

Redenção e conformismo em *Uma Linda Mulher*

Alexander Martins Vianna*



Resumo

Este artigo pretende demonstrar a forma como os temas da redenção individual e do conformismo social são acionados no desenvolvimento da trama nostálgica e na caracterização dos personagens principais do filme “*Uma Linda Mulher*”; assim como, busca demonstrar o quanto que tais temas estão referidos a um *habitus cultural* que determina escolhas conjunturais de estereótipos raciais/morais e de formas estéticas que configuram um tipo de emoção para o enredo que leva à aceitação da *solução caridosa burguesa* ‘*Middle Class*’, em chave protestante, de resgate moral e mobilidade social.

Palavras-chave: Cinema – Protestantismo – Causalidade



* **ALEXANDER MARTINS VIANNA** é Mestre e Doutor em História Social pelo PPGHIS-UFRJ; é Professor Adjunto de História Moderna da UFRRJ.

A produção do filme *Uma Linda Mulher* (*Pretty Woman*, dir. Garry Marshall) ocorreu entre julho e outubro de 1989, sendo lançado em 1990. Na trama deste filme, Edward Lewis é um empresário de sucesso da era do capitalismo flexível, muito preocupado em ganhar dinheiro com especulação financeira. É antítipo moral do empresário fordista-keynesiano, representado pelo Sr. Morse. No entanto, o contato com Vivian Ward – a prostituta advinda do *ethos* social *working class* norte-americano dos “trinta anos gloriosos”, em decadência social/moral durante uma década de *reaganomics*¹ – provoca em Edward uma reação inesperada de revisão sobre o seu próprio estilo de vida e forma de fazer negócio, criando um desejo de aprofundamento de afeição, de enraizamento produtivo e responsável na teia social urbana. Assim, na evolução da trama, ele resgata Vivian, fazendo-a descobrir que tem potencial para coisas melhores na vida, ao mesmo tempo em que é resgatado pela condição social/moral singular de Vivian.



O roteiro confere a Edward uma densidade psicológica paradoxal, que é apresentada como motivação de sua dificuldade em aprofundar afeição, ao mesmo tempo em que sente um fascínio especial por Vivian, que não corresponde a nada que ele tenha vivido entre as damas da *high society*. Ele cresceu com o desejo de se vingar do pai (de família rica) por ter abandonado a mãe musicista (de família pobre). Assim, há nele uma história de vida que o torna suscetível a ser condescendente com Vivian, mas vingativo em relação a empresários da geração fordista-keynesiana de seu pai.

Enquanto protótipo de *Yuppie*² de sucesso da especulação financeira (um *killer* de empresas fordistas, que eram a base da identidade *working class* dos “trinta anos gloriosos”), Edward vingar-se-ia da figura paterna ao conseguir comprar a sua empresa, parti-la em várias peças e revendê-la, destruindo o seu império. No entanto, esta suplantação da figura paterna em nada aumentou a sua satisfação pessoal, pois, no fundo, como cresceu sem a figura paterna, sente necessidade de ter, de alguma

¹Os pilares da política econômica do presidente Ronald Reagan foram: redução dos gastos governamentais, o que significava redução de recursos para seguridade social e saúde pública; redução de impostos sobre investimentos e do controle do governo sobre a economia, abrindo margem para maior flexibilidade de investimentos especulativos e serviços em detrimento da segurança dos empregos produtivos; redução da emissão de moeda (solução monetarista) para o combate à inflação. No final das contas, estes pilares criaram um quadro geral de estagnação econômica, desemprego e inflação, ou estagninflação, com a desvalorização do dólar em relação ao *yen* ao longo da década de 1980.

²A revista norte-americana *Newsweek* projetou um imaginário *Yuppie* (*Young Urban Professionals*), em 1984, ao noticiar que se vivia um “ano *Yuppie*”. Assim, o termo se tornou um emblema para o estereótipo do jovem urbano carreirista, individualista, materialista, consumista fútil e pragmático, geralmente identificado com a figura de economistas, corretores e advogados bem pagos que trabalhavam na Bolsa de Valores, com especial concentração emblemática em Wall Street. Deste modo, se cunhou um emblema geracional para contrastar, tipologicamente, com a geração dos *Hippies* e *Yippies*.

forma, a aprovação/orgulho paterno, o que ele acaba conseguindo ao propor sociedade com o Sr. Morse, salvando a sua empresa e centenas de empregos que soçobravam em face à recessão da década de 1980. Mas isso somente foi possível porque, em alguma medida, ele deixou que a emoção se misturasse com os negócios, o que não aconteceria se não tivesse sido despertado pelo *ethos working class* de Vivian.

Inicialmente, Vivian deveria ser um “bom negócio flexível”: como Edward passaria uma semana em Hollywood para concluir toda a maquinação *killer* em torno da empresa de Morse, não queria ter “problemas afetivos” (com as cobiçosas damas da *high society*) que pudessem atrapalhar o andamento dos negócios. Ora, isso não seria tão simples se Edward envolvesse-se com uma dama da *high society*. Por outro lado, Vivian seria perfeita para a sua semana de “negócio”: uma aventura distensiva facilmente descartável para um homem que tinha dificuldade de dormir quando estava na iminência de concluir um “bom negócio” que lhe renderia muito dinheiro, mas nenhum conforto existencial/espiritual. Então, na teleologia moral do filme, o seu *ethos Yuppie* será, nostalgicamente, colocado à prova em face do *ethos working class* de Vivian.

Embora o filme explore muitos motivos literários previsíveis (como Cinderela e Pigmaleão à la Bernard Shaw) – em época de recessão econômica, de crise da identidade social/moral *working class*, de desregulamentação das relações de trabalho e de fim do Estado de Bem-Estar Social –, o tema central para o público protestante norte-americano é a redenção/resgate moral de Edward e Vivian: reciprocamente despertam suas consciências sobre um potencial de luz/brilho interior que a

vida de ambos, por razões distintas, foi apagando. Assim, o encontro fortuito adquire uma chave de predestinação redentora.

Por isso mesmo, ao final de uma semana, a relação de ambos não poderia mais perdurar como no início, pois, agora, Vivian percebera que poderia ter um futuro melhor, que poderia explorar melhor seus potenciais, o que tornaria sem sentido aceitar a proposta de Edward de ser mantida como *scort* fixa de luxo para sair das ruas. Vivian não tinha mais como plano pessoal voltar para as ruas, mas sim voltar a estudar e conseguir outra forma de ganhar a vida. Assim, ao final de uma semana, a oferta de Edward serviria para a Vivian do começo da semana, mas não para a Vivian que ele despertara ao longo da semana. Como ela disse, Edward tinha um “dom” (*gift*) especial. Portanto, não seria mais aceitável ser sua prostituta, mesmo que cercada de luxo, consumismo e proteção financeira.

Originalmente, antes de o roteiro ser convertido para as demandas dos estúdios Walt Disney, o tom do filme não seria de comédia romântica, mas estava muito mais centrado na exposição, em chave decadentista, do submundo de drogas e prostituição do final da década de 1980, que fora marcado pelos efeitos socialmente degradantes da recessão econômica das *reaganomics* e do tráfico de drogas. Este traço do roteiro original é apresentado muito tenuamente nos primeiros minutos do filme, sendo mencionado também, de uma forma muito menos impactante, nas partes finais em que Vivian e Kit De Luca aparecem conversando no hotel e quando se despedem em seu antigo apartamento.

Em geral, ao longo do filme, os maiores fatores de risco e degradação humana

do submundo das drogas e prostituição são cenicamente preparados para não provocarem muita atenção ou impacto emocional. Por isso mesmo, são mais verbalmente mencionados em diálogos “leves” do que apresentados com efetiva existência ou impacto cênico. Se esta última opção estético-expressiva fosse predominante, conforme o roteiro original, em vez de uma comédia romântica, haveria um filme de realismo ou consciência social, o que não era o propósito das produções Walt Disney. Assim, o que era destaque no roteiro original foi atenuado como “leve pano de fundo”, em favor da demanda de tecer uma trama romântica centrada em motivos plangentes de redenção individual na forma de “contos de fada”.

Mesmo nas cenas iniciais, em que o submundo de droga e prostituição é apresentado, tudo é montado de forma a criar um contraponto passageiro que identifica socialmente Vivian, mas que não a marca moralmente. Trata-se claramente de um “fundo de cena passageiro” com o qual ela não se identifica; inclusive, verbalizaria para Kit se não pensava em ir para outro lugar, se não imaginava para si um outro horizonte de expectativa. No entanto, Kit não concebe para si tal horizonte: é drogada e se prostitui, em larga medida, para sustentar o seu consumo de droga. Justamente por causa de seu vício, mostra-se tentada a ter um cafetão (Carlos, que fornecia drogas para ela e, portanto, alimentava uma dependência autodestrutiva), ou seja, Kit pendia, em função de seu vício, para a possibilidade de abrir mão da independência que Vivian tanto valorizava.

Assim, de forma muito “passageira e leve”, diferentemente do roteiro original, toda a metonímia do

submundo de droga/ prostituição/ degradação da Hollywood de finais da década de 1980 é concentrada em Kit, que, tal como Carlos, são os “latinos” com voz na trama. Não podemos esquecer que o biênio 1988-89 foi aquele de grande exposição de mídia do polêmico desgaste das relações bilaterais entre o regime de Reagan (EUA) e do general Noriega (Panamá). Filmes e jornais conservadores norte-americanos deste período faziam recorrentemente a associação estereotipada entre a “presença dos latinos” e a “degradação do *american way of life* pelo tráfico de drogas”. Nas cenas iniciais do filme, muito rapidamente, vemos justamente “jovens louros” comprando drogas com “não-brancos” e revendendo-as para outros jovens louros.

Ao concentrar a associação “droga/ prostituição” em Kit, o filme eleva moralmente Vivian, distinguindo-a da “latina”. Por outro lado, por Kit ser caracterizada como um “*clown* dramático” nas cenas do Blue Banana, a questão social de fundo é atenuada pela dimensão cômica da personagem, fazendo com que o telespectador não crie atenção emocional na questão da droga/prostituição em si mesma. Enfim, ao caracterizar Kit como *clown*, o realismo social das cenas iniciais de droga/prostituição é atenuado em favor da preparação emocional da audiência para a comédia romântica em torno dos personagens Edward e Vivian.

Vivian é moralmente posicionada como alguém que não pertence àquele mundo de droga/prostituição, que está ali fortuitamente, por ter feito escolhas erradas na adolescência. Diferentemente de Kit, Vivian não se drogava desde os 14 anos e não queria terminar a sua vida como uma prostitua assassinada num beco e jogada numa lata de lixo porque

não pagou a sua dívida de drogas com cafetões/traficantes. Aliás, no filme, esta situação cênica inicial é particularmente eloquente pelo que não mostra: não há nenhum close de câmera que mostre o corpo da prostituta assassinada; a sua presença é sugerida pela multidão que se aglomera e mira seu olhar para o beco. Vivian passa e sabemos que o corpo está ali pelo desconforto – constatável em seu olhar – que lhe causa aquele jogo de espelho com a prostituta assassinada. Esse é o único momento em que o roteiro efetivado cede mais cabalmente ao roteiro original.

No entanto, por não dar efetiva existência cênica à prostituta assassinada, esta estratégia de *pathos* dramático mantém a linha emocional que prepara a audiência para uma comédia romântica, cujo movimento principal depende do encontro fortuito entre Vivian e Edward. Tal propósito da produção cinematográfica seria prejudicado se fosse configurada uma sequência cênica que expusesse um cadáver, pois, neste caso, proporia um tipo de seriedade de “tema social/consciência social” que o desenrolar da história e sua trilha sonora não comportariam.

Então, tudo é configurado na produção para justamente criar a sensação da trama pigmaleônica: sabemos que Vivian é prostituta, que não é mais drogada, que sonha estar em outro lugar, ter outra vida; ela é jovem e tem um mundo de possibilidades se, num golpe de sorte, encontrar alguém que desperte o seu potencial. A tópica de Pigmaleão desde Bernard Shaw (1856-1950), em chave literária protestante, recorrentemente explora o tema das barreiras de classe como algo artificial e que, portanto, se alguém for bem treinado/educado, poderá assumir

qualquer papel, independentemente da origem de nascimento.

O filme reduz, em larga medida, a situação vivida por Vivian, antes de encontrar Edward, a fruto de escolhas individuais equivocadas: segundo a descrição que faz de si mesma para Edward – com uma música doce ao fundo que corrobora com o clima de *pillow talk* romântico (na prática, uma forma mais leve de autoexame de consciência como se eles figurassem a condição de marido e esposa) –, Vivian era um “ímã para namorados ruins”, sendo que o terceiro – com o qual fugira de casa, mas depois a abandonara – fê-la sentir-se envergonhada demais para voltar para casa. Assim, tentou ganhar a vida como garçoneiro, mas não conseguia pagar o aluguel. Então, conheceu Kit, que a acolheu e fez a prostituição parecer uma solução tão fácil. Temos aqui uma situação em que é a “latina” que introduz Vivian na prostituição.

Assim, quando Vivian encontra Edward, ela ainda é novata na prostituição, embora já estivesse emocionalmente treinada por Kit para não ser ingênua na nova profissão, que exigia que não se envolvesse emocionalmente com os clientes – ou seja, o mesmo tipo de demanda emocional que recaía sobre a profissão de Edward. Enfim, a elevação ou a degradação de Vivian, assim como, a felicidade ou infelicidade pessoal de Edward, são reduzidas a uma questão de escolha moral, em vez de situação social. Assim, o encontro de ambos servirá, fatalmente, para um resgate/redenção recíproco, para despertar e/ou ativar a consciência sobre novas possibilidades, qualitativamente distintas, de configuração de vínculos sociais, afetivos e de trabalho.

É importante considerar que, na tradição romântica protestante, particularmente a anglo-saxônica, é muito recorrente o uso de heroínas socialmente baixas, colocadas em associação/tensão com protagonistas socialmente elevados, pois, além do fato de ser externa ao *ethos* relacionado aos códigos sociais, morais e humorais da “elite rica”, o fato também da personagem misturar, tipologicamente, espontaneidade, franqueza, afabilidade, inteligência, diligência com dinheiro e bom-senso *working class* serve para provocar no protagonista socialmente elevado a revisão crítica sobre seu modo de vida, possibilitando o seu resgate moral (WATT, 1990).

Ora, este tipo de estrutura de trama é particularmente fértil quando transposto para o cinema norte-americano, que explora, à exaustão, tal motivo, desde o drama para adultos até comédias românticas para adolescentes e filmes de super-heróis. Este tipo de motivo moral tem um aporte fortemente conformista: expõe a tensão/diferença social para, no final das contas, ratificar a estrutura social existente, desde que aperfeiçoada pela moral (mais excelente) de classe média laboriosa, diligente e consciente de seus potenciais/méritos (CAPEROCHIPI, 2008: 17).

Como podemos notar, visões sobre causalidade na vida social não são prerrogativas unicamente dos cientistas sociais. Podemos também identificá-las no *complexo pático-racional linguístico-imagético-sonoro-performático* de um filme, independentemente de seu gênero. Enquanto “resultado dramático”, todo filme propõe visões causais e teses morais sobre uma série de fenômenos através de formas, sentidos e recursos comunicativos específicos, que podem

se tornar objetos a serem analisados pelo cientista social (ROSENSTONE, 2010). Disso decorre que o cientista social não deve ser excessivamente arrogante em relação aos seus gostos pessoais sobre abordagem científica ou crítica de arte quando analisar um filme. (VIANNA, 2004)

A grande verdade é que sempre houve uma forte relação entre campos científicos e campos de produção literária, teatral e cinematográfica, ampliando reciprocamente seus respectivos repertórios culturais através de trocas circulares que trazem novas perspectivas para antigas questões e objetos, ou novas questões e objetos que desafiam consagradas ou habituais perspectivas. No entanto, é ainda muito comum observar o cientista social lançar juízos ao dizer que determinado filme “é bom” pelo simples fato de se identificar com suas visões causais sobre determinados fenômenos, ou pelo fato de contemplar seus gostos estilísticos pessoais.

Todavia, se o seu propósito for analisar como que determinados “resultados dramáticos” acionam motivos morais e propõem visões sobre causalidade ou agentes causais, o cientista social deverá analisá-los com sensibilidade histórico-antropológica, o que significa aprender a emocionar-se com o *pathos* proposto no filme para justamente conseguir entender que significados, sentidos, valores, práticas sociais, ideias e ideais são confirmados, questionados ou propostos através de seu *complexo pático-racional linguístico-imagético-sonoro-performático*. (FAHEINA, 2011)

Referências:

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BURKE, Peter. *Testemunho Ocular*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CAPEROCHIPI, José A. Álvarez. *Reforma Protestante y Estado Moderno*. Granada: Comares, 2008.
- DELAGE, Christian. Cinéma, histoire: La réappropriation des récits. *Vertigo*, n. 16, p.13-23, 1997.
- ELIAS, Norbert. *Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FAHEINA, Evelyn Fernandes Azevedo. O cinema como campo de experimentação do pensamento. *Espaço Acadêmico*, n. 119, p.78-85, 2011.
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. São Paulo, Papirus, 1996.
- KUMAR, Krishan. *Da Sociedade pós-industrial à Sociedade pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- NAVARRETE, Eduardo. O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas. *Urutágua*, n. 16, 7p., 2008.
- NOVOA, Jorge et alii. *Cinematógrafo*. São Paulo: Unesp, 2009.
- PRETTY WOMAN*. Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Pretty_Woman (Acessado em 09-01-2011)
- REBLIN, Iuri Andréas. Super-heróis e Religiosidade: um ensaio para iniciar o debate. *Espaço Acadêmico*, n. 72, p.(s/d), 2007.
- ROSENSTONE, Robert. *Os filmes na História/A História nos filmes*. São Paulo: Paz & Terra, 2010.
- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e Enganosas: as imagens, testemunhas da história. *Estudos Históricos*, vol.7, n. 13, p.81-95, 1994.
- VIANNA, Alexander Martins. 'Andrew' entre sujeito e destino: Paradigma do Ciborgue e Racialismo no cinema norte-americano. *Art&*, n. 03, p.(s/d), 2005.
- VIANNA, Alexander Martins. Cinema e História: Entre Pesquisa e Ensino. *Art&*, n. 01, p.(s/d), 2004.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.