor real e hiper-real em tempos pós-modernos*. Santa Cruz do Sul: Edunisc.
- Burke, K. (1945). *A Grammar of Motives*. Nova York: Prentice-Hall.
- Bushnell, C. (2004). *Sex and the city - o sexo e a cidade* (7ª ed.). Rio de Janeiro: Record.
- Cagen, S. (2006). *Quirkalone: (Só Singular): um manifesto para românticos irredutíveis*. São Paulo: Francis.
- Cameron, J., & Landau, J. (Produtores), & Cameron, J. (Diretor). (1997). *Titanic* (Filme). EUA: Fox & Paramount.
- Chatman, S. (1981). What novels can do that films can't (and vice versa). In: Mitchell, W. J. T. (Org.). *On narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chupack, C. (Roteirista), & Holofcener, N. (Diretora). (2000). Somos vagabundas? (Episódio de série de televisão). In King, M. P. (Produtor). *Sex and the city - Terceira Temporada*. Nova York: HBO.
- Correia, Mônica, F. B. (2003). A constituição social da mente: (re) descobrindo Jerome Bruner e construções de significados. *Estudos de Psicologia*, 8 (3), 505-513.
- Costa, J. (1998). *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Costa, J. (1999, Maio). Reinventar o amor. *Superinteressante Especial*, São Paulo, 2, 53-55.
- Denfeld, R. (1995). *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*. Nova York: Warner Books Edition.
- Doane, M. A. (1983). A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: Xavier, I. (Org.). *A experiência do cinema* (pp. 457-475). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes.

Eco, U. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.

Edwards, T. (2000, Agosto 28). Flying solo. *Time*, Nova York, 156 (9), capa.

Fielding, H. (1998). *O diário de Bridget Jones*. Rio de Janeiro: Record.

Giddens, A. (1993). *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Paulista.

Grochowski, T. (2004). Neurotic in New York: the Woody Allen touches in Sex and city. In: Akass, K., & McCabe, J. (Eds.). *Reading Sex and the city* (pp. 149-160). Nova York: I. B. Tauris & Company.

Guareschi, N. M. de F., & Bruschi, M. E. (Orgs.). (2003). *Psicologia Social nos Estudos Culturais: perspectivas e desafios para uma nova psicologia social*. Petrópolis: Vozes.

Guareschi, N. M. de F., & Bruschi, M. E. (2003) Psicologia Social e Estudos Culturais: rompendo fronteiras na produção do conhecimento. In: Guareschi, N. M. de F., & Bruschi, M. E. (Orgs.). *Psicologia Social nos Estudos Culturais: perspectivas e desafios para uma nova psicologia social* (pp. 23-49). Petrópolis: Vozes.

Gugerli, D. (1999). Soziotechnische evidenzen: Der 'pictorial turn' als chance für die geschichtswissenschaft. *Traverse* 6 (3), 131-159.

Harvey, D. (1999). *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola.

Heikkinen, H., Huttunen, R. & Kakkori, L. (2000, Setembro). "And this story is true...": One the problem of narrative truth. Artigo apresentado na Conferência Européia de Pesquisa em Educação na Universidade de Edinburgo, Escócia. Acesso em 4 set. 2007, disponível em: <http://www.leeds.ac.uk/educol/documents/00002351.htm>

Henry, A. (2004). Orgasms and empowerment: Sex and the city and the third wave feminism. In: Akass, K., & McCabe, J. (Eds.). (2004). *Reading Sex and the city* (pp. 65-82). Nova York: I. B. Tauris & Company.

Íñiguez, L. (2002). Construcionismo Social e Psicologia Social. In: Martins, J. B., Hammouti, N. E., & Íñiguez, L. *Temas em análise institucional e em construcionismo social* (pp. 127-156). São Carlos: RIMA - Fundação Araucária.

Jurow, M., & Shepherd, R. (Produtores), & Edwards, B. (Diretor). (1961). *Bonequinha de luxo* (Filme). EUA: Paramount.

King, M. P. (Roterista), & King, M. P. (Diretor). (2000). Onde há fumaça... (Episódio de

- série de televisão). In King, M. P. (Produtor). *Sex and the city - Terceira Temporada*. Nova York: HBO.
- King, M. P. (Roteirista), & Hockberg, V. (Diretora). (1999). O homem, o mito, o viagra (Episódio de série de televisão). In King, M. P. (Produtor). *Sex and the city - Segunda Temporada*. Nova York: HBO.
- King, M. P. (Roteirista), & King, M. P. (Diretor). (2001). A agonia e o "ex"-tase (Episódio de série de televisão). In King, M. P. (Produtor). *Sex and the city - Quarta Temporada*. Nova York: HBO.
- Labov, W., & Waletzky, J. (1967). Narrative Analysis. In Helm, J. (Ed.). *Essays on the Verbal and Visual Arts* (pp. 12-44). Seattle: University of Washington Press.
- Lipovetsky, G. (2000). *A terceira mulher*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Liotard, J. (2000). *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Mageste, Paula. (2003, Março 3). Mulher solteira procura. *Época*, São Paulo, (250), 50-57.
- Merck, M. (2004). Sexuality in the city. In: Akass, K., & McCabe, J. (Eds.). (2004). *Reading Sex and the city* (pp. 48-62). Nova York: I. B. Tauris & Company.
- McCarey, L., & Wald, J. (Produtores), & McCarey, L. (Diretor). (1957). *Tarde demais para esquecer* (Filme). EUA: Fox.
- McNamee, S., & Gergen, K. J. (Orgs.). (1998). *A terapia como construção social*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Mitchell, W. J. T. (Org.). (1981). *On narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moherdau, B. (2006, Novembro 29). A vida sem casamento. *Veja*, São Paulo, 39 (47), 84-92.
- Nelson, A. (2004). Sister Carrie meets Carrie Bradshaw: exploring progress, politics and the single woman in Sex and the City and beyond. In: Akass, K., & McCabe, J. (Eds.). (2004). *Reading Sex and the city* (pp. 83-95). Nova York: I. B. Tauris & Company.
- Nelson, K. (Org.). (1989). *Narratives from the crib*. Cambridge: Harvard University Press.
- Oates, J. C. (1999, Dezembro, 27). Quando Tristão encontrou Isolda. *Zero Hora*, Porto Alegre, O melhor do milênio, 32.

- Ortega, F. (2005). Corpo e tecnologias de visualização médica: entre a fragmentação na cultura do espetáculo e a fenomenologia do corpo vivido. *Physis: Rev. Saúde Coletiva*, 15 (1), 237-257.
- Rabaça, C. A., & Barbosa, G. G. (1987). *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Ática.
- Rasera, E. F., & Japur, M. (2004). Desafios da aproximação do construcionismo social ao campo da psicoterapia. *Estudos de Psicologia*, 9 (3), 431-439.
- Ribeiro, T. (2004). *A Nova York de Carrie, Samantha, Charlotte e Miranda*. São Paulo: Arx.
- Ricoeur, P. (1981). The narrative function. In: Ricoeur, P. (Org.), *Hermeneutics and the Human Sciences* (pp. 274-296). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ricoeur, P. (1984/1985). *Narrative and time* (Vols. 1-2). Chicago: University of Chicago Press.
- Rosa, R. A. (2004). A cultura da mídia atuando na subjetivação docente. *Dissertação de mestrado em Educação*, Universidade do Vale do Itajaí.
- Rosenbush, B. (Produtor), & Ortega, K. (Diretor). (2007). *High School Musical 2* (Filme). EUA: Disney.
- Ruiz, C. (2004). *Almanaque Sex and the city*. Rio de Janeiro: Nau.
- Saraiva, J. (2007a, Fevereiro 18). Uma por todas. *Zero Hora*, Porto Alegre, DonnaZH, 8-11.
- Saraiva, J. (2007b, Março 4). Casa de Luluzinha. *Zero Hora*, Porto Alegre, DonnaZH, 9-11.
- Sarbin, T. R. (Org.). (1986). *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*. New York: Praeger.
- Schafer, R. (1989). Narratives of the self. In: Cooper, A. M., Kernberg, O. F., & Person, E. S. (Orgs.), *Psychoanalysis towards the second century* (pp. 153-167). New Heaven: Yale University Press.
- Sloss, J. (Produtor), & Linklater, R. (Diretor). (1995). *Antes do Amanhecer* (Filme). EUA: Castle Rock Entertainment.
- Sohn, A. (2002). *Sex and the city - kiss and tell*. Nova York: Pocket Books.

Star, D. (Roterista), & Seidelman, S. (Diretora). (1998). O sexo e a cidade (Episódio de série de televisão). In King, M. P.(Produtor). *Sex and the city - Primeira Temporada*. Nova York: HBO.

Turner, G. (1997). *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus.

Whitehead, B. D. (2003). *Porque não sobraram homens bons*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil.

Wortmann, M. L. C., & Veiga-Neto, A. (2001). *Estudos culturais da ciência & educação*. Belo Horizonte: Autêntica.

Xavier, I. (1983). Apresentação geral. In: Xavier, I. (Org.). *A experiência do cinema* (pp. 9-15). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes.

Zuritsky, E.; Rottenberg, J. (Roteiristas), & Stanzler, W. (Diretor). (2004). O fator "eca" (Episódio de série de televisão). In King, M. P. (Produtor). *Sex and the city - Sexta Temporada*. Nova York: HBO.