



Carolina Amaral

○ ESPAÇO-TEMPO DA

Comédia Romântica

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

Carolina Oliveira do Amaral

O espaço-tempo da comédia romântica

Niterói, RJ

2018

CAROLINA OLIVEIRA DO AMARAL

O espaço-tempo da comédia romântica

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Maurício de Bragança

Coorientador: Prof. Dr. Celestino Deleyto

Niterói, RJ

2018

CAROLINA OLIVEIRA DO AMARAL

O espaço-tempo da comédia romântica

Niterói, 11 de junho de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Maurício de Bragança

UFF

Prof. Dr. Celestino Deleyto

Universidad de Zaragoza

Profa. Dra. Vera Lúcia Follain

PUC Rio

Prof. Dr. João Luiz Vieira

UFF

Prof. Dr. Rafael de Luna Freire

UFF

Prof. Dr. Alexandre Guerreiro (Suplente)

SEEDUC

Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio (Suplente)

UFF

Niterói/RJ

2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

A485e Amaral, Carolina Oliveira do
O espaço-tempo da comédia romântica / Carolina Oliveira do Amaral ; Maurício de Bragança, orientador ; Celestino Deleyto, coorientador. Niterói, 2018.
186 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCOM.2018.d.09545757760>

1. Cinema e Audiovisual. 2. Comunicação. 3. Narrativa. 4. Gênero Narrativo. 5. Produção intelectual. I. Título II. Bragança, Maurício de , orientador. III. Deleyto, Celestino , coorientador. IV. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.

CDD -

À vó Dorinha e ao vô Dico

AGRADECIMENTOS

Num processo longo como é a pesquisa de doutorado são muitas as ajudas para se chegar a esse momento. Agradeço simbolicamente aqui às pessoas que perdemos ao longo desses anos e que apenas aqui posso agradecer por tudo. Principalmente à minha querida vó Dorinha que torceu tanto por mim e partiu ainda no primeiro mês de aula, mas parece que me acompanhou durante todo esse tempo e acompanhará sempre. Agradeço ao meu querido amigo Giban, pelo cuidado comigo, a presença ainda que distante e por, mesmo depois da morte, me ajudar tanto com seus livros que me fizeram entender melhor como seria o caminhar final dessa tese.

Agradeço às pessoas que me ajudaram no processo de seleção, em especial, à Marcela Soalheiro que dividiu comigo a disciplina *Filme de Mulherzinha* de onde tudo isso surgiu. Agradeço à Nina Tedesco e à Thalita Bastos que me ajudaram tanto na correção de última hora do projeto e sugestões que foram acrescentadas. Agradeço à Renata Catharino, amiga e irmã de alma, pelas muitas conversas sobre o tema nas estradas da Irlanda e outros tanto filmes que assistimos juntas em tantos lugares diferentes. Aliás, agradeço a todas as minhas amigas porque foram companhias inestimáveis nessas décadas assistindo comigo todas as comédia românticas que saíam no cinema, na TV, no VHS, no DVD, na Netflix, etc. Muitas reflexões trazidas aqui provavelmente começaram na minha cabeça despreocupadamente entre um balde de pipoca ou uma panela de brigadeiro e agradeço muitíssimo por essas conversas. Especialmente, minhas primas Monique Santos, Camila Amorim e Julia Amaral, e as amigas Marina Gante, Livia Borges, Juliana Monteiro, Ana Carolina Frota, Suzana Torres, Tania Pinta, Fê Oliveira, Gabriela Duarte, Letícia Bührnheim e tantas outras numa lista imensa que tenho medo de continuar e deixar alguém de fora. Obrigada aos meus amigos e padrinhos de abraço com dancinha Fabio Batista e Rafael Amorim.

Agradeço ao meu orientador Maurício de Bragança. Tenho sorte de contar com um amigo querido por estes sete anos de pesquisa e sala de aula. Muito obrigada pelo carinho que você tem comigo e com as minhas ideias. Eu aprendo te observando a ser um ser humano melhor. E que venham mais sete anos porque eu nunca vou me cansar de trabalhar com você.

Agradeço aos professores João Luiz Vieira, Mariana Baltar e Rafael de Luna, grandes mestres que me inspiraram e me ajudaram tanto em aulas, bancas e conversas.

Agradeço à Lu, secretária do programa, pela dedicação, bom humor e grande capacidade profissional.

Agradeço a todos os professores, funcionários e amigos da Universidad de Zaragoza por me acolherem completamente nas atividades do departamento. Foram ótimos meses trabalhando com vocês. Em especial, ao colega Andrés Bartholomeu sempre presente, sempre disponível, sempre querendo me incluir. Agradeço especialmente às professoras Manoli e Marimar pela disponibilidade, carinho e ajuda profissional que recebi. Agradeço aos amigos de Zaragoza Diorelis, Unai e Nicaurys que tornaram os meses na nossa casa multicultural agradabilíssimos.

Agradeço ao meu coorientador e mestre Celestino Deleyto. Muito obrigada por me receber tão bem em Zaragoza e por acolher a minha pesquisa até mesmo além do período do doutorado sanduíche. Espero que a nossa parceria continue para novos projetos.

Agradeço aos meus alunos pela gentileza de pensarem minha tese junto comigo ao longo das aulas. Até os alunos de Criação de Textos, Escrita Criativa ou Oficina de Roteiro, muito do que pensei nessas aulas que aparentemente nada tinha a ver com a tese, foi extremamente fértil para a pesquisa.

Agradeço aos funcionários da Biblioteca Central do Gragoatá e da Biblioteca de La Universidad de Zaragoza, lugares onde vivi boa parte deste último ano e sempre contei com a ajuda atenciosa de todos.

Agradeço aos meus pais, mesmo eu chegando tão cedo na vida de vocês, vocês não pararam de estudar ou de correr atrás e esse apoio me permitiu chegar tão longe na minha carreira acadêmica. Obrigada pela formação diversa que tive em escolas que me ensinaram a ser quem eu sou. Mãe, obrigada por todo apoio, carinho, caminhadas, revisões e almoços... Acho que a lista é infinita. É muito bom poder contar com você para tudo. Pai, obrigada por esse quadro lindo que você pintou e hoje é a capa da tese; obrigada pelos livros que ganhei ainda criança e me ajudaram a formar a maneira como penso. Obrigada por tudo.

Agradeço aos meus avós tão queridos Marly e Cillas que são minha utopia pessoal. Aos meus padrinhos Verônica e Sergio por serem tão parceiros e companheiros para todas as oportunidades. Ao meu irmão querido que cresceu junto com a tese e hoje é meu companheiro de dança. À minha afilhada amada por transformar tudo ao seu redor em espaço cômico. Ao Dorval, por toda dedicação e apoio.

Agradeço ao Taiyo pelo final feliz todo dia transformado em começo.

RESUMO

Sem abandonar a ideia de que a comédia romântica é um gênero audiovisual, a tese parte do princípio que este gênero consiste numa narração cômica de amor. Por isso investigamos os elementos cômicos e românticos numa perspectiva narrativa através de dois conceitos: o de espaço cômico e o da temporalidade do quase. Espaço e tempo são elementos essenciais na construção de um universo narrativo. O espaço cômico foi pensado por Celestino Deleyto (2009) como um espaço criado pelo gênero, protegido e engraçado onde os personagens se sentem mais livres para viver relacionamentos amorosos, sem as inibições comuns do dia-a-dia. Já a temporalidade do quase corresponde ao controle temporal exercido pelo gênero que prolonga as resoluções numa espécie de suspense: as demoras e as satisfações parciais desenvolvem a função erótica da narrativa. A separação em espaço/tempo é reformulada como espaço-tempo, pensando de que maneira componentes espaço-temporais se arranjam nas combinações sempre instáveis e mutantes do gênero audiovisual. O objetivo é mostrar como essas estruturas narrativas acabam promovendo uma catarse específica do gênero, um efeito de recompensa que não apenas se alcança ao final, mas que pouco a pouco o espectador sente no contato com a história.

PALAVRAS-CHAVE: comédia romântica; espaço cômico; temporalidade do quase; narrativa; gênero audiovisual.

ABSTRACT

This thesis analysis romantic comedy as a genre and also as a comic narration of love. We assume a narrative perspective working with two main concepts: the comic space and the temporality of the “almost”. Space and time are essential features in a narrative world. The comic space or space of romantic comedy (Deleyto, 2009), a utopian space where characters can live their desires free from the general inhibitions that real people encounter in our day-to-day lives. But this space does not exist outside time. Rather, it is crucially affected by a specific type of temporality, a temporal dimension that controls the *mise en scène* and delays the fulfillment of desire, as well as directing spectatorial engagement. This is what I call the *temporality of the “almost”* (2016): the micro-narrative structure that repeatedly makes erotic resolution *almost* happen at several points in the story. This temporal arrangement functions as a retardatory structure (Sternberg, 1978), planting obstacles apparently to keep characters apart, but, in fact, increasing the flow of desire between them and the intensity of the spectators’ response. The final goal is to prove how these narrative structures promote a specific catharsis of the genre, a reward effect achieved by the spectator not only at the end but, all through the story.

KEYWORDS: romantic comedy; comic space; the temporality of the “almost”; narrative; genre.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	7
RESUMO	9
ABSTRACT	10
INTRODUÇÃO	13
1. UMA PERSPECTIVA NARRATIVA	13
2. CORPUS ANALÍTICO E METODOLOGIA	24
3. ESTRUTURA.....	29
PARTE 1 - O ESPAÇO	32
CAPÍTULO 1. O GÊNERO AUDIOVISUAL	33
1. TEORIA DE GÊNERO	33
1.1 <i>Um Sistema Complexo de Comunicação</i>	33
1.2 <i>Ciclo de produção, gênero e modo</i>	42
2. TEORIA DE COMÉDIA E O ESPAÇO CÔMICO	46
2.1 <i>A comédia romântica como um gênero audiovisual</i>	54
CAPÍTULO 2. O AMOR ROMÂNTICO	62
1 AMOR CORTÊS E O SURGIMENTO DO ROMANCE.....	63
2 AMOR ROMÂNTICO E ESPAÇO CÔMICO	69
3 AMOR E INTIMIDADE	76

PARTE 2 - O TEMPO.....	93
CAPÍTULO 3..... O EROTISMO	94
1 EROS.....	94
2 CLÍMAX E MORTE.....	95
3 O SUSPENSE E O QUASE	99
4 FICÇÃO E FRICÇÃO	113
CAPÍTULO 4..... O QUASE E OUTROS VÍNCULOS TEMPORAIS	121
1 DO AMOR À PRIMEIRA VISTA AO FINAL FELIZ.....	122
2 O MEIO E NOVOS COMEÇOS: A FICÇÃO SERIADA	132
3 ESPECTATORIALIDADE.....	135
PARTE FINAL - O ESPAÇO-TEMPO.....	141
CAPÍTULO 5..... O ESPAÇO-TEMPO NA ANÁLISE DE NEW GIRL (2011-2018)	142
A COMÉDIA ROMÂNTICA SERIAL.....	149
EPISÓDIO BLOQUEIO	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
FILMOGRAFIA	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	178

INTRODUÇÃO

1. Uma perspectiva narrativa

Uma comédia romântica é uma narração cômica de amor. Este simples argumento esconde perguntas sobre o que é uma narração, o que é o cômico e de que visão de amor estamos falando. Esta tese é uma tentativa de resposta a essas perguntas e também um estudo sobre as estruturas complexas de um dos gêneros audiovisuais mais populares e longevos do cinema. Privilegia-se a vertente narrativa do gênero e por isso, nos alongaremos um pouco mais no conceito de narrativa e seus desdobramentos.

Uma narração é um processo, a atividade de selecionar, reorganizar e apresentar o material narrativo de modo a provocar efeitos no espectador (Bordwell, 1985). A narração não é a escrita nem a leitura, a narração se dá no momento em que se narra, “no ato da performance” como diria Zumthor, ou seja, na relação, e envolve um leitor/espectador/ouvinte.

O conceito de narrativa foi debatido como a) representação: ou seja, o mundo retratado pela história sendo uma realidade em sentido amplo, b) como estrutura: uma maneira específica de combinar as partes para formar um todo narrativo, e c) como processo, implícito no conceito de narração. Estas três dimensões podem ser cruzadas ou enfatizadas, dependendo do tipo de discussão que se busca. Manuais de roteiro e estudos estruturalistas costumam enfatizar a estrutura. Pós-estruturalistas, o processo. Estudos miméticos, ou seja, que veem a arte enquanto imitação da vida e o drama enquanto imitação da ação, como a poética de Aristóteles e seus seguidores, privilegiam a ideia de representação. Wolfgang Iser (2002), por exemplo, sugere que se substitua a representação, pelo jogo, já que, segundo o autor, o mundo textual não deve ser concebido como realidade, mas “como se fosse realidade”.

A narração fílmica estudada por Bordwell está ligada à psicologia perceptual-cognitiva que considera o ato de ver um filme um processo psicológico dinâmico que manipula as capacidades perceptuais dos espectadores, seus conhecimentos e experiências anteriores, o próprio material narrativo e sua estrutura em si. Bordwell expõe detalhadamente o funcionamento desse processo como um mecanismo de fazer hipóteses,

comprová-las ou não, para assim criar novas hipóteses sucessivamente, a partir da interação entre a *fabula* (a criação imaginária que formamos da história retrospectivamente e progressivamente) e *syuzhet* (a apresentação arquitetônica da *fabula*), que em inglês costumam ser traduzidos respectivamente como *story* (estória ou história) e *plot* (trama). Todavia, o funcionamento descrito por Bordwell, nesse momento, nos interessa menos que a abordagem mais retórica de Rick Altman (2008). O conceito de narrativa de Altman já traz o impulso narrativo, ou seja, a capacidade de se perceber os textos enquanto narrativos, algo presente no contato do espectador com a obra, o que transforma o próprio conceito de narrativa em algo mais dinâmico. Assumimos, então, que uma narrativa é, de acordo com Altman, algo que se define a partir de três áreas:

- 1- Material Narrativo: ação e personagem (*action / character*)
- 2- Atividade Narrativa: acompanhamento e enquadramento (*following / framing*)
- 3 – Impulso Narrativo: a relação com ouvinte, leitor ou espectador (*Narrative drive*)

As três áreas separadas não definem a narrativa, apenas quando combinadas. Sua teoria tem a preocupação de incluir no conceito o máximo possível de tradições do narrar como o romance pastoral, histórias sagradas e narrativas visuais que segundo o autor costumam ser esquecidas por outras abordagens.

O material narrativo consiste na interação junta e combinada de ação e personagem. Altman não os desvincula por acreditar serem duas faces do mesmo material narrativo e um não existir sem o outro. Don Juan e Romeu, por exemplo, são personagens que existem a partir de suas próprias histórias e vice-versa. Não poderíamos, a não ser por propósitos paródicos, trocar um pelo outro, sem que a história se altere. Personagens não são apenas instrumentos da ação, mas responsáveis pela criação reiterada dessa outra dimensão chamada “diegese”. Altman usa o exemplo do personagem de Jorge Luís Borges, Funes, o memorioso¹. Funes, de memória prodigiosa, não consegue entender como o cão de lado e o cão de frente, um segundo depois, têm o mesmo nome, se para ele parecem totalmente distintos. O que Funes desmontou, para Altman, é o processo que nos permite a criação da dimensão fictícia, a “diegese”, nossa capacidade de associar essas duas imagens com continuidade e abstração. A ação pura de “virar de frente” e o cão, por

¹ O conto se encontra no livro *Ficcões* cuja primeira edição foi publicada em 1944, em Buenos Aires.

exemplo, existem num vácuo; se associados podem virar um personagem. Assim, a partir de múltiplas reiteraões de ações e personagens as narrativas são construídas.

Os manuais de roteiro costumam fazer distinção entre histórias cujo foco se encontra no personagem (*character driven*) e aquelas que privilegiam a ação (*plot driven*), e as comédias seriam da primeira categoria, enquanto a maioria dos dramas, da segunda. Porém, trata-se de uma questão de ênfase, já que a ação não se resume ao que efetivamente acontece na história, mas, a todas as possibilidades latentes que aquele personagem reúne. A ação é o que move a história, é por onde entramos como espectadores, atentos ao que acontece e também ao que pode acontecer. A ação, nesse sentido que inclui também o que está latente, leva os espectadores a fazer hipóteses e conviver com elas ao longo da história.

Para Jeffers McDonald (2007, p.9) “uma comédia romântica é um filme no qual o motor narrativo central é uma busca por amor, que se representa de uma maneira leve e com uma conclusão quase sempre feliz²”. Já o manual de roteiro de Billy Mernit (2002, p.12) afirma que “uma comédia romântica, é uma comédia cuja trama principal é incorporada num relacionamento amoroso³”, acrescentando a seguir que “a trama A, ou principal foco do filme, é o relacionamento romântico dos protagonistas, e geralmente, o objetivo da trama B, não será alcançado sem a existência desse romance⁴” (ibdem). Nota-se que as duas definições enfatizam a ação da história. Comédias românticas como um gênero costumam ser definidas pela ação, enquanto que os personagens texto a texto vão conduzir as variações da trama. E por isso, algumas vezes se afirma que a comédia romântica é um filme de personagem, ou em que o personagem é maior que a história. Nem todos os gêneros são caracterizados pela ação da história. A maioria deles se explica pelo efeito que provocam, como é o caso do suspense, do horror, da comédia, do melodrama, da pornografia. Um dos objetivos da tese é pensar a comédia romântica a partir de seu efeito característico.

² Todas as traduções são feitas pela autora, mas se disponibilizam os trechos originais nas notas. Neste excerto, o original diz: “a romantic comedy is a film which has its central narrative motor a quest for Love, which portrays this quest in a light-hearted way and almost always to a successful conclusion”.

³ A romantic comedy is a comedy whose central plot is embodied in a romantic relationship.

⁴ O trecho original diz: In a romantic story, the A story, or main focus of the movie, is the relationship between its romantic protagonists, and generally the B story’s goal won’t be obtained without that romance’s existence.

À segunda área da narrativa, Altman denomina atividade, e a organiza em duas vertentes: o acompanhamento e o enquadramento. O acompanhamento se dá quando começamos a seguir a ação a partir de um padrão específico. Segue-se o protagonista, em alguns casos, segue-se o antagonista em outros, seguem-se personagens sucessivos. O padrão de acompanhamento determinará quem e como acompanhar a história. Distanciando-se da ideia de ponto de vista, Altman recorre a uma terminologia do movimento para os padrões que os leitores irão se guiar. São esses padrões de movimentação que criam as geografias imaginárias da história, rotas que orientam nossa atenção.

Uma cidade como Nova York apresenta milhões de potenciais narrativas, mas ela não é, em si, uma. Pense num plano geral da cidade com milhares de pessoas, carros e bicicletas que circulam. Até então, não se tem uma narrativa, mesmo quando esse plano se torna mais fechado em direção a uma loja de departamento, com dezenas de pessoas. Começa-se a seguir uma mulher que caminha pela loja com um par de luvas pretas. Vemos mais as luvas que a mulher que as coloca na vitrine. De repente, duas pessoas ao mesmo tempo tentam pegar as luvas e se desculpam por isso. Nesse momento, já está mais claro quem devemos seguir para a narrativa acontecer. Trata-se do início de *Escrito nas estrelas* (*Serendipity*, Peter Chelsom, 2001) e as pessoas são Jonathan (John Cusack) e Sara (Kate Beckinsdale). Passamos a seguir esses dois personagens, e ao mesmo tempo, surgem as instâncias personagens e narrador, diegese e narrativa.

Em *Serendipity* seguimos dois personagens, mas existem três padrões de acompanhamentos que podem ser combinados numa história: o foco singular, em narrativas em que acompanhamos um protagonista, o foco duplo, quando acompanhamos dois coprotagonistas, e o multifoco, quando são seguidos sucessivos personagens.

No foco singular, segue-se um único protagonista e sua movimentação se confunde com a ação da história. Os objetivos do protagonista são colocados como meta final da história, e a narrativa é o caminhar em direção a esses objetivos, enfrentando os obstáculos. O foco singular é o que mais evidencia a continuidade, pois intrinca numa rede de causalidade com fatos sucessivos até o final da história. Uma cadeia na qual cada ação gera uma reação, que por sua vez gera outra ação, e assim, recomeçando o processo novamente. Tal mecanismo daria integridade à história e figura um dos princípios que na

“Arte Poética”, Aristóteles considera essencial, a “unidade de ação”, a ação una e orgânica, inteira e completa, em que a supressão ou deslocamento de elementos acabe por confundir ou modificar o conjunto. É comum encontrar a descrição do foco singular como sinônimo de “narrativa clássica cinematográfica”, ou até mesmo de narrativa, e de qualquer outro exemplo que escape a esse padrão como exceção ou excesso.

Mas comédias românticas costumam privilegiar outro padrão de acompanhamento, o duplo foco narrativo. No duplo foco, dois protagonistas alternam a condução da história, destacando a comparação e a simultaneidade. Para Altman, no duplo foco a cronologia é apenas uma fina camada de linearidade para a justaposição dos personagens. “Mais do que perguntar ‘o herói vai alcançar seu objetivo?’, a questão central proposta pela comédia romântica é ‘esses dois indivíduos vão virar um casal?’⁵” nos explica Mernit (2001, p.13) acrescentando que na comédia romântica a estrutura em três atos é repensada a partir de dois protagonistas através da seguinte sucessão de acontecimentos: encontro, perda e sucesso (*meet, lose, get*).

O manual de escrita de John Truby (2007) reconhece que histórias de amor são sobre duas linhas de desejo que se cruzam, “a comunhão de dois”, mas recomenda ao roteirista tornar um personagem um pouco mais central que o outro, transformando o casal em oponentes, ou seja, protagonista e antagonista, dando mais poder a um que ao outro. Algumas comédias românticas realmente optam por eleger um protagonista a seguir em meio a uma escolha de duplo foco. Outras preferem um cuidadoso equilíbrio instável entre os amantes. *Confidencias à meia noite (Pillow Talk, Michael Gordon, 1961)*, por exemplo, nos apresenta Jan (Doris Day) como levemente mais central que Brad (Rock Hudson) no primeiro ato da história. No entanto, quando Brad finge ser o inocente Rex para seduzir Jan, Brad passa a ser o mais poderoso porque controla o andamento da história, e por isso, também o mais central. No terceiro ato, quando o casal está separado, o foco duplo é ressaltado a partir das ações em paralelo que cada personagem executa, até o final em que se reconciliam, e juntam suas “duas linhas de desejo”. Logo, o duplo foco não consiste em simplesmente parear dois personagens em cenas sucessivas, mas organizar o movimento da narrativa em dois sentidos que podem variar bastante, se assim se deseja.

⁵ “Rather than asking ‘will the hero obtain his goal?’ the central question posed by a romantic comedy is ‘will these two individuals become a couple?’”.

O terceiro padrão de acompanhamento é o multi-foco, no qual muitos personagens determinam sucessivas unidades de acompanhamento ao longo da trama. No multi-foco pode-se alternar entre os dois padrões anteriores de acompanhamento, recusar uma identificação consistente, ou ainda insistir em novos começos. O multi foco costuma privilegiar um tema central e desenvolvê-lo personagem a personagem, escolhendo por uma multi-trama, ou não. María del Mar Azcona (2008, p. 4-5) trata o multi protagonismo como um gênero próprio que pode ser combinado a outros, inclusive, à comédia romântica. Ademais, comédias românticas multi-protagonistas, também chamadas de “coral”, representaram o último significativo ciclo de produção fílmico na indústria norte-americana.

A outra vertente da atividade narrativa, o enquadramento, está diretamente ligada aos padrões de acompanhamento. O enquadramento é o que determina um início, meio e fim, possibilitando a experiência de uma narrativa completa. Altman vê o enquadramento apenas como demarcação do quanto se apresenta da história, sem o enquadramento, as narrativas seriam “puro meio”. O enquadramento é próprio da composição é através dela que se alcança esse contorno que marca o início e o fim. O que Aristóteles denomina unidade de ação envolve também essa questão temporal, sua extensão, que organiza em começo, meio e fim.

Em ficção seriada, há o enquadramento de cada episódio e o da história inteira. Dentro de filmes ou livros, existe um enquadramento de cenas ou capítulos. O enquadramento determina o limite do que é contado, algo que na nossa experiência do dia-a-dia normalmente não existe. A combinação entre acompanhamento e enquadramento é essencial para o ritmo da história, e no caso da comédia romântica, a dinâmica de uma conquista mútua.

Gêneros costumam sugerir padrões de enquadramentos, ou seja, quando começar a contar uma história e quando parar de contá-la. Comédias-românticas são conhecidas pela estrutura do encontro, perda e sucesso, e esta é uma convenção de enquadramento do gênero. Ciclos de produção⁶ distintos pensaram novos enquadramentos dentro da comédia

⁶ Usamos aqui o conceito de ciclo de produção de uma maneira mais ampla, como ascensão e queda de popularidade de determinados períodos dentro do gênero. O conceito de Altman (1999) para ciclo de produção é mais restrito e tenta desvendar o processo pelo qual a indústria tenta repetir as características de

romântica, reinventado a estrutura *meet-lose-get*. É o caso das chamadas comédias de recasamento, parte das *screwballs comedies* dos anos de 1930 e 1940, sobre casais que estão se divorciando, ou o de filmes em que o sucesso ao final é exatamente a separação definitiva. Algumas séries televisivas de comédia escolhem retratar por várias temporadas os percalços de um casal como seu tema central, e os enquadramentos escolhidos variam bastante.

Enquadramentos também são frutos de processos históricos. Por exemplo, o surgimento do amor cortês determinou um novo padrão de enquadramento, em que o início da história e seu fim seriam o início e término do amor. À época, o padrão vigente determinava que as histórias começassem pelo início da vida e terminassem com a morte, como nos livros sobre as vidas dos santos. A associação em larga escala, a partir do século XVIII, entre casamento e amor romântico também alterou as convenções de enquadramento: os amores felizes terminavam com o grande “sim” do casamento.

Dessa forma, uma mirada atenta às convenções recentes de enquadramento das comédias românticas pode nos dizer um pouco sobre os tempos atuais. Vivemos um momento histórico em que se questiona constantemente a heterossexualidade compulsória, as crenças românticas tradicionais, em que a cada dia se aceita com mais naturalidade os casais poliamorosos, as pessoas não-binárias e intergêneros e em muitos países já existe o reconhecimento jurídico de uniões homoafetivas. É possível que as histórias felizes de amor sejam contadas da mesma maneira que há quarenta ou quatrocentos anos? A pergunta é retórica, mas uma resposta possível seria sim e não. O gênero se perdura e se modifica, até que se transforme em outro gênero.

A última área definidora da narrativa segundo Altman é o impulso narrativo (*narrative drive*⁷), a capacidade de ler textos como narrativos. É o que une as outras áreas percebendo tratar-se de uma narrativa. Elementos intratextuais e intertextuais são acionados para o mapeamento da história. Dessa maneira, Altman coloca o próprio

seus filmes mais lucrativos, acrescentando elementos novos, fundando novos ciclos que podem ser copiados por outros estúdios, e assim em alguns casos reúne as condições favoráveis para “se transformar em grandes gêneros industriais” (ibdem, p. 61).

⁷ Escolhemos a tradução para impulso narrativo porque era o mais semelhante do seu sentido em inglês. O substantivo *drive* não tem exatamente uma tradução para o português e também pode significar unidade e impulso num sentido mais psicanalítico.

espectador como parte integrante da narrativa audiovisual, porém, não desenvolve muito essa relação para além das modulações de leitura⁸.

Gostaríamos de associar ao impulso narrativo a ideia de catarse. Para Aristóteles e seus comentadores a catarse seria o efeito prazeroso proposto pela tragédia, que sugere a transformação por arte das emoções ‘físicas’ – desagradáveis – em emoções ‘artísticas’ e ‘estéticas’. A catarse já está prevista na obra, mas ela só acontece através do espectador, num misto de emoção e aprendizado. Alinhamos assim a capacidade de se ler os textos enquanto narrativa ao efeito que se pode alcançar com a leitura. São duas coisas distintas que estão relacionadas através da narrativa.

Da mesma forma, a noção de leitor implícito (Iser) implica um leitor construído no interior da história a partir da sua própria catarse, em que se prevê reações ao texto: sentimentos, cognição e imaginação. Iser (2002) pensa as relações narrativas entre autor, leitor e texto no âmbito de um jogo, afastando-se assim da ideia de representação: o texto está aberto a inferências, interpretações e imaginações do leitor e por isso é continuamente modificado pela leitura. Além disso, o espectador está consciente de que seu envolvimento com o filme é temporário. O espectador participa imaginativamente e consciente de que se trata de uma ficção, um jogo.

Portanto, a ficção narrativa conta com um espectador que se sabe espectador. Uma posição privilegiada na qual não se tem responsabilidade sobre o que se vê, e ao mesmo tempo engaja-se temporariamente naquela organização de atos que se sucedem. Desfruta-se do que vem em seguida, num misto de graça e impotência. Quando escritores sofrem de “bloqueio criativo” uma das principais dicas é tentar encontrar a espontaneidade, tentar não se sentir tão responsável pelo que se escreve. Deixar-se fluir pelas ideias. Um estado semelhante ao do espectador. Uma espécie de pré-espectador: a capacidade de ver as imagens antes que elas estejam escritas. Captá-las para uma forma de registro que outras pessoas possam também ver.

Também partindo de uma dimensão criativa da leitura, Paul Zumthor (2007) entende que de maneira análoga a espectadorialidade é performance, porque através dela o

⁸ Cada padrão de acompanhamento (singular, duplo ou multi-foco) sugere uma dinâmica de leitura que, numa história, se podem suceder criando assim diferentes modulações.

texto se encena, encontrando o corpo necessário a sua voz. Ele ressalta que a comunicação poética não pretende apenas passar uma informação, mas tenta mudar aquele a quem se dirige. Iser também sinaliza que o jogo “converte o texto em uma matriz geradora para produção de algo novo” (ibdem, p. 112). Para além do prazer da fruição e de obter experiências através do que não é familiar, Iser resguarda à encenação própria do jogo com o leitor “um meio de transpor fronteiras” (ibdem, p.117).

Por fim, gostaríamos de incluir na definição de narrativa um elemento que não está localizado exatamente em uma das três áreas propostas por Altman, mas que é o resultado da conjunção delas: a narrativa promove uma transformação⁹. Keith Johnstone (1979) coloca essa transformação através das mudanças de status na história com o menos poderoso e o mais poderoso mudando de papéis. Aristóteles (apud. Ricoeur, 1983) fala da inversão de fortuna em infortúnio e vice-versa. O acompanhar dessa transformação é potente e capaz de produzir catarse. Personagens de comédia romântica costumam aprender através da transformação que o amor promove.

Personagens, enquadramento e acompanhamento, impulso narrativo e transformação são alguns dos elementos utilizados para trabalhar uma ideia várias vezes citada aqui, todavia, não enfrentada: qual é o efeito da comédia romântica, que enlaces o gênero promete ao espectador? Não propomos uma resposta definitiva, mas partimos da ideia de que a comédia romântica tem um efeito narrativo específico, ou seja, uma catarse.

Selecionar e organizar atos em sequência próprio da narrativa, num primeiro momento, consiste em organizar ações num tempo. É já conhecida a afirmação de Ricoeur (1995) de que a narrativa humaniza o tempo, ao transformar uma simples sucessão numa configuração. No entanto, há diversas maneiras de se organizar o tempo. Ritmo, velocidade e duração são parâmetros musicais de organização temporal. O cinema organiza o tempo através da imagem e do som. Cada cena pode ter seu ritmo, ou se pode usar som e imagem para tensionar sobre passado e presente, ou ainda a organização das cenas pode assinalar para acontecimentos sincrônicos ou repetidos.

⁹ Altman não acredita ser essencial, inclusive até acha que no foco múltiplo não há transformação, mas apenas a repetição da estrutura.

Nossa hipótese não é sobre ritmo, mas sobre a organização dos eventos que se sucedem e a posição em que se encontram em relação ao todo. Acreditamos estarem as ações de uma comédia romântica comandadas pelo que chamamos de temporalidade do “quase”. Um efeito de recompensa que não apenas se alcança ao final, mas que pouco a pouco o espectador sente no contato com a história.

Como falamos antes, comédias românticas costumam ser definidas pela ação da história: uma história de amor de viés cômico com uma solução final em geral positiva. É comum ouvirmos falar do gênero como o de histórias “previsíveis”, simplesmente pela ênfase que vem sendo dado ao “final feliz” das histórias. Porém, o final feliz só ganha importância porque foi sendo construído pouco a pouco pela história, através da organização temporal da ação.

Voltamos à pergunta anterior: qual efeito propõe a comédia romântica, ou colocado de outra maneira, no que constitui a sua catarse. Sendo a história de uma conquista mútua, comédias românticas propõem o acompanhar dessa conquista que culmina com o que Mernit chama de alegre derrota, ou seja, a reconciliação que reafirma a importância do relacionamento, um final feliz com sacrifícios. O gênero nos engaja narrativamente com um relacionamento, torcemos por um determinado casal e não por outro, porque aqueles acontecimentos que se sucedem, aquele envolvimento crescente nos permite acesso contínuo aos prazeres genéricos, como diz Rick Altman (1999). De uma posição privilegiada, a de espectador, e com acesso a muitas informações sobre o relacionamento, assistimos ao desenrolar de pessoas que se envolvem romanticamente.

Contudo, não torcemos por uma resolução feliz apenas ao final. A história sugere uma resolução favorável, ainda que improvável, constantemente postergada. Harry (Billy Cristal) e Sally (Meg Ryan) tentam provar a si próprios que homens e mulheres podem ser amigos. Entretanto, são as diversas e constantes aproximações entre os dois que provocam o prazer genérico. Esse jogo de aproximação e distância, de contínua conquista que o texto constrói, atribui uma temporalidade para a história, e essa é a nossa hipótese central: a comédia romântica utiliza uma temporalidade própria, a temporalidade do “quase”.

Porém, o “quase” não é apenas uma questão de construção temporal. Se fosse, poderíamos substituí-lo por um mecanismo de retardação da história muito mais conhecido: o suspense. Da mesma maneira, o suspense lida com uma resolução

ameaçadora que continuamente se apresenta no horizonte. O quase é uma espécie de controle temporal (retardatário) da história sob uma perspectiva cômica, portanto, não ameaçadora, mas esperançosa. Esperança e Medo são como duas faces de um mesmo sentimento, a dúvida, como coloca Espinosa (2004, p.291)

Com efeito, a esperança não é senão uma alegria instável, nascida da imagem de uma coisa futura ou passada, de cujo resultado, duvidamos; o medo, ao contrário, é uma tristeza instável, nascida também da imagem de uma coisa duvidosa. Se se retira a dúvida dessas afecções, a esperança transforma-se em segurança e o medo em desespero, a saber, a alegria ou a tristeza nascida da imagem de uma coisa que tememos ou esperamos.

Tanto o medo quanto a esperança costumam utilizar um vocabulário referente às reações corporais quanto à dúvida com o resultado final: arrepios, calafrios, excitação. Um dos efeitos dessa temporalidade do “quase” é o de excitação com a história, tendo a satisfação constantemente adiada, até que se chegue ao final. Assim, a comédia romântica apresentaria uma catarse própria: ligada à felicidade amorosa que finalmente vem após um longo período de excitação com a história.

A esperança não é medo, nem o “quase” se torna um “tarde demais” como no melodrama¹⁰ por conta do elemento cômico. Celestino Deleyto (2009) chamou de “espaço cômico”, um espaço construído também narrativamente que protege os personagens de ameaças, dotando uma perspectiva otimista à história, própria do modo cômico. O espaço cômico é um espaço típico da comédia romântica, mas não exclusivo, que se apresenta como um lugar não apenas protegido, mas divertido, em que mesmo se o casal não termina junto, o sistema de crença numa visão otimista continua o mesmo.

Dessa maneira, a temporalidade do “quase” e o espaço cômico formam o que estamos chamando de o espaço-tempo da comédia romântica. Tempo e espaço são categorias fundamentais para a composição narrativa. Ao longo dos capítulos identificamos melhor como esse espaço-tempo se relaciona com a estrutura complexa do gênero comédia romântica.

¹⁰ O “quase” foi inspirado na temporalidade do melodrama proposta por Linda Williams, o “tarde demais”, uma temporalidade que lida com a perda: “tempo é o objeto principal da perda: choramos pela irreversibilidade do tempo. Choramos em funerais, por exemplo, porque é quando sabemos que finalmente e para sempre, é ‘tarde demais’” (Williams, 2001, p.31).

2. *Corpus* analítico e metodologia

A opção por uma abordagem narrativa – para além da perspectiva pessoal – é uma tentativa de trazer para o centro da discussão um assunto que nos permeia, nos bombardeia dia a dia, mas que há décadas “saiu de moda” junto com as teorias estruturalistas: as estruturas narrativas. Vídeos, blogs, jogos, notícias, etc, constantemente se estruturam a partir de personagens, ou seja, material narrativo latente que, no entanto, carecem de um enquadramento claro, como nas histórias de ficção. Estudar as estruturas narrativas, em última instância, nos ajuda a entender a dinâmica do funcionamento de várias narrativas que nos atravessam diariamente. Como estudar as várias narrativas do mundo é impossível, optou-se por um tipo, um gênero, uma indústria: a comédia romântica de Hollywood.

A comédia romântica hollywoodiana já foi bastante estudada¹¹ ao longo dos anos, porém pouquíssimas publicações foram feitas em português e, aparentemente, nenhuma com o fôlego de uma tese de doutorado. Por outro lado, ao dirigirmos o nosso olhar para as estruturas narrativas da comédia romântica, ressaltamos pontos que não foram anteriormente o foco da teoria. Elementos como construções de cena, dinâmica de personagens, ritmo, tom de humor costumam ser mais abordados em manuais de roteiro de comédia romântica, e nossa intenção é dar um tratamento teórico a essas discussões.

O gênero é uma complexa organização narrativa que envolve também práticas de indústria e por isso, tradicionalmente, os estudos do gênero estão ligados ao cinema industrial, não apenas o cinema de Hollywood, mas também em qualquer parte do mundo em que se produziu cinema industrialmente. Por um lado porque o gênero está ligado a uma produção mais consistente, por outro porque o cinema clássico hollywoodiano estava estruturado a partir de gêneros e os estudos sobre o período ressaltaram essa relação. Não buscamos nos afastar do enlace entre gênero e Hollywood, mas pensar no que consiste o “cinema de Hollywood” hoje.

Bordwell (2006) argumenta que apesar do fim da era dos estúdios nos anos 1950, em termos narrativos, as regras permaneceram as mesmas. Ou melhor, o que mudou desde

¹¹ Ver Krutinin (1995, 2002), Shumway (2003), Deleyto (1998, 2003, 2009, 2011, 2013), Evans (1998) McDonalds (2007), Grindon (2011) entre outros.

o mais conservador ao mais ousado registro foram as técnicas; o sistema estilístico do “cinema clássico” continua o mesmo, às vezes com novas técnicas que atualizam antigas funções que já existiam. Mais que isso, o cinema dito “clássico” assim se tornou, estimulando e intimidando novos talentos que passaram a estudá-lo. “Após o início dos anos 1960, muitos cineastas se tornaram dolorosamente conscientes de que trabalhavam à sombra de monumentos duradouros. Mas tal reconhecimento levou a maioria a não rejeitar a tradição. Ao contrário, buscou-se sustentá-la de maneiras novas¹²” (2006, p.26).

As mudanças na indústria permitiram novas organizações enquanto um novo sistema, mas ainda assim um sistema. Bordwell conta que com o fim dos contratos longos entre escritores e estúdios, roteiristas viraram *freelancers* em busca de dicas sobre como escrever histórias que atraíssem o mercado. A partir dos anos de 1970, vários manuais de escrita para cinema foram lançados, repetindo mais ou menos as mesmas regras que já existiam desde 1910: conflitos constantes, cadeia de causalidade, tensões crescentes até a resolução em clímax, ou seja, a coordenada construção da trama carregada de viradas emocionantes.

Dessa maneira, o autor vê uma continuação entre os filmes hollywoodianos da era dos estúdios e os atuais, a partir de um estilo comum e autoconsciente que preza pela clareza narrativa e continuidade intensificada, que seria “a linguagem visual do cinema comercial”, (ibdem, p. 189). Bordwell cita diversos exemplos de inovações narrativas que surgiram no sistema de estúdios, nas vanguardas europeias, ou ainda no cinema independente, que foram complexificadas ou amenizadas em favor da clareza narrativa ao longo das últimas décadas¹³.

A continuidade em estudos de gênero costuma ser traçada a partir das convenções que atravessam os anos, porém, gostaríamos de acrescentar essa continuidade narrativa mais geral, contida na ideia de “filmes de Hollywood”. Hoje, o cinema hollywoodiano não necessariamente é produzido em Hollywood, e nem obrigatoriamente faz longas-metragens, como cita Deleyto (2016) a partir de Wasko e McDonald:

¹² After the early 1960s, most filmmakers became painfully aware of working in the shadow of enduring monuments. But this awareness didn't lead most of them to reject tradition. Instead, they sought to sustain it in fresh ways.

¹³ Até uma “ambiguidade narrativa” foi adotada em alguns exemplos mais “artísticos/autorais” que trabalharam com o gênero recentemente. O chamado “cinema independente”, Bordwell considera dentro do mesmo sistema comercial norte-americano e por isso, também seria um “filme de Hollywood”.

Hoje em dia um filme de Hollywood é, como argumentam esses autores, não apenas um filme mas também um programa de TV, um disco ótico ou digital, um conteúdo baixado ou em *streaming*. Como consequência, ao invés de primordialmente produzir ou mesmo distribuir filmes, a indústria contemporânea de Hollywood explora o mercado de propriedades e direitos intelectuais num contexto transnacional crescente. O que constitui um filme de Hollywood, na verdade, continua uma questão aberta, e ainda, como nos lembram McDonald e Wasko, para espectadores no mundo todo, o longa hollywoodiano é o que se espera que um filme seja¹⁴.

Esta expectativa do que é um filme, talvez possa ser ampliada para uma expectativa quanto ao que é uma narrativa audiovisual. Espera-se uma história que se compreenda, que engaje e emocione, afinal, “Hollywood se sustenta na ilusão de que seres humanos são capazes de mudar¹⁵” (Kazan apud Bordwell, 2006, p.30). Este estilo ou sistema estilístico, como diz Bordwell, um modo *standard* de organizar imagens e sons, se combina com o modo como gêneros também organizam convenções e expectativas.

Nesta tese, entendemos o gênero como um conjunto de convenções diversas que se interceptam, se repetem, se modificam, se multiplicam e fazem conexões com outros sistemas. A comédia romântica organiza convenções de narrativa, de romance, de intimidade, de comédia num formato de gênero. Segundo Deleyto (2009), o gênero não é um grupo de filmes, mas de convenções que se encontram em filmes, novelas, series de TV.

Nosso *corpus* analítico se concentra, portanto, nas convenções de comédias românticas que formam o gênero em sua vertente mais conhecida: os filmes de Hollywood. Nesse conceito, incluímos também parte da produção televisiva feita atualmente. A chamada “era de ouro da TV” vem na última década se destacando com ficções prodigiosas, atraindo cada vez mais profissionais de prestígio para a tela pequena¹⁶. Comédias ou dramédias reúnem exemplos bastante interessantes de engajamento por um casal ficcional

14 Nowadays a Hollywood film is, as these authors argue, no longer only a movie but also a TV program, a digital or optical disc, or downloaded or streamed content. As a consequence of this, rather than primarily producing or even distributing films, the contemporary Hollywood industry is now in the business of exploiting intellectual property rights in an increasingly transnational context. What constitutes a Hollywood film, then, remains an open question, yet as McDonald and Wasko remind us, for moviegoers all over the world the popular Hollywood feature continues to define what they expect a film to be.

¹⁵ Hollywood is sustained on the illusion that human beings are capable of change.

¹⁶ Um fenômeno muito mais associado ao drama televisivo que à comédia.

cujas desventuras românticas se alongam por temporadas¹⁷. Existe uma expressão apropriada do inglês para quando se torce por casais ficcionais (ou não): shipar. A expressão vem da palavra inglesa *relationship*, ou seja, relacionamento. Personagens que se apaixonam, brigam e voltam a se aproximar, costumam fazer parte de arcos mais longos das séries, ligados, em geral, aos ganchos da trama, que em inglês são chamados de *cliff hangers*, literalmente pendurado em penhasco.

Juntam-se assim duas imagens: a de pessoas penduradas em penhascos e a de casais apaixonados. O que parece antitético, na verdade, é perfeitamente compatível porque ambas são face e contraface da dúvida: medo e esperança. Tanto nos ganchos televisivos quanto nas aventuras românticas usa-se uma estratégia retardatória de exposição, o suspense. Ambas a sua maneira vibram na temporalidade do quase.

Em função disso, dentro do gênero comédia romântica, optou-se por trabalhar com o *corpus* difuso que chamamos aqui de “filmes de Hollywood”. A escolha por uma abordagem narrativa, e a preocupação com a temporalidade do quase vão costurando a argumentação que se sucede. O uso de manuais de roteiro como fontes teóricas também nos influenciou a formular uma metodologia que recorresse a questões teóricas, questões práticas de escritura e microanálises intermeadas.

Ao não escolhermos um período, atores ou diretores específicos para o recorte tentamos também não hierarquizar tanto os exemplos, como se apenas determinados cânones do gênero merecessem análise. É exatamente dessa visão de gênero que queremos fugir, a que se concentra ao redor de cânones com listas exclusivas do que um gênero deve ser. Aliás, a não-hierarquização de exemplos e de aportes teóricos é um dos gestos metodológicos desta pesquisa. São convocados filmes, séries, teoria, manuais de escritura, publicações da imprensa, material de divulgação das obras como pôster, trailers e entrevistas.

Por fim, nossa metodologia propõe uma tentativa de reciprocidade, para validar suas posições: convenções funcionando entre os filmes e também dentro do filme, dentro da cena, dentro do plano. Inspirado na teoria de gênero que propõe Deleyto (2009),

¹⁷. Isso não é novo, vários *sitcoms* desde os anos 80 já se aproveitam da questão “eles vão ou não vão ficar juntos?”. Porém, esse assunto não constituía a linha central da trama, até porque *sitcoms* tendem a ser bem mais episódicos.

acreditamos que dentro de uma área comum e em expansão, cada filme, série, período histórico, ciclo de produção, têm à disposição um espectro de elementos já trabalhados anteriormente e organiza as convenções de maneira própria.

Falamos em espectro porque existe um contínuo de possibilidades em que se pode eleger ou oscilar. No caso da comédia romântica, há exemplos que trabalharam a comédia de maneira a se aproximar do drama, ou que oscilaram entre o humor espirituoso do diálogo (*witty*) e o mais físico dos pastelões (*slapstick*), ou ainda os que elegem uma representação bastante realista dos personagens e narrativa, ou o mais utópico conto de fadas, e também exemplos que misturam os dois. São doses, são escolhas, são arranjos. O gênero apresenta todas essas opções, incluindo modos de organização anteriores, e em cada texto, em cada sequência, em cada quadro, os elementos são novamente arranjados, postos em cena.

Seja a partir de uma perspectiva utópica ou realista, o que a comédia romântica faz enquanto gênero é necessariamente narrativizar o amor e a relação amorosa, organizando esse valor social, a partir de uma perspectiva otimista, nos termos de uma composição de ficção. A comédia romântica é um gênero que nos pede simultaneamente para rir e se apaixonar, ter uma atitude esperançosa com a vida, acreditar no amor e na força do desejo mútuo. Por fim, gostaríamos de acrescentar um último elemento à temporalidade do quase, que tem a ver com o desejo representado narrativamente na história: o erotismo. Assim, voltamos ao vocabulário corporal do quase: arrepios, excitação, calafrios.

Num ensaio sobre as relações entre o amor e o erotismo, Octavio Paz (1993) acredita ser o amor uma exceção dentro da exceção que é o erotismo na sexualidade. O erotismo seria carnal, buscando um fim em si mesmo, o prazer sexual, “desviado da reprodução o erotismo cria um domínio a parte regido por uma deidade dupla: o prazer que é morte¹⁸” (ibidem, p.161). Ou como coloca Bataille (1994, p. 17) “a transição de um estado normal ao de prazer erótico pressupõe uma dissolução parcial da pessoa que passa

¹⁸ Desviado de la reproducción, el erotismo crea un dominio aparte regido por una deidad doble: el placer que es muerte.

existir no domínio da descontinuidade¹⁹”. O erotismo, assim “abre o caminho à morte²⁰” (ibidem, p.24) e “nos lembra constantemente que a morte, a ruptura das descontinuidades individuais, da qual rachamos de terror, se mostra mais real que a própria vida²¹” (ibidem, p.19). A relação entre erotismo e medo da morte nos inspira a pensar mais uma vez na dupla relação do quase que é esperança e medo, excitação e arrepio.

O suspense, seja ele por retardar um prazer ou por apresentar um perigo iminente, estaria assim fundada num erotismo do texto: num temor pela própria morte do texto, o seu fim. Nesse sentido, o quase seria sempre um quase “erótico”. Essa vibração temporal em que se nega a informação desejada, o acúmulo simultâneo de temor e esperança, capaz de fazer suar as palmas das mãos.

É dessa maneira que pensamos a catarse da comédia romântica. E os capítulos a seguir tentarão clarear essa visão. Ou quase.

3. Estrutura

Para entender o que seria uma narração cômica de amor, a tese se desenvolve ao redor de dois conceitos: o de espaço cômico e o da temporalidade do quase. Espaço e tempo são elementos essenciais na construção de um universo narrativo. Separar o espaço do tempo na pesquisa não foi tarefa fácil, nem matematicamente científica.

A separação em duas partes, com dois capítulos cada uma, reflete uma tentativa de discutir as duas ideias principais e os temas mais importantes para cada uma. Ou seja: espaço cômico – trabalhando gênero, comédia, amor e intimidade – na primeira parte que denominamos ESPAÇO; enquanto que suspense, erotismo, narratividade, espectralidade estariam na segunda parte, TEMPO, e ajudariam a desenvolver a temporalidade do “quase”.

¹⁹ The transition to normal state to that of erotic desire presupposes a partial dissolution of the person as he exists in the realm of discontinuity.

²⁰ “opens the way to death”.

²¹ “to remind us constantly that death, the rupture of the discontinuous individualities to which we cleave in terror, stands there before us more real than life itself”.

Na primeira parte, temos o capítulo 1, no qual tratamos temas correspondentes ao gênero narrativo. Primeiramente, apresentamos discussões de uma tradição teórica e crítica dos estudos do gênero cinematográfico e, por fim, abraçamos a perspectiva do gênero audiovisual como um sistema de comunicação (Altman) complexo (Deleyto). Sendo a comédia romântica um gênero, examinamos outras formas de ordenação seja intragenérica, como ciclos, ramos e subgêneros, quanto supragenérica como modo. É dessa maneira que apresentamos a teoria de comédia e o conceito de espaço cômico.

São os desdobramentos do espaço cômico combinados a uma ideia de amor romântico o assunto do capítulo 2. Os subcapítulos constituem em amor e espaço cômico, amor e intimidade, além do surgimento do amor cortês e do formato literário romance. Certamente, menos “espacial” que o capítulo anterior, o capítulo 2 procura traçar um breve desenvolvimento do amor romântico no ocidente e como esse desenvolvimento se relaciona com a comédia romântica: sua importância narrativa e a maneira pela qual o afeto costuma ser traduzido em convenções genéricas de imagem e som. Amor e comédia se combinam (a comédia que não é romântica é diferente, assim como o romance que não é cômico) e a ação coordenada dos dois elementos que promove a existência de um espaço cômico.

Na segunda parte, nosso ponto principal passa a ser a temporalidade do *quase*. O primeiro elemento trazido para embasar as discussões é o erotismo. Diferente da visão cômica capaz de proteger o ambiente, o erotismo traz a vertigem, o perigo, o medo da morte. Erotismo vem de Eros, deus grego do amor, que ora é traduzido como amor, ora como desejo. É sua força e impulsividade que desestabilizam o mundo pastoril das histórias felizes. Na comédia romântica, personagens são encorajados a realizarem desejos e fantasias românticas, mas a simples presença de desejos, ou ainda um ambiente favorável a eles não resumem o ambiente erótico do gênero. O controle do tempo em que os desejos são revelados e satisfeitos, as demoras, as satisfações parciais desenvolvem a função erótica da narrativa.

É desse modo que trabalhamos a temporalidade do *quase*: em conjunto com os desejos narrativos. Por isso, no capítulo 3 apresentamos uma estratégia de controle do tempo fundamental para a temporalidade do *quase*, o suspense. É o suspense que controla a satisfação dos desejos dos personagens através de ameaças ou esperanças, balanceado os

perigos do erotismo ao mundo protegido da comédia. O erotismo pode ser interpretado como um elemento do amor romântico, mas preferimos tratá-lo separado, na segunda parte, por dois motivos: sua afinidade com as estratégias do suspense e sua relevância na elaboração da temporalidade do quase.

Susan Sontag (1966) acredita que mais do que teorias de interpretações, precisamos de uma erótica da arte e no capítulo 4, seguimos falando de prazer, mas agora do prazer de continuar virando as páginas num romance, vendo as cenas de um filme, ou episódios de uma série. Essa relação também erótica entre espectador e história promovida especificamente pela comédia romântica.

O capítulo é voltado mais claramente às estruturas narrativas do gênero como a relação entre o amor à primeira vista e o final feliz (e suas respectivas estratégias temporais, o instante e o eterno), “os meios esquecidos ou arabescos da trama” e a combinação de ficção seriada e comédia romântica. Há também a análise de aspectos temporais associados à comédia ou ao amor, como a noção de timing, ou bom ritmo, fundamental à performance de comédia, por exemplo.

O capítulo 4 também pode parecer menos “temporal” que o anterior, mas sua posição no fim da segunda parte é estratégica para evidenciar uma experiência espectral caracterizada por reconstrução, criatividade e articulada por desejo. Mostra como a temporalidade do quase se combina aos demais arranjos narrativos e suas implicações nas teorias já existentes sobre espectralidade.

Por fim, no capítulo 5, reunimos todos os elementos discutidos nos quatro primeiros capítulos para a análise do *sitcom New Girl*. Por se tratar de um texto serial que combina convenções de comédia romântica e de *sitcom*, a análise tenta demonstrar não apenas o que chamamos de *efeito* da comédia romântica, mas testar os limites entre a catarse da comédia romântica e a do *sitcom*; percebendo que no longo prazo, uma tende a se dissolver no outra.

Se na nossa vida prática, espaço e tempo não são, bem dizer, separáveis, narrativamente tampouco são. Apenas na conjunção de elementos espaciais e temporais que se tem a dimensão narrativa. A separação em espaço/tempo é reformulada a partir do capítulo 5 como espaço-tempo, pensando de que maneira componentes espaço-temporais

se arranjam nas combinações sempre instáveis e mutantes do gênero. Afinal, entender a comédia romântica como uma narração cômica de amor, e o que isso implica, é o principal objetivo da tese. De onde partimos e para onde queremos chegar.

PARTE 1

O ESPAÇO

CAPÍTULO 1 – O GÊNERO AUDIOVISUAL

1. Teoria de gênero

1.1. Um sistema complexo de comunicação

Recentemente, *Juliet, Naked* (Jesse Peretz, 2018) um filme lançado no Festival de Sundance, foi divulgado com a seguinte sinopse:

Annie (Rose Byrne) está presa em um relacionamento de longa data com Duncan (Chris O'Dowd), fã obsessivo do obscuro roqueiro Tucker Crowe (Ethan Hawke). Duncan chega a ser mais dedicado ao seu ídolo do que a sua própria esposa. Quando um demo acústico de Tucker, que foi hit há 25 anos, ressurgiu no meio musical, Annie tem um encontro com o ardiloso roqueiro.

As palavras usadas para descrever o filme como “relacionamento” e “encontro”, o arranjo da trama com as três personagens num possível triângulo amoroso e a maneira cômica em que a sinopse está escrita indicam se tratar de uma comédia romântica. A sinopse não é apenas um resumo do filme, ela é uma peça de divulgação e coloca o filme no campo semântico da comédia romântica, ainda que, em sites especializados²² o filme esteja associado à comédia, ao drama, ao romance e até mesmo ao musical. Após a primeira exibição, a revista *Variety*²³ publicou uma crítica em que parabeniza o filme e seus atores Rose Byrne e Ethan Hawke por revitalizarem a comédia romântica. Desse modo, sem ter assistido ao filme ou mesmo a qualquer cena, os fatos elencados anteriormente demonstram uma série de relações que estabelecemos com a obra; relações mediadas pela comédia romântica. O gênero, portanto, não apenas implica um modo de fazer cujas convenções são partilhadas por um público. O gênero media a circulação dos filmes e modos de se relacionar com eles. Cria expectativas, faz relações com outros filmes e livros lançados anteriormente. Expande a cada nova leitura ou crítica. Está disponível para novas produções de sentido. Lança hipóteses sobre obras passadas e futuras. Em resumo, o gênero cria mapas de leituras para espectadores, crítica, indústria e academia se relacionarem com as obras audiovisuais.

Termos como iconografia, padrões, expectativas são trazidos em discussões sobre o tema, porém o gênero não se resume a essas ideias. No período neoclássico, a principal

²² Sites como imdb.com ou o brasileiro adorocinema.com.

²³ Publicado em 21/01/2018 e assinada por David Edelstein, a crítica se chama “Rose Byrne and Ethan Hawke’s *Juliet, Naked* Revitalizes the Romantic Comedy”.

função do sistema genérico era distinguir a produção de ficção em termos de hierarquia social (Palmer, 1994), reforçando uma divisão entre o que era a “cultura popular” – e que a partir da ideia de indústria cultural se chamou posteriormente “cultura de massa” – e a norma culta, o decoro que deveria orientar as composições de prestígio (ibidem). Com o surgimento do cinema, uma cultura de massa desde sua gênese, o sistema genérico também orientou a produção e a difusão cinematográfica desde o início. No entanto, os gêneros que orientavam a produção e o marketing da época, como os “filmes de trem”, “vistas”, “filmes de perseguição” formavam repertórios menos coerentes do que hoje entendemos como um gênero cinematográfico e foram posteriormente englobados pelo termo “primeiro cinema”.

O primeiro cinema não é um gênero, mas um período muito diversificado de produção nomeado a uma distância temporal considerável. O exemplo tem por objetivo mostrar como o sistema genérico pode ser frágil e incerto. Mais que isso, temporário, cuja validade é determinada num momento histórico e sempre passível de reconsideração (Tomashevsky apud. Ryall, 1998). Diferente da ideia de um sistema rígido e eterno, gêneros nos parecem mais instáveis e maleáveis. Algo que combina familiaridade e novidade, como observou Buscombe (2005). Algo que não se encontra apenas nos textos individuais, mas em toda rede textual ao redor deles. Algo que um dia pode engendrar outros gêneros e, até mesmo, morrer. A comédia romântica é considerada um dos gêneros mais antigos do cinema falado e sua morte iminente já foi noticiada algumas vezes (Henderson, 1978), (Nicholson, 2014), na mesma frequência em que são anunciados seus retornos.

No entanto, durante muito tempo, teóricos estudaram o gênero como uma categoria estável, destacando as características intrínsecas ao texto e os padrões a serem seguidos. São adeptos dessa tradição textos importantes como a Poética de Aristóteles e a de Horácio, as vertentes formalistas e estruturalistas e a maior parte da crítica literária, teatral e cinematográfica que organiza o estudo dos gêneros a partir de cânones. Cânones são as obras mais prestigiadas de determinado gênero, que servem de exemplo a serem admirados e imitados. Por vezes, essa abordagem gera listas, sejam exclusivas, com os pouquíssimos títulos realmente apreciados pela crítica, ou inclusivas, com títulos e mais títulos do que pode ser considerado de um determinado gênero (Ryall, 1998). O padrão de análise textual crítica instaurado por Aristóteles, por vezes, estabelece imperativos do que

se deve ou não deve fazer numa composição; um padrão seguido por vários manuais de roteiros que até hoje citam o filósofo grego como principal fonte²⁴.

Sem negar a importância e influência de tais interpretações no campo de cinema, vale ressaltar que mesmo teorias mais recentes como o estruturalismo se estabeleceram antes mesmo que o *film studies* se constituísse como um campo epistemológico independente. A teoria dos gêneros cinematográficos descende dos estudos literários. Os primeiros estudos mais consistentes sobre o gênero cinematográfico não surgiram na academia, mas na crítica de gêneros amplamente estabelecidos no cinema, como o filme de *gangster* (Warshow) e o *Western* (Bazin) (apud. Freire, 2011).

Antes dos anos 1960, a “política dos autores” ou autorismo assumia um protagonismo nos estudos de cinema até que sofisticadas análises formalistas – as primeiras a relacionarem cinema e linguagem – e posteriormente estruturalistas questionaram as “obscuras forças românticas da inspiração e do gênio” (Stam, 2009, p. 211) que dominavam o autorismo. O gesto formalista de análise do texto, individual ou em conjunto, não valorava a obra como a crítica costumava fazer, mas se interessava pela técnica, pelas estruturas, procedimentos artísticos e estéticos. A análise formalista influenciou estruturalistas que se tornaram a principal escola teórica dos estudos de cinema no período.

O estruturalismo voltado ao gênero cinematográfico valorizava a decupagem fílmica como seu principal instrumento para conhecer as estruturas genéricas. Destacam-se dois métodos de análise estrutural: a mitológica estrutural de Lévi-Strauss, que usava o conceito de mito para analisar gêneros cinematográficos como “uma forma de expressão cultural coletiva” (Freire, 2011, 24); e a análise semiótica de Christian Metz, na qual o cinema era entendido como linguagem. Tanto numa como na outra “o crítico supostamente neutro analisaria cientificamente e objetivamente os gêneros cinematográficos para desvendar seus modos de funcionamento e sua significação (ou ideologia), superando, através do rigor desses estudos, a visão de filmes de gênero como ‘mero entretenimento’” (ibidem, p.24).

²⁴ São exemplos do uso imperativo da análise para lançar preceitos de escrita o manual de John Truby (2010) e o de Syd Field (2001)

Altman (1999) também diferencia os estudos do gênero cinematográfico em duas principais abordagens que dominaram os estudos até princípios dos anos 1980: a ritualística e a ideológica. A abordagem ritualística via os gêneros como mitos da atualidade que respondem aos desejos do público. Já a abordagem ideológica, sob influência da Escola de Frankfurt, Louis Althusser e outros marxistas, via os gêneros hollywoodianos como instrumento da ideologia capitalista, transmitindo através dos filmes valores e interesses da indústria. As duas abordagens analisando os mesmos filmes de gênero chegavam a conclusões quase opostas: respectivamente, gêneros cinematográficos estão a serviço dos ideais do público e gêneros cinematográficos trabalham a favor dos interesses da indústria. Altman (1999) identificou que ambas as abordagens ignoravam a natureza dual do gênero cinematográfico, que se constitui de elementos semânticos e sintáticos, ainda que o próprio autor admita uma dificuldade em estabelecer os limites entre as duas categorias. Para ele, são as relações semântico-sintáticas que constituem como lugar de negociação entre Hollywood e seu público e também entre os usos ritualísticos e ideológicos dos gêneros. Eram as mudanças na semântica ou na sintática de gêneros já existentes que formavam novos gêneros, num processo que mais tarde ele chama de adjetivação e substantificação de gêneros²⁵. Estas mudanças também apontam para a historicidade do gênero e dos textos individuais que as análises semióticas pareciam ignorar.

Assim, a análise textual passou a ser um dos elementos a ser estudado no gênero audiovisual, e não o único, em algumas perspectivas, nem mesmo o principal. Alinhados ao pós-estruturalismo (Altman, Neale, Bordwell) e em alguns casos aos estudos culturais (Mittel, por exemplo), hoje a maior parte da teoria do gênero cinematográfico ou audiovisual considera os gêneros um sistema de comunicação. Mais que isso, acredita-se que gêneros se comportam como sistemas complexos: imprevisíveis, instáveis, incontroláveis. Diferente desta tradição analítica que compreende gêneros como categorias a serem elencadas, entendidas e estabilizadas, o gênero enquanto sistema está sempre em fluxo, deslocando o entendimento de obras singulares para convenções genéricas. O

²⁵ Altman faz uma genealogia do termo “o Musical” para mostrar como da comédia musical ou do drama musical dos anos de 1930, surgiu mais tarde o substantivo que deu nome ao gênero. Rafael Freire também fez um caminho parecido ao nos mostrar que “chanchada”, um adjetivo referente à má qualidade dos filmes, foi pouco a pouco surgindo enquanto substantivo para nomear os filmes sonoros de carnaval feitos até a década de 50.

gênero, portanto, não é um conjunto de filmes, mas de convenções que se encontram em filmes e outras obras audiovisuais.

Como um sistema de comunicação, gêneros são o “local de luta e cooperação entre múltiplos usuários” (Altman, 1999, p. 211) incluindo o público, produtores, exibidores, crítica, agentes culturais, entre outros. É a multiplicidade de “usuários” que permite uma interpretação capaz de “escapar da residual tirania do texto-rei” (ibidem, p. 213). Além disso, as convenções textuais não existem por si só. Elas estão totalmente relacionadas a convenções contextuais, históricas e discursos. Uma comédia romântica feita nos anos de 1930 apresenta algumas convenções textuais semelhantes a uma comédia romântica feita hoje como, por exemplo, a convenção do amor à primeira vista. No entanto, as convenções contextuais e históricas que envolvem esse amor à primeira vista podem diferir. O impedimento do ato sexual antes do casamento é uma convenção de algumas comédias da década de 1930. Alguns filmes recentes, disfarçadamente, ainda a apresentam. *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night*, Frank Capra) ou *A alegre divorciada* (*The Gay Divorcee*, Mark Sandrich), ambos de 1934, são uma saga em favor do casamento dos protagonistas para que o sexo possa ter lugar na história; o que não é tão diferente do que acontece em *Casa comigo* (*Leap Year*, Anand Tucker, 2010). Há ainda elementos externos, como censura, que podem alterar convenções genéricas e estimular outras e as comédias românticas de Ernest Lubitsch antes e após a vigência do Código Hays nos mostram isso.

A indústria cinematográfica se organizou a partir de gêneros, e os estudos neste campo costumam enfatizar o período clássico, o *star system*, as rotinas e fórmulas genéricas que se encaixavam às rotinas e fórmulas industriais. Tais interações refletem apenas uma parte do funcionamento dos gêneros industriais. Os estúdios eram conhecidos por marcas específicas, estrelas próprias ou gêneros, mas investiam em várias frentes de acordo com as tendências do mercado. A regra era a combinação de gêneros, “alternar comédia e drama, excitação e sofrimento, reflexão e ação²⁶” (Neale, 2000, p.238), na feitura dos filmes e em estratégias de marketing, o que Altman (1999) chama de “o coquetel de Hollywood”. Com o fim do sistema de estúdios, os meios de produção

²⁶ “To alternate comedy and drama, excitement and pathos, reflection and action”.

mudaram constantemente, mas o gênero continuou sendo uma categoria usada na feitura e marketing dos filmes, mediando a relação entre filmes e público, e de espectadores entre si.

Atento às comunicações entre filmes e cada um dos possíveis agentes entre si, Altman propõem a ideia de comunidade para pensar a existência efetiva de um gênero, a partir do conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson. Para Anderson, a nação é uma comunidade política imaginada, assim como toda comunidade: “pois qualquer uma é sempre imaginada e não se legitima pela oposição falsidade/autenticidade. Na verdade, o que as distingue é o ‘estilo’ como são imaginadas e os recursos de que lançam mão” (Anderson, 2008, p.12). Segundo Altman, um gênero para efetivamente existir, precisa passar por uma série de atos imaginados assim como constelações precisam ser imaginadas por pessoas para existirem enquanto tal – as estrelas estão completamente distantes umas das outras (inclusive algumas podem até já não existir mais), e quem as une num desenho de constelação o faz de forma arbitrária mas coletiva, dependente de um ponto de vista, de uma imaginação. O gênero formaria assim, uma *comunidade constelada* de pessoas e instituições que o reconhecem. O público, dessa forma, poderia participar de diversas comunidades consteladas. Assim como, em um mesmo filme podemos encontrar convenções narrativas de gêneros diferentes.

A complexidade do gênero enquanto sistema de comunicação não se resume as relações que se estabelecem entres os diversos interagentes que Altman chama de usuários, mas também nas relações internas, ou seja, as relações narrativas dentro do próprio gênero. A partir das convenções da comédia romântica em filmes diversos, Celestino Deleyto (2009) procura mostrar a natureza dinâmica dos gêneros, provando como a comédia romântica habita espaços não costumeiramente atribuídos a ela. “Gêneros não são grupos de filmes, mas sistemas abstratos formados por elementos tirados de vários filmes. A bagagem genérica contém convenções, estruturas, padrões narrativos, mas não contém filmes²⁷” (ibdem, p. 12-13). Enquanto sistemas abstratos, os gêneros podem ser jogados em direções novas, desaparecerem, reaparecerem, bifurcarem-se e gerarem outros gêneros.

Inspirado na teoria do caos, Deleyto imagina uma teoria do gênero cinematográfico que questiona a tradição categórica aristotélica, cujo desejo de controlar e

²⁷ Genres are not groups of films but abstract systems formed by elements taken from many films. The generic bag contains conventions, structures, narrative patterns, but no films.

prever padrões afasta-se da natureza imprevisível, incontrolável e caótica dos sistemas complexos que participamos. A aderência a um determinado gênero pode ser múltipla e fragmentada, com filmes participando simultaneamente de diferentes sistemas genéricos.

A ideia de pertencer a um gênero é substituída por participar. A participação pode ser problemática e circunstancial e ajuda a entender um texto audiovisual em sua ambivalência e polifonia genérica. Mais que uma ideia de hibridismo entre os gêneros – que sugere a pureza, ainda que como contraponto –, a polifonia genérica implica uma simultaneidade e pluralidade de possibilidades, uma contaminação, uma impureza em princípio. Junta-se a essa teoria participativa do gênero, o pensamento de Derrida em *A lei do gênero* que afirma ser a genericidade inescapável; filmes “nunca *pertencem* a um gênero, mas também nunca estão totalmente independentes deles porque são sempre genéricos: eles sempre usam convenções e fórmulas genéricas²⁸” (ibidem, p. 12).

A adesão ao sistema genérico é múltipla. Partindo do princípio de que os filmes participam de vários gêneros, e não chegando a essa conclusão, a participação múltipla não apresenta nenhuma transgressão, é apenas uma característica natural do sistema genérico em constante mutação. Sendo assim, o gênero não é um grupo filmes, nem os filmes pertencem a um gênero específico, mas os filmes são o lugar em que várias convenções genéricas se encontram. Esse contato constante e sucessivo entre as convenções é que leva os gêneros a novos lugares, promovendo uma consolidação de novos gêneros e também a extinção de antigos formatos.

Para a teoria do caos, os sistemas complexos se organizam a partir de fractais: estrutura em que a parte reflete o todo, mas que ao mesmo tempo muda constantemente, estabelecendo ligações com outros elementos. Deleyto propõe que o sistema genérico se organiza também a partir de fractais e como filmes, sequências e até mesmo planos refletem o todo, e ao mesmo tempo estão em constantes combinações internas e externas que estendem os seus limites, tendendo ao caos.

Como fractais, filmes, cenas e até planos com frequência reproduzem em si mesmos a estrutura e características do sistema geral, enquanto, ao mesmo

²⁸ They never *belong* to any of them, but are never fully independent from them because they are always generic: they always use generic conventions and formulae.

tempo, como nos exemplos citados anteriormente, existem também na intersecção entre diferentes sistemas genéricos²⁹. (ibidem, p. 8-9)



Figura 1: finais dos filmes *Harry e Sally* (1989), *Uma linda mulher* (1990), *Quatro casamentos e um funeral* (1994), *Mensagem para você* (1998) a declaração de amor dos homens, segundos antes do beijo final

Nessa visão, até mesmo planos podem conter informações genéricas próprias. Os mostrados acima compartilham convenções narrativas e estéticas, e repetem com pequenas alterações em composição e diálogo uma mesma maneira de terminar uma comédia romântica. Uma das descrições mais conhecidas de fractais é a curva Koch ou o floco de neve de Koch (figura 2). Nela, um triângulo equilátero serve de base para sucessivos triângulos na mesma proporção (com $4/3$ do tamanho original) em cada segmento e o limite a que tende essa construção é a chamada curva de Koch: uma área finita que paradoxalmente apresenta um perímetro infinito. Tomando o floco de neve como um parâmetro gráfico, gostaríamos de pensar a formação do gênero funcionando como um fractal: cada parte engendra novas construções baseadas em si mesmas, numa sucessão que tende ao infinito, internamente, enquanto que externamente se percebe uma delimitação em contínua mudança.

²⁹ Like fractals, individual films, scenes or even shots often reproduce in themselves the structure and characteristics of the general system while, at the same time, as in the examples mentioned above, often existing at the intersection between different generic systems.

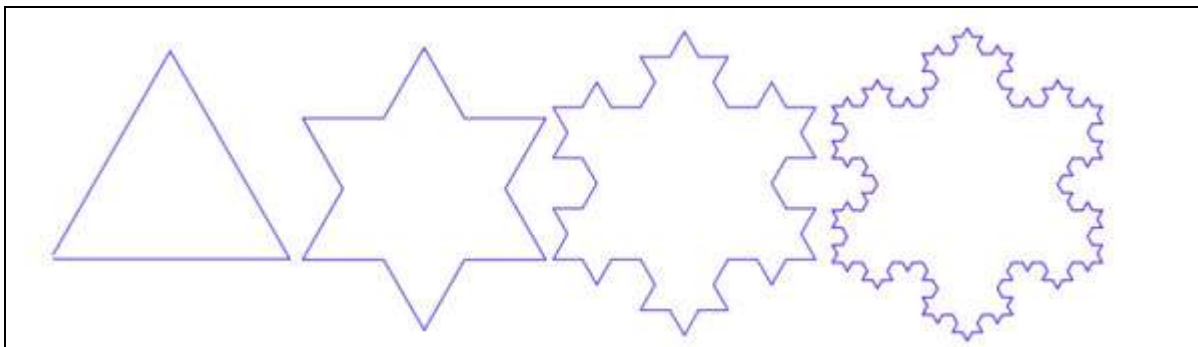


Figura 2: Fractal: o floco de neve de Koch

Sendo a comédia romântica um sistema complexo como o descrito acima, ela está sempre mudando, ocorrendo em intercessões diversas cujos parâmetros não podemos controlar ou demarcar, apenas colocar num mapa de possibilidades. O gênero organiza convenções que se encontram nos filmes, porém essas convenções são variáveis e estão em conexão com visões de mundo, modos de produção, discursos e outros gêneros. O gênero, portanto, traria mapas de leituras sobrepostos e alguns usuários se guiam melhor que outros pelos mapas providos.

Usamos “mapas de leitura”, mas graficamente, o que estamos propondo com este conceito é espacialmente menos claro ou organizado do que a palavra “mapa” infere. Há uma complexa trama de trilhas que se encontram, se bifurcam e se sobrepõe. Os caminhos a se escolher para a leitura de um gênero são muitos e não se anulam. Novas trilhas estão sempre sendo abertas, seja a partir das relações que se estabelecem entre a indústria e os “usuários” do gênero, entre os filmes e outros gêneros e a partir de novas leituras.

Existem ainda, elementos extracinematográficos, afinidades com textos literários, ou formatos teatrais e televisivos interagindo no processo genérico, não apenas por uma relação de intertextualidade. A abordagem cultural de Jason Mittell vê os gêneros como práticas discursivas e sugere que examinemos “as práticas genéricas contextualizadas que circulam ao redor e pelos textos³⁰” (2001, p.8) e não apenas os textos audiovisuais. Os gêneros, afinal, “funcionam caoticamente, mas em uníssono”, mudando constantemente “a

³⁰ O trecho completo diz: “To examine generic discourses, we should analyze the contextualized generic practices that circulate around and through texts.”

partir dos próprios filmes ou dos outros discursos, tanto internos quanto externos à indústria”³¹ (Deleyto, 2009, p. 9).

A participação múltipla nos sistemas de gênero é o que permite que existam convenções muito claras de comédias românticas em filmes considerados de outros gêneros. Mais do que características semântico-sintáticas as convenções do gênero estão livres para circular em outros territórios. Por exemplo, as convenções que um número musical reúne – performance da personagem, frontalidade e olhar direto para a câmera, música diegética se tornando supradiegética³², personagens-espectadores dentro da cena – podem ser encontradas em filmes de outros gênero, como nas comédias românticas *O Casamento do meu melhor amigo* (*My Best Friend's Wedding*, P. J. Hogan, 1997), *Bola de Fogo* (*Ball of Fire*, Howard Hawks, 1941) ou *(500) dias com ela* (*500 days of summer*, Marc Webb, 2009). Por nenhum momento se suspeita da participação desses filmes no gênero comédia romântica, ou se desconsideram as performances musicais por não pertencerem a um musical. As convenções plurigenéricas convivem bem num mesmo texto e muitas vezes sugerem direções interessantes e inesperadas para os gêneros coexistirem.

1.2. Ciclos de produção, gênero, modo

O reconhecimento do gênero cinematográfico em sua historicidade denota que as maneiras de produzir, as influências estéticas e os contextos históricos de determinados períodos se diferem. A história de gêneros duradouros pode ser organizada através de ciclo de produção que se sucedem. Leger Grindon (2012) entende que os ciclos de produção constituem um grupo de filmes produzidos por período limitado e capitaneados por um sucesso, um protótipo a ser imitado. Segundo o autor, os ciclos de produção “realçam a

³¹ A frase completa está escrita da seguinte forma: “Genres are not discrete units, or categories, but are part of a complex system which works chaotically but in unison and which is constantly mutating through the films themselves and other discourses, both internal and external to the industry”.

³² Originalmente um conceito de Aristóteles, a diegese se refere a um modo de representação da história que se ocupa mais em “narrar” que “mostrar”. A diegese fílmica corresponde “aos feitos contados e aos personagens de uma narração” (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1999, p.58). Na história do cinema, a dualidade entre narrar e mostrar é útil às discussões sobre os diferentes regimes da imagem: o narrativo e o atrativo. O musical seria, a partir da combinação de narrativa e números musicais, um dos poucos gêneros a combinar o regime de atrações (número) com o regime narrativo. O que Altman (1989) afirma a partir da ideia de música diegética (ou seja, que se vê a origem dentro da cena) se tornando “supradiegética”, são os momentos em que, no número, a música se torna ao mesmo tempo uma instância narrativa e principal veículo do regime das atrações.

evolução de convenções narrativas, traços formais e valores de destaque e investiga as causas destas mudanças³³” (ibdem, p.42). Já que o gênero não é formado apenas por ciclos de produção homogêneos, Grindon cria outra categoria, o *cluster*, ou ramo, que diferente do ciclo, não foi impulsionado por um protótipo, mas reúne filmes cujas características podem despontar mais adiante, em outros ciclos. Grindon (2011) acredita que a comédia romântica hollywoodiana ao longo das décadas passou pelos seguintes ciclos e ramos:

1930-1933: Ramos da transição para o som

1934-1942: O ciclo das *screwball comedies*

1942-1946: Ramo da Segunda Guerra Mundial

1947-1953: Ramo do Pós-guerra

1953-1966: Ciclo das comédias de sedução

1967-1976: Ramo da Transição para contracultura

1977-1986: Ciclo dos romances nervosos

1989-1996: Ciclo da reafirmação do romance

1997-presente: Ciclo do grotesco e o ambivalente

Com exceção do último ciclo, pensado pelo autor para acomodar tendências que começam a aparecer no fim do século, todos outros ciclos foram consolidados por estudos anteriores e/ou pela própria indústria, alguns, como o das *screwballs*, investigados extensivamente. Jeffers McDonald chama de subgêneros os mesmos ciclos consolidados da comédia romântica. Tecnicamente, subgêneros e ciclos de produção não são sinônimos. Subgêneros são “grupos ou tradições específicas dentro dos gêneros” (Freire, 2011, p.24). O ciclo não se encontra “essencialmente localizado no interior de um gênero, mas como o momento de desdobramento de um gênero consolidado ou ainda inexistente naquilo que poderia vir a frutificar em um gênero novo” (ibdem, p.25). Preferimos a nomenclatura de “ciclo” devido ao contexto de produção em que foram feitos, além de que subgêneros tendem a organizar comédias românticas em temas que levam a discussão para uma infinita categorização dos filmes.

Ciclos de produção são uma ferramenta para compreensão do funcionamento da indústria e alguns de seus elementos circunstanciais. Cada ciclo reúne tecnologias que

³³ Highlights the evolution of narrative conventions, formal traits and distinguishing values and investigates the causes of these changes.

despontam, nomes que se destacam – principalmente, atores principais e estilos de atuação, roteiristas e diretores –, modos e fazeres, além da relação entre temáticas e História. A observação entre o fim do ciclo de comédias de sedução (1953-1966) e o surgimento e popularização da pílula anticoncepcional, ou a volta a uma visão mais tradicional de romance no ciclo que se inicia em meados dos anos de 1980 e o surgimento da AIDS, são análises interessantes que Jeffers McDonald (2007) faz baseada na ideia de que ciclos de produção além de carregarem características particulares, compartilham o mesmo período histórico³⁴.

Se por um lado os ciclos de produção são mais restritos, por outro, existem autores que ao invés de usarem o conceito de gênero preferem o de modo. Se gênero implica um agrupamento mais preciso de convenções, o modo seria mais amplo. O melodrama foi identificado como um modo (Brooks, Williams, Thomas) existindo não apenas em filmes ou histórias de ficção em geral, mas “na representação da guerra pela mídia, em competições esportivas e julgamentos³⁵” (Williams, 2002, p.12). O modo teria uma abrangência mais elástica de percorrer séculos, mídias e formatos.

A comédia também é vista como um modo por alguns autores exatamente por transcender gêneros e ambientes reservados tradicionalmente à ficção. Para Deborah Thomas (1998, p.58), romance, melodrama e comédia são os modos do cinema americano, uma categoria além do gênero que permite diversas escolhas tonais “e suas complexas interações desenvolvem-se ao longo dos vários espaços narrativos – suas geografias – da vasta maioria dos filmes hollywoodianos³⁶”. O romance corresponde à fantasia de mútuo desejo erótico; já a comédia à fantasia de um lugar mágico e acolhedor construído narrativamente pelo cômico; o melodrama, por sua vez, às repressões contrastantes e jogos de poder (ibidem). A autora acredita que a comédia recebe melhor o romance que o melodrama por manter uma lógica de construção espacial igualitária entre o casal, enquanto que o melodrama trabalha com hierarquias sociais mais estritas.

³⁴ Porém, a ideia de ciclos de produção que se sucedem pode corroborar com uma visão mais linear do gênero. Além disso, os ciclos constituem grupos de filmes e a ideia do gênero como um sistema complexo corre o risco de se perder. Por isso, é necessário fazer essa ressalva.

³⁵ In the media representation of war, athletic competitions and courtroom trials.

³⁶ “...and their complex interactions play over the various narrative spaces – the geographies – of the vast majority of Hollywood films”.

Dentro da comédia há ainda a distinção entre o que é comédia e o que é humor. Palmer (1994) os diferencia do seguinte modo: a comédia corresponde a uma performance, a um texto, enquanto o humor é mais amplo e está presente no nosso cotidiano. Outros estudos simplesmente evitam associar os termos “comédia” ou “O cômico” a um modo ou gênero aproximando-os mais de uma “visão de mundo”. Semelhante à ideia de “imaginação melodramática” proposta por Brooks (1995).

O que percebemos seja através de ciclos, gêneros ou modos é que há arranjos e gradações possíveis para se analisar. Elementos genéricos podem ser identificados como muito restritos ou os mais amplos possíveis. Além disso, as convenções de gênero podem se misturar às convenções sociais e vice-versa. O cálculo desse matiz variável do que faz parte do gênero e o que está fora dos seus alcances é incerto. Como um sistema complexo em constante mutação, gêneros organizam discursos, tradições e fazeres a partir de convenções que se encontram em narrativas. Tais convenções também são variáveis e se expandem até não caberem mais no gênero, por isso insistimos em gradações e espectros. A convenção de que o discurso do amor romântico é fundamental para a comédia romântica caminha junto às mudanças que este discurso vem a sofrer e, no limite, transformar o gênero. Algumas convenções se organizam melhor em determinada época que outras, como por exemplo, a convenção do final feliz inequívoco.

Dessa maneira, a definição de “modo” como aquilo que ultrapassa os contornos da ficção nos parece menos acurada que a concepção de gênero que buscamos propor. Não é difícil entender a comédia romântica como um modo que regula sensações e sentimentos ligados a um relacionamento amoroso extrapolando os filmes, ou um modo que transita por mídias e séculos, ou ainda que contém outros gêneros como filmes de amizade entre homens, os *bromances*, entre mulheres, as *sorocoms*, ou ainda as *famcom*, ou comédias sobre relações familiares³⁷. Escolhemos trabalhar com a noção de gênero e não de ciclo ou

³⁷ Essas são categorias propostas por Jacey e Batty (2014) em seu manual de roteiro *Writing & Selling Romantic Comedy Screenplays* ao analisarem os diversos *subgêneros e híbridos* da comédia romântica. Segundo esses autores, a comédia romântica seria hoje “um termo guarda-chuva para uma miríade de histórias nas quais um escritor optou pela comédia ao criar um protagonista ou grupo de protagonistas que possuem um grande problema com outra pessoa (ou algo) que parece ser a fonte de todos os problemas, mas na verdade, todas as questões partem do(s) próprio(s) protagonista(s)”. Tal definição consegue, ao mesmo tempo, ser ampla demais em alguns aspectos e demasiado resumida em outros. A aproximação desta concepção da comédia romântica como um “super-gênero”, como chamam os autores, nos parece se aproximar um pouco da ideia da comédia romântica como um *modo*.

de modo, ou ainda de repertório, porque, como um sistema complexo, o gênero nos parece mais instável e resistente a definições, ao mesmo tempo em que se mostra pretensamente tão consolidada na nossa sociedade. Mesmo a ideia de “estruturas narrativas” que remete a pilares sólidos, não passam de arranjos temporários, por vezes, circunstanciais. Alinhamos a dinâmica do gênero enquanto um sistema complexo, à materialidade fílmica com seus códigos de organização e produção de sentido porque acreditamos que assim ganhamos uma análise mais frutífera e plural.

Além disso, a noção de gênero que estamos tentando traçar como a de um espaço que os filmes partilham, não tem a ver com fronteiras ou territórios. Em um encontro³⁸ na UFF sobre o filme *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro falou sobre a noção de território para os indígenas que – ao invés de uma linha externa que se demarca de fora para dentro – parte de dentro para fora: da própria tribo até onde se conseguir alcançar. Isso tem a ver com a ausência de propriedade privada para o indígena e o que define os limites do seu território parte de uma coerência interna. A movência, o reconhecimento coletivo de uma série de elementos que organizaram a ideia do espaço, as reapropriações simbólicas que se dão pelo uso compartilhado do território, entre outros, são alguns efeitos de pensar a vida nesse território. Se Altman (1999, p. 84) acredita serem o gênero e a nação noções paralelas, preferimos a de “território indígena”. Usamos a ideia, mais uma vez, como imagem para ajudar a pensar os gêneros narrativos compartilhando um espaço que ao invés de ter traçado artificialmente os seus domínios, empiricamente desloca-se de um núcleo, ou vários, até aonde conseguir chegar.

2. Teoria de comédia e o espaço cômico

Mas afinal, o que seria uma comédia romântica?

Definimos a comédia romântica anteriormente como uma narração cômica de amor reunindo assim três elementos centrais: narração, comédia e amor. A narração é o processo pelo qual narrativa e espectadores se encontram assumindo esses papéis. A

³⁸ Realizado no dia 30/10/2014 o encontro foi organizado pela representação estudantil do curso de Cinema e Audiovisual, o Necine, e contou também com a presença do diretor do filme.

narrativa audiovisual se utiliza de imagem e som para contar uma história, com elementos como ação e personagem, os padrões de enquadramento, acompanhamento, colocados em jogo durante a leitura. Todavia, não podemos ignorar que a comédia romântica é reconhecida como um gênero o que implica convenções, estruturas, expectativas e formas de interação mais ou menos comuns entre as obras audiovisuais que dele participam. Logo, além de desvendar a ideia de narrativa, de cômico e de amor, acreditamos que a leitura desses filmes se fortalece se os analisamos em conjunto, ou seja, como filmes que participam do gênero comédia romântica. A análise enriquece não apenas pelas questões narrativas observadas coletivamente, ou as convenções estéticas que podem ser de enquadramento, atuação, cor, entre outras, mas também porque enquanto um gênero, a comédia romântica tem também uma história.

Entende-se que as primeiras comédias românticas surgiram no teatro elisabetano. São as comédias de Shakespeare, que à época eram chamadas simplesmente de comédias. A história da comédia se confunde com a própria história do teatro. O surgimento da arte dramática no ocidente normalmente é remontado ao teatro grego antigo que, diz-se, surgiu nos antigos festivais de culto a Dionísio, deus da fertilidade, da sexualidade e também do terror e da morte. Para Susane Langer (1981) “Comédia” vem de *Comus*, antigo ritual de possessão que honra a fertilidade, símbolo da vida eterna; enquanto que Leggatt (2002, p.8) afirma que o mesmo termo vem da junção de “komai” (vilas) e “oide” (canção), e se refere às canções para Apolo. Seja numa versão ou na outra, a origem grega da comédia se remonta a rituais prestados aos deuses e sua ligação à natureza.

Nos festivais, via de regra, não havia distinção entre as pessoas que dele participavam, estando todos na mesma celebração, no mesmo propósito. Porém, em algum momento, não sabemos como, quando, nem por que, houve uma divisão entre as ações ritualísticas dos festivais e as ações narrativas de uma performance: atores passaram a interpretar ações ficcionais, e o público passou a testemunhar o que acontecia, afinal, uma das definições de personagem é “aquele que possui testemunhas” (Sibilia, 2013). No espaço, antes comum a todos, se estabelece uma nova relação entre os corpos que assistem e os que performam a partir de elementos narrativos. Esse é uma espécie de “mito de criação” do teatro que apesar de encontrar desconfiança, como pondera Palmer (1994) com a existência de elementos proto-teatrais nos cultos dionisíacos, é, em especial, a relação que se faz entre a comédia e os festivais de fertilidade da Antiguidade. A comédia,

diferente da tragédia, teria residualmente essa atmosfera festiva perceptível através do humor e também dos quiproquós, jogo de palavras, erros de identidade, acabando tudo bem com um final feliz.

O vínculo entre comédia e festivais não se restringe à antiguidade. Bakhtin (1987) associou o humor absurdo e excessivo de Rabelais ao carnaval da idade média, a “segunda vida do povo”, em que temporariamente se quebravam hierarquias e tabus, penetrava-se no reino do utópico, da universalidade, da liberdade e da abundância, em que o riso ao mesmo tempo era de escárnio e de alegria. Por sua vez, Barber (1981) estudou os festivais representados nas comédias de Shakespeare, em que a alegria e celebração da natureza presente nos feriados era traduzido para a arte dramática, com poesia e perspicácia, ou seja “uma atitude saturnaliana, assumida por um gesto preciso em direção à liberdade”, trazendo consigo a ascensão de vitalidade “despreocupada” (ibidem, p. 247). Também Northrop Frye (1981) chama as comédias shakespearianas de “dramas de mundos verdes” nos quais simbolicamente o verão vence o inverno (ibidem, p. 97). Estes “mundos verdes” – que em Shakespeare muitas vezes são representados por florestas – seriam o lugar mágico em que as tramas se desenvolvem antes que os personagens voltem transformados para a sociedade em que vivem, um mundo dos sonhos e desejos além de ser o mundo dos rituais de fertilidade.

Suzane Langer (1981) vai além dos festivais de fertilidade na analogia entre comédia e natureza ao entender que o ritmo da comédia é o ritmo da vida em si, sempre se movendo, equilibrando fortuna e infortúnio, não do ponto de vista da morte, como acontece com a tragédia, mas do ponto de vista da vida, do continuar incessante, da capacidade de durar. Segundo a autora (p.70), a ação cômica conquista o mundo com esperteza, sorte e também uma “bem-humorada, ou irônica ou filosófica aceitação do próprio infortúnio” porque não existem triunfos nem perdas permanentes a não ser na tragédia (p.82). No mesmo sentido, Corrigan (1981) conclui que não existem estruturas narrativas comuns a todas comédias, a não ser uma “visão cômica da vida”, a celebração da capacidade humana de resistir. “O espírito da comédia é o espírito da ressurreição e a

alegria de participar da experiência cômica é a alegria que vem da compreensão de que apesar de todos nossos defeitos, a vida continua seu caminho feliz³⁹” (ibidem, p.8).

O que todos esses estudiosos tentam traçar é uma relação entre a comédia e uma atitude festiva, uma visão de mundo otimista em que o humor impera. Langer lembra que todos os ritos nos quais se celebra a vida (casamentos, nascimentos, triunfos, entre outros) o humor surge espontaneamente. É essa tendência primordial, quase “natural” da comédia que cria finais felizes em suas histórias, não de uma paz imperturbável, mas de um equilíbrio apesar de tudo, como diz Corrigan (ibidem), “comédias podem acabar alegremente, mas o caminho até lá é nada além de problemas⁴⁰”.

É esta atmosfera cômica capaz de carregar a narrativa com uma visão otimista e livre que Celestino Deleyto (2009) utilizou para formar o conceito de espaço cômico. Além de um lugar benevolente e protegido, o espaço cômico é também engraçado, sendo o humor um elemento fundamental para sua constituição. É o espaço cômico o espaço por excelência da comédia romântica.

Tenho definido o espaço cômico como um espaço mágico de transformação, mas é preciso destacar que esta transformação não necessariamente afeta os personagens em nenhuma maneira permanente, mas, ao contrário, o espaço ficcional no qual eles existem, o espaço ficcional que representa o espaço social dos discursos culturais sobre amor, sexualidade e intimidade. O espaço cômico permite ao espectador vislumbrar um “mundo melhor”, um mundo não governado por inibições e repressões, pelo contrário se caracteriza por uma expressão de amor e desejo mais livre, mais otimista⁴¹. (ibidem, p.36)

O espaço cômico é característico da comédia romântica e por isso se difere das acepções mais gerais que os outros autores fizeram sobre a comédia. É um espaço construído narrativamente que permite uma proteção especial para se viver desejos e aventuras amorosas. É um espaço mais livre, mais desinibido, melhor. Um espaço bem próximo do nosso espaço social, porém distinto, bem próximo da história, mas fora dela.

³⁹ The spirit of comedy is the spirit of resurrection and the joy that attends our experience of the comic is the joy that comes from the realization that despite all our individual defeats, life does nonetheless continue on its merry way.

⁴⁰ Comedies may end happily, but along the way there is nothing but trouble

⁴¹ I have been defining the comic space as a magic space of transformation but it must be pointed out that this transformation does not necessarily affect the characters in any permanent way but, rather, the fictional space in which they exist, a fictional space which represents the social space of cultural discourses on love, sexuality and intimacy. The comic space allows the spectator to glimpse a ‘better world’, a world which is not govern by inhibitions and repressions but is instead characterized by a freer, more optimistic expression of love and desire.

Um espaço que se forma a partir do gênero: “através de sua perspectiva cômica nos discursos culturais sobre amor e desejo, a comédia romântica propõe uma transformação artística da realidade cotidiana das relações humanas⁴²” (p.30). Além de ser uma narração cômica de amor, a comédia romântica é um gênero que constrói um espaço especial para que essa narração cômica de amor aconteça: o espaço cômico.

A comédia, em geral, retrata situações dolorosas – que em outros gêneros seriam bastante sérias – sem danos, sem dores, um lugar com regras próprias que permite inclusive uma lógica do absurdo, como explica Palmer (1987). Por exemplo, desenhos animados clássicos costumam mostrar personagens que caem de precipícios, sofrem golpes de bigornas e são ironicamente transformados em criaturas bidimensionais. Nesses *cartoons*, as regras de causa e efeito, em geral, seguem uma plausibilidade, porém, nesses momentos, como os personagens não sofrem consequências dolorosas, percebe-se que tem algo de implausível, ou seja, de absurdo, e Palmer (1987) explica que precisamente por ser absurdo, não levamos a sério, sabemos que tudo vai ficar bem e combinamos numa única lógica atos plausíveis e implausíveis para acompanhar a história. Isso determina uma tonalidade do humor, mais físico, mais *nonsense*, e o campo de abrangência de expectativas narrativas.

No entanto, o espaço cômico se refere mais especificamente a questões amorosas, inibições sentimentais comuns no dia a dia que são vencidas numa comédia romântica. Tal proteção, ao contrário do que parece não vem do poder do amor, ou dos discursos correntes sobre amor na nossa sociedade, mas dessa visão cômica que governa o gênero. Junto à visão cômica, Deleyto (2013, p. 175) assume a importância do humor na emergência do espaço cômico: “sugiro a centralidade do riso, da piada e outros momentos cômicos no gênero que nos ajudam a entender a narrativa de forma diferente⁴³” notando a importância e complexidade de momentos de humor isolados que se incorporam ao contexto narrativo. Por outro lado, Mernit (2001) diz ser fundamental numa comédia romântica, no mínimo, uma cena realmente engraçada, de preferência, envolvendo os personagens principais da história. Assim, os dois autores se afastam da ideia persistente em muitos estudos de que a

⁴² Through its comic perspective on cultural discourses of love and desire, romantic comedy proposes an artistic transformation of the everyday reality of human relationships.

⁴³ I will be suggesting that the centrality of jokes, gags, and other comic moments in this genre may help us understand narrative differently.

comédia romântica seria de natureza narrativa, e por isso, o humor não seria um elemento essencial, enquanto que a comédia cômica, baseada na *persona* de um comediante, seria feita para gerar risos, e contra-narrativa por excelência.

Ao contrário, acreditamos que em comédias românticas os momentos cômicos são, muitas vezes, motores narrativos, e fazem parte da caracterização dos personagens. Humor e narrativa não são opostos, mas trabalham em conjunto, mesmo piadas soltas funcionam dentro da lógica da história. Em *Tootsie* (Sidney Pollack, 1982), por exemplo, vários momentos hilários surgem enquanto os atores filmam a novela dentro da história. O melodrama exagerado da novela diária contrasta com o tom de comédia do filme a que estamos assistindo, deixando a história dentro da história ainda mais próxima do ridículo. A trama da novela, aparentemente, nada têm a ver com a do filme, porém a paródia ao gênero a partir de enquadramentos mais próximos (Figura 4), o uso do *zoom in*, trilha sonora e atuações exageradas compõem um dos principais efeitos cômicos que se utiliza. Os momentos em que se “entra” e se “sai” da novela são importantíssimos para a trama porque caracterizam o comportamento dos personagens/atores.

Em uma sequência, Michael Dorsey (Dustin Hoffman) como Dorothy, está tenso porque em sua primeira cena a ser filmada, Dorothy terá que beijar John Van Horn (George Gaynes) o ator que interpreta o principal médico do folhetim. Como ator, John não decora as falas, precisa estar sempre lendo, e os outros atores se adaptam a sua atuação fora do tom e do tempo – é uma espécie de *clown* no filme, cujas falas e atitudes são sempre fonte de comicidade. Dorothy e John se apresentam, trocam algumas palavras e John usa um spray na garganta mostrando sua satisfação pela cena do beijo que virá logo a seguir (Figura 3). Os olhares indiscretos de John, os ruídos que faz, contrastam com o desconforto de Dorothy.



Enquanto o diretor Ron (Dabney Coleman) dá instruções à Julie (Jessica Lange), Dorothy tenta em vão falar com o diretor sobre a cena, ele a ignora. Até que, na hora de filmar, Dorothy ao invés de beijar, bate na cabeça do médico e muda a fala de sua personagem exigindo respeito (Figura 5). Julie e outros membros da equipe não conseguem controlar o riso. Diretor e produtores, afinal, aceitam a mudança na cena e John vai parabenizar Dorothy pela brilhante atuação, mas ao se despedir, a beija de surpresa (Figura 6).



Figura 4: enquadramento de “fora” e enquadramento da novela durante a filmagem



Figura 5: Dorothy muda a cena...

Figura 6:... mas é beijada mesmo assim fora de cena

A fuga de Dorothy parece inútil frente o comportamento abusivo de John, mas ao final, trata-se de uma das cenas mais engraçadas do filme. O uso do spray para a garganta é o elemento que inicia a sequência e também a encerra, sendo o último som que ouvimos. O efeito cômico é importante dentro de cena e para os espectadores que acompanham a história, porque se divertir com a fruição é também uma das expectativas do gênero. A cena é assistida também por Julie por quem Michael se apaixona ao longo da trama. Julie ri da atitude de Dorothy e dessa maneira o humor também dentro do filme aproxima os dois personagens que vivem a principal trama romântica da história. Toda sequência caracteriza muito bem Julie, John, Ron e Michael sendo Dorothy porque mostra os personagens

reagindo sob pressão. A sequência também aproxima Dorothy e Julie, e de certa forma, Dorothy e John, e inaugura o padrão de comportamento de Dorothy em todas as próximas cenas que atuará na novela, com improvisos surpreendentes, culminando em sua última cena com a grande revelação de que na verdade ela é um homem.

Por ser um filme mais centrado em piadas, e na história de um personagem ao invés da de um casal, *Tootsie* não é tão lembrado como uma comédia romântica. Mas interpretá-lo como uma narração cômica de amor nos ajuda a entender melhor o papel do humor na construção de personagem e na trama romântica. Julie é uma personagem doce e triste. A convivência com Dorothy a ajuda a ser mais segura e confiante. Michael, no princípio, é cínico e egoísta e aprende sendo Dorothy a amar, como ele próprio diz ao final: “eu era um homem melhor com você sendo uma mulher, do que eu fui com qualquer outra mulher, sendo homem... entende? Eu só preciso aprender a fazer isso sem o vestido”. A construção do espaço cômico nesse filme depende do surgimento de Dorothy, uma personagem que encarna uma das convenções do gênero: a verdade a partir de mentiras. Nas comédias de Shakespeare, é comum que personagens finjam ser outra pessoa, para conseguir uma versão melhor de si mesmos e transformar todo o espaço ficcional que se formou a partir desta ficção dentro da ficção. Michael queria tanto trabalhar como ator que a sua vida tornou-se uma grande atuação; só então suas questões pessoais passaram a interessá-lo: Dorothy transformou as motivações dele, antes puramente profissionais, em sentimentais e eróticas. A partir da criação dela também se instaurou o espaço cômico do filme: um lugar mais livre, mais feliz, eroticamente carregado e, ao mesmo tempo, hilário.

A comédia é simultaneamente esta visão otimista de mundo, a produção de motivo cômico e também algo mais sério, como diz Palmer (1994) uma verdade sobre o mundo que nos rodeia. Se algumas comédias românticas são mais próximas das lágrimas que das gargalhadas, isso só mostra mais uma vez que o gênero é plural e a adesão é sempre imperfeita. O fato de ligarmos o espaço cômico ao humor não simplifica, pois há diversos tipos de humor que se pode privilegiar. Mernit (2001) nos fala das seguintes escolhas tonais no humor numa comédia romântica: um tom farsesco reflete um humor físico e improvável, enquanto uma sátira explora a ironia, cinismo, sarcasmo e expõe os maus comportamentos da sociedade; já a paródia traz imitações satíricas mais evidentes e no “humor negro” não há limites, não há culpa ou autoconsciência do que se pode rir; por último um tom sofisticado (*wit*) aposta numa inteligência verbal e em respostas rápidas,

enquanto o drama cômico, ou dramédia, faz chorar e rir, mudando de um tom a outro. Seja qual for o tom, ele vai enfatizar uma determinada faceta cômica, que estará mais protegida que as outras. Ou seja, a proteção física numa farsa, a proteção moral em uma sátira, a vulnerabilidade numa dramédia e por aí vai.

Existem comédias românticas com todas essas variações de humor. A perspectiva cômica estabelece o espaço da comédia romântica, lançando uma maneira peculiar de olhar para as relações humanas. Trata-se de uma visão otimista, mas não ingênua. O final feliz, a convenção mais comentada do gênero, não é importante por si só, ele vem combinado com uma complexa arquitetura narrativa e mesmo que os protagonistas terminem sozinhos, o sistema básico de crença continua intacto: o espaço cômico pode existir enquanto potência.

Portanto, o espaço cômico não é simplesmente a garantia de um final feliz. É menos formulaico, mais complexo. Tem a ver com a uma visão otimista que perpassa todas as camadas da história, toda sua extensão. Sendo o espaço cômico um conceito próprio do cinema, sua construção não depende apenas da narrativa, mas da trilha sonora, da *mise en scene*, do diálogo, da montagem, da atuação, do enquadramento, ou seja, todos os elementos de que dispõe o audiovisual.

2.1 A comédia romântica como um gênero audiovisual

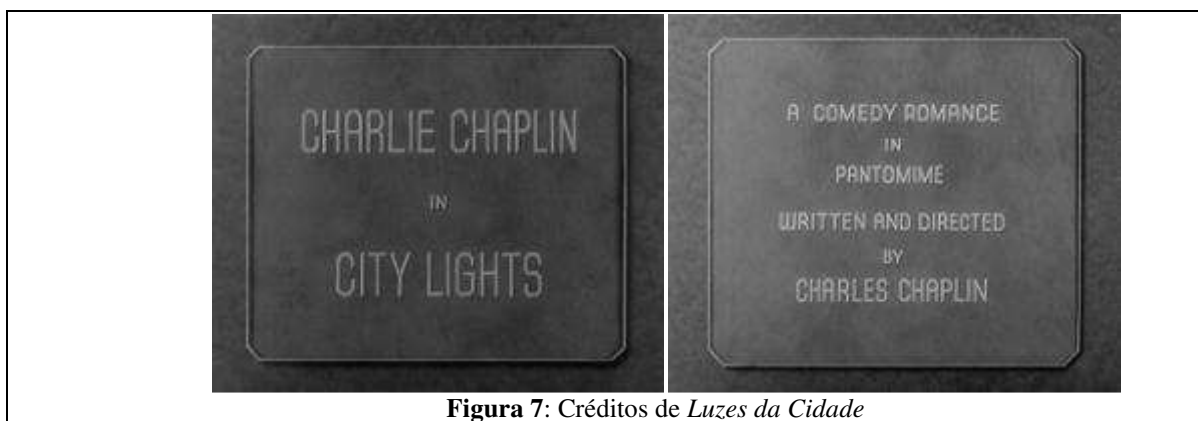


Figura 7: Créditos de *Luzes da Cidade*

Nos créditos iniciais (Figura 7) de *Luzes da Cidade* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1927) se anuncia o filme como uma *comedy romance*, ou uma “comédia romance”, e a trama traz as reviravoltas cômicas de fortuna e sorte entre os personagens de Carlitos e a vendedora de flores. Apesar das *gags* visuais, da trama romântica e de um certo otimismo,

ao que tudo indica, uma “comédia romance” não é uma “comédia romântica” e *Luzes da Cidade*, e outros filmes do período mudo, não são considerados como parte do gênero.

Filmes policiais, *westerns*, comédias e melodramas são frequentemente rastreados até o período do cinema mudo, porém a historiografia oficial costuma datar o início das comédias românticas hollywoodianas a partir dos anos 1930, tratando o gênero, a exemplo do que acontece com os musicais, como um gênero do cinema falado. Porém, se para o Musical parece óbvio seu início no cinema falado – ainda que novas historiografias com argumentos convincentes questionem isso⁴⁴ – para a comédia romântica esta limitação sonora pode soar imprecisa. Filmes de Chaplin e Keaton costumam ser considerados “comédias cômicas”, baseados primordialmente em seus comediantes, mesmo aqueles cujas tramas românticas são relevantes. As comédias de Lubitsch do período silencioso são tramas cômicas e rocambolescas sobre desventuras amorosas, traição e divórcio, reconhecidas como proto-comédias românticas.

Podemos perceber semelhanças, e principalmente diferenças, entre estas narrativas e o que se considera uma comédia romântica. Anteriormente submetemos a existência do gênero à emergência do espaço cômico, um espaço melhor, mais livre para se viver aventuras românticas e eróticas. Em *Luzes da cidade* não há a construção desse espaço característico da comédia romântica, a trama romântica é secundária e a atitude, muitas vezes, mais melodramática que cômica. Em *The Marriage Circle* (Ernest Lubitsch, 1924), dois casais casados, um feliz e o outro infeliz, cruzam suas histórias: Josef (Adolphe Menjou) quer se separar de Mizzi (Marie Prevost) e vê que o interesse dela em Dr. Franz (Monte Blue), marido da amiga de Mizzi, Charlotte (Florence Vidor), pode ser a justificativa que ele esperava para o tão sonhado divórcio. Não há a emergência de um espaço cômico na história, mas, ao contrário, uma sensação irônica de desencanto. Em *The Marriage Circle* podemos dizer que o humor é mais “narrativo”, provém das coincidências felizes e infelizes, das ironias dramáticas, dos mal-entendidos. Em *Luzes da Cidade* existe um humor “narrativo”, porém a presença do humor visual é ostensiva. Chaplin é engraçado visualmente: suas ações, sua performance. Às vezes, uma atitude exagerada, ou uma câmera rápida acelera a ação para torná-la ainda mais engraçada. O que une esses dois filmes é o tom, cada um a sua maneira, farsesco e a ausência de um humor verbal. Se

⁴⁴ Ver Altman, 2004 *Silent Film Sound*, em especial o exemplo das canções ilustradas (p.182).

existem comédias românticas de tom farsesco como *Quem vai ficar com Mary* (*Something about Mary*, Farrelly Brothers, 1997), a ausência de humor verbal pode ser mais importante do que parece a uma primeira vista.

Quando a historiografia tradicional aproxima as *screwballs* das comédias de Shakespeare, e ignora a produção do cinema mudo, está de alguma maneira ressaltando a importância do humor verbal no gênero. E o principal veículo de humor verbal no cinema são os diálogos. Personagens que falam se caracterizam pela voz, pela escolha das palavras, pelo ritmo e altura que falam. Voltando a *Tootsie*, a voz de Michael e a voz de Dorothy marcam de forma clara as fronteiras entre um e outro, principalmente, nos momentos em que a voz grossa numa palavra ou outra quase denuncia a presença de Michael sob as vestes de Dorothy. Mas além de caracterizar personagens, o diálogo na comédia romântica costuma criar o conflito em si, ou seja, ser o responsável pela ação. Não é mero veículo de exposição da história, nem principal motivo cômico, a partir de piadas, sejam piadas isoladas ou quando o humor vem de um contexto narrativo. O diálogo cria a história.

Rosalind Russell e Cary Grant em *Jejum de amor* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940) disputam, tornam-se aliados, cortejam-se, enganam-se e resolvem casar-se novamente, tudo a partir de um ritmo frenético de diálogo. Num outro exemplo, *Antes do pôr do sol* (*Before Sunset*, Richard Linklater, 2004) também se trilha pela força do diálogo sem elipses que movimentam a ação da história. Mesmo quando os personagens brigam, as convenções do gênero indicam que a discussão carrega o ambiente eroticamente. Greenblatt (1988) compara o calor de disputas verbais em comédias de Shakespeare, ao calor de corpos eroticamente se esfregando, o que segundo manuais médicos da Renascença, era recomendado para a concepção humana. Unindo a compatibilidade cômica a uma possível compatibilidade sexual (Deleyto, 2013) o calor do diálogo é essencial para a criação desse ambiente duplo: cômico e erótico do gênero (ver com mais detalhes no capítulo 3).

Greenblatt argumenta que já que a beleza da excitação e satisfação sexual não poderiam ser representados no palco Elizabetano, dramaturgos desenvolveram um método para sugerir indiretamente. Esse método era a comédia romântica e,

particularmente, suas brincadeiras espirituosas e fricção verbal entre possíveis amantes⁴⁵. (ibidem, p. 180)

O diálogo também é uma forma de encontrar certa equidade entre os personagens que se provocam mutuamente, com palavras que dizem muito além do literal. Dessa forma, assim como o humor nos parece essencial à comédia romântica, um tipo específico de humor se destaca: o humor verbal. Nada impede uma comédia romântica de ser feita sem diálogos, mas, ao mesmo tempo, diálogos são uma ferramenta formal importante no gênero. Fazem parte da maneira como o gênero se estruturou, antes mesmo de se estabelecer no cinema. Esta característica que exclui do gênero pantomimas, por outro lado, possibilita incluir *sitcoms* e outros formatos televisivos, geralmente não considerados sob a ideia de gênero cinematográfico porque seguem uma outra lógica de produção, circulação e veiculação. A teoria dos gêneros televisivos (Mittel, Jost) se afasta, em geral, da teoria dos gêneros cinematográficos (Neale, Altman, Buscombe, etc) por conta das diferenças estruturais que circundam os dois meios⁴⁶. No entanto, o que propomos é ver a comédia romântica como um gênero audiovisual, estendendo à ficção televisiva uma perspectiva de estudos fílmicos, a exemplo do que Beatriz Oria (2014) fez ao analisar *Sex and the City* (1998-2004), uma série que compartilha convenções das comédias românticas, recriando-as de maneira renovada à sua época.

Os *sitcoms*, ou comédia de situação, são o formato mais comum de comédia narrativa para a televisão, com histórias, em geral, mais episódicas, emolduradas por um arco longo de desenvolvimento dos personagens. Até a década passada, era comum que os *sitcoms* tivessem cenários fixos em estúdio com várias câmeras e plateia presente nas filmagens, condições bem distintas de uma filmagem de comédia romântica em locações e uma única câmera. A terceira temporada de *Friends* (1994-2004) e *Paixão de Ocasão* (*Picture Perfect*, Glenn Gordon Caron, 1997), feitos no mesmo ano, com a mesma atriz principal, na mesma Nova York são esteticamente muito diferentes, apesar das semelhanças temáticas. Aqui as diferenças das convenções dos *sitcoms* e as das *romcoms* estavam mais claramente marcadas.

⁴⁵ Greenblatt argues that since the beauty of sexual arousal and fulfillment could not be directly represented on the stage of Elizabethan England, dramatists developed a method to suggest it indirectly. That method was romantic comedy and, particularly, its witty banter and verbal friction between prospective lovers.

⁴⁶ Diferenças estas cada dia menores com os serviços de *streaming* investindo na produção de longas-metragens e estúdios de cinema cada vez mais optando por longas-metragens seriais.

Atualmente, muitas comédias para televisão são feitas com uma câmera, locações externas, ausência de claque e histórias cada vez menos episódicas. Sugerimos que as convenções de comédia romântica, que poderiam ser menos expressivas há décadas atrás, estão cada vez mais transparentes na comédia televisiva atual. O que já se podia observar em *Sex and the City*, mas se tornou o padrão para séries como *Crazy Ex-Girlfriend* (2015-) e *New Girl* (2011-2018), por exemplo. Essas duas séries foram criadas por respectivamente Aline Brosh McKenna e Elizabeth Meriwether, roteiristas de comédias românticas como *Vestida para casar (27 dresses)*, Anne Fletcher, 2008), *Leis da atração (Laws of attraction)*, Peter Howitt, 2004) e *Sexo sem compromisso (No strings attached)*, Ivan Reitman, 2011). Em artigos na imprensa, as séries são lembradas frequentemente por revitalizarem o gênero, ao abri-lo a procedimentos mais alinhados à ficção seriada ou ao meio televisivo. *New Girl*, por exemplo, se utiliza bastante da improvisação dos atores nos diálogos como o principal motivo cômico, com personagens que falam ao mesmo tempo e pouco se entende, algo não tão comum na comédia romântica cinematográfica. Em *Crazy Ex-girlfriend*, Rebecca (Rachel Bloom) é uma jovem e bem-sucedida advogada que larga sua vida em Nova York para ir atrás de um ex-namorado e recomeçar tudo no sul da Califórnia. Uma sinopse que segundo sua criadora, seria para um filme e acabou se transformando em série com a colaboração criativa da própria Bloom.

Em *Crazy Ex-girlfriend*, o tom é de pastiche; as convenções de comédia romântica são autoconscientes e muitas vezes parodiadas através de números musicais. Esta convenção do diálogo como uma arena para disputas e “preliminares verbais” (Shumway, 2001) é parodiada no número “Angry Horny Tango” em que Rebecca e Nathaniel (Scott Michael Foster), seu mais novo ex-namorado, encenam. Em meio a uma audiência judicial, Rebecca e Nathaniel começam a falar frases no linguajar jurídico, que para o espectador comum não faz qualquer sentido, mas a maneira raivosa e excitada que cada um fala ao outro é claramente entendida como desejo mútuo. O espaço da audiência dá lugar a um outro, com luz, figurino, cenários e atmosfera diferente (Figura 8). Começa um número musical imaginado por Rebecca. Os dois personagens cantam e dançam juntos, esfregando-se um ao corpo do outro, numa parte denominada “tango horizontal” (Figura 9). A paródia torna explícito o que na maioria das comédias românticas é apenas intuído: a sensação de frisson causada pelo diálogo; a fricção de palavras e a fricção de corpos.



Figura 8: A disputa jurídica e o tango “raivoso e excitado” imaginado pela protagonista

Figura 9: O tango horizontal

A comicidade dessa cena se dá principalmente pela paródia que exagera coisas, como por exemplo, o tango ser no chão. Mas o exagero indica elementos importantes que na paródia estão superdimensionados. Um deles é a piada visual de colocar um tango no chão. Os enquadramentos usados para mostrar como se dança no chão são específicos do audiovisual, e talvez, não seriam tão cômicos no teatro ou num romance. Logo, no gênero, além da comédia vir de um contexto narrativo e ter uma predominância do humor verbal, o ideal é ela ser também visualmente engraçada, através de ações, *mise en scène*, atuações e enquadramentos. No número, a letra da canção também é cômica, o que nos indica que o humor pode vir da trilha sonora, não apenas dos diálogos. Há filmes como *Pillow Talk*, cuja banda sonora é composta por ruídos cômicos que fazem comentários à história.

A cena de tango analisada acima também aproxima a piada do número musical. Ambos costumam ser vistos como ferramentas que não “avançam a narrativa”, espécie de “quebra” na história, ou diegese. No número musical, a mudança de cenário, o endereçamento para a câmera com corpos e olhares, a dança, a música, entre tantos outros elementos são organizados de uma maneira nova, diferente do que até então se fazia. Inegavelmente, há uma nova organização da imagem e do som, mas nos questionamos se essa “quebra” necessariamente não “avança a história”. Organizados no musical como um

sistema, os números são parte da narrativa do gênero. No gênero conta-se a história também (e talvez até principalmente) através dos números musicais. A maneira como os personagens se comportam durante a performance musical, como reagem, faz parte da narrativa. A história não é a mesma sem os números, eles possuem funções narrativas indispensáveis como caracterização de personagem e clímax.

No caso específico de *Crazy Ex-Girlfriend*, os números são imaginados; os personagens não tomam de assalto ruas da cidade e mesas de restaurantes para explodir em canção. Mas os números acontecem na tela para os espectadores: há uma realidade diegética que todos partilham e há os números musicais. Os números gozam até de certa autonomia narrativa na história⁴⁷, se pode assisti-los separados, ou se pode assistir a série sem os números sem o prejuízo de entender o que “acontece” na história. Porém, o espectador desenvolve um papel bem maior que o de “saber o que acontece na história”. O principal motivo da fruição para o público do musical – podemos dizer, a comunidade constelada do musical – é se deliciar com os números que são ao mesmo tempo divertidos e diferentes. O efeito alcançado através dessas performances, a nosso ver, são parte fundamental da narrativa, e por isso, fazem algo mais além do que “avançar a história”. São responsáveis pela catarse característica do gênero musical.

No musical essa relação aparece bem clara, mas na comédia romântica, o humor assume um papel semelhante ao do número no musical: é parte da narrativa, por mais isolado que pareça ser; é responsável pela fruição da história. O número musical cômico de tango é um exemplo de um texto fílmico que combina bem convenções de comédia romântica, com convenções de musical, acumulando elementos importantes da fruição dos gêneros em pontos-chave da história. Rir e se deliciar com a performance musical é o que dão força narrativa à cena. O mesmo se pode dizer da sequência de *Tootsie* analisada anteriormente.

Assim, o humor na comédia romântica desenvolve uma atitude otimista, é importante na fruição da história e aflora a partir do contexto narrativo. É um componente fundamental no efeito característico do gênero, que chamamos anteriormente de cartarse. Rir, certamente, é um dos efeitos almejados, mas não é o único ou não haveria distinção

⁴⁷ Todos os números da série viram clips no Youtube para serem assistido individualmente no canal da emissora.

entre uma comédia cômica e uma comédia romântica. A comédia romântica pode ter elementos de sátira, de farsa, de escárnio, mas, em geral, seu humor busca a empatia, “não apenas a habilidade de comentar a situação com inteligência, o que indica que seu personagem está ligado no momento, mas uma capacidade de rir de si mesmo, o que implica uma autoconsciência atrativa⁴⁸” (Mernit, 2001, p.61). Um humor que cria um certo distanciamento irônico e, ao mesmo tempo, busca aproximação, porque rir de si mesmo constrói uma ponte entre você e outras pessoas (ibdem). O humor da comédia romântica não está totalmente separado dos discursos sobre amor e intimidade que circulam na nossa sociedade. Há algo a mais na dimensão romântica do gênero que contribui para entendermos esse *efeito* da comédia romântica. É o que discutiremos no capítulo a seguir.

⁴⁸ “not just the ability to cleverly comment on a situation which implies that your character is awake to the moment, but an ability to laugh at himself, which implies an attractive self awareness”.

CAPÍTULO 2 – O AMOR ROMÂNTICO

No verão da Riviera Francesa, durante a década de 1930, o Sr. Brandon caminha mal-humorado. Ele não se encaixa nos humores do balneário, o clima e outros fatores o atrapalham a dormir. Ele, então, decide comprar um pijama novo. Entra na loja, e só fala a palavra “PIJAMAS”, negando todas as outras ofertas dos vendedores. Ranzinza e bastante prático, ele quer um pijama, qualquer um, desde que leve só a parte de cima, argumentando que as pessoas não usam a calça e ele quer comprar só o que importa. “É uma questão de princípios, não de preços” diz. Os vendedores passam a demanda aos superiores até contatarem o presidente da empresa – que está em sua cama de pijamas, mas quando se levanta pra atender ao telefone, percebe-se que não usa calças. O presidente se recusa a aceitar tal pedido e responde aos vendedores ser muito perigoso abrir um precedente como esse. Irredutível, o Sr. Brandon continua discutindo com os vendedores, até que Nicole, numa repentina aparição, aceita comprar as calças e escolhe o pijama listrado. O Sr. Brandon quer dividir o valor, mas Nicole barganha um preço mais barato e isso o encanta. Esse encontro inesperado parece encerrado assim que a compra se realiza, no entanto, tamanho é o espanto do Sr. Brandon quando ao chegar ao novo quarto de hotel que o oferecem, encontra um homem deitado em sua cama. O homem, um marquês falido que estava no hotel há meses sem pagar, veste por baixo do roupão exatamente as calças de pijama compradas por Nicole. A princípio, o Sr. Brandon acredita que Nicole e o marquês são amantes, mas quando descobre que são pai e filha, ele pede, “chame-me de Mike”, abraça o marquês e diz: “estou começando a gostar de calças”.

O começo do filme descrito acima é de *A oitava esposa de Barba Azul* (*Bluebeard's Eighth Wife*, 1938) filme dirigido por Ernest Lubitsch, com o roteiro assinado por Charles Brackett e Billy Wilder. Este início nos instiga com perguntas sobre quem é Nicole, quem é o Marquês que usa as calças de pijama e como os três personagens, interligados por um objeto simples, irão reagir aos acontecimentos. Brandon, interpretado por Gary Cooper, assim como o público, fica curioso a respeito da moça (Claudette Colbert), que espertamente aproveitou-se da situação para comprar uma calça de pijamas por um preço bem barato para o pai. É exatamente isso que encanta Brandon que tenta, então, conquistá-la.

A situação é cômica, e este primeiro encontro se mostra mais prático que romântico, porém, é essencial que ele aconteça e estabeleça essa relação entre os personagens principais. O casal mal se conhece, troca apenas poucas palavras, mas a imagem que propõe a compra compartilhada de um pijama, a blusa para um, a calça para o outro, já desenvolve a questão central que o filme vai trabalhar: quando esse pijama vai se juntar novamente? Imagens como essa que remetem a almas gêmeas que se buscam pelo mundo – o mito do andrógino de Platão – à ideia de completude do par amoroso que existe muitos séculos antes do próprio amor romântico ter surgido.

Em histórias de amor é comum que logo no início se estabeleça um encontro entre o casal principal, um encontro transformado em começo. Encontros costumam delimitar um momento certo, que além de dar elementos que serão recuperados depois, sugerem boas cenas. Há uma importância imagética e narrativa. A força extraordinária e ao mesmo tempo a simplicidade do encontro de amor “um evento insignificante em aparência, mas que é, na realidade, um evento radical da vida microscópica” (Badiou, p.31) é uma quebra na rotina, um convite à jornada. Forças espetaculares transformadas em começo: o amor à primeira vista, aparentemente inexplicável, ganha a concretude de um objeto trocado, um pijama.

Se na comédia romântica a comédia empresta a atmosfera, a trama é alimentada pelo romance. A fantasia de um desejo mútuo é o que move a ação da história. As forças de uma paixão ilógica são submetidas a uma ordem narrativa e coerente. Indo mais longe, Lynne Pearce (2007) acredita que o amor é conhecido e experienciado primordialmente como uma história (p.12). Antes de discutirmos essa possível narratividade necessária do amor, começamos com a própria história do amor romântico, ou o que se costuma associar às suas origens no amor cortês.

1. O amor cortês e o surgimento do romance

O amor romântico não é uma reação natural, mas uma maneira de se comportar culturalmente aprendida. Diferente da paixão – a capacidade mais ou menos universal de se ter sentimentos de encantamento, ternura, se sentir atraído sexualmente – o amor romântico é uma característica do ocidente, “espera-se – e até mesmo exige-se – que os

enamorados se envolvam em uma paixão sobre a qual não tenham domínio, antes que mergulhem em uma relação amorosa estável e profunda” (Lobato, 2012, p.102). Essa reinvenção da paixão sob o prisma de amor romântico tem suas origens no amor cortês, surgido na França do século XII.

a noção de fascinação romântica que governa o que dizemos sobre o amor, o que dizemos àqueles que amamos, o que esperamos que eles nos digam (e dizer que eles dizem), como agimos e esperamos que eles ajam, como negociamos nossa relação com o social – em resumo, a higiene que governa a nossa imaginação erótica até a escolha de quem amamos e as posições físicas para exprimir isso – não existia na tradição judaica, germânica, árabe ou hispânica, na Grécia ou na Roma clássica, ou no início da Idade Média. O amor romântico, tal como o conhecemos, não surgiu até aquilo que algumas vezes se chama a renascença do século XII. (Bloch, 1995, p. 16)

O mito do andrógino descrito por Platão em *O banquete*, no qual almas perdidas procuram as suas metades, talvez seja a principal influência da Antiguidade numa visão de amor que sobreviveu até hoje, porém, no mundo antigo não havia uma doutrina do amor, um conjunto de ideais e práticas compartilhadas por uma coletividade como surgiu no amor cortês (Paz, 1993). As canções de *fin’amour*, o fino amor, traduzido como “amor cortês” no século XIX, tratavam sobre um encantamento devotado a uma dama impossível, e o sofrimento decorrente que, ao mesmo tempo, era uma alegria, a *joy d’amour*. Na produção lírica de culturas anteriores temos registrado sentimentos de ternura, de desejo e de ciúmes entre pessoas, porém sem a crença de que essa desordem, que na verdade é uma estética dos sentidos, seja bem-vinda e necessária.

As canções e posteriormente os poemas narrativos contavam histórias de amores impossíveis de corajosos cavaleiros e mulheres proibidas. A glória de viver esse grande amor vinha acompanhada da bravura de desafiar o rei e os castigos impostos ao adultério. Como afirma Georges Duby (2013), essa literatura feita para o divertimento das elites da época agradava e porque agradava chegou até nós, tendo um amadurecimento simbólico rápido porque os príncipes competiam entre si. Nem todos os homens tinham direito ao matrimônio, principalmente, os príncipes mais jovens que não deveriam gerar herdeiros legítimos. Ao invés de raptar, como se fazia no século IX, seria preciso seduzir as mulheres seguindo as boas regras do amor cortês. A cortesia era seguida polidamente por nobres de ambos os sexos e promovia o amor idealizado cantado por trovadores e menestrelis. “Um jogo”, diz Duby: “eles esforçavam-se por conter as violências do ataque

sexual no quadro de um ritual, o de um divertimento mundano, o amor novo celebrado pelos poetas” (ibdem, p. 340).

A produção artística desse período privilegiava histórias de amor impossível por uma dama casada. Um amor não consumado, idealizado, por vezes, trágico. Rougemont percebe nessas histórias um amor ao obstáculo, tendo como obstáculo supremo a morte. Para ele, a lenda de Tristão⁴⁹, transformada no século XII em poema narrativo por Bérout e por Thomas é o mito fundador do amor romântico ocidental.

A partir do seu “mito fundador” percebemos que o amor romântico está tradicionalmente mais associado ao trágico, ou como coloca Rougemont, à imagem do amor recíproco infeliz, que ao cômico e aos finais felizes. Exalta-se a beleza do amor e sua impossibilidade de se concretizar. Um amor que deve ser mantido em segredo, um desejo contido, que ao mesmo tempo, atormenta e precisa ser posto em canções. Nesse sentido, o obstáculo desempenha o papel duplo de entrave ao amor, que, no entanto, ao invés de impossibilitar o sentimento, o estimula, o aumenta, o constrói e pode levar à morte.

A aproximação entre amor e morte traz um componente religioso, um verdadeiro culto ao amor. Bloch aproxima a lírica cortês à devoção católica à Virgem Maria, enquanto que Paz (1993) acredita ser o amor cortês, apesar das origens islâmicas medievais, uma heresia completa. A interpretação mais proeminente é a de Denis de Rougemont de que a cortesia revelaria uma lógica nova, com influências celtas – como a apropriação da lenda de Tristão e a tradição dos bardos –, a lírica árabe, que chegou à Europa pela região de Andaluzia, trazendo um misticismo do sentimento, e o culto cristão dos cátaros. Como trovadores provençais e os cátaros viveram na mesma época e lugar, século XII no sul da França, a tese que Rougemont sustenta é a de que “nós ainda somos tributários dessa cultura e de suas doutrinas fundamentais, muito mais do que podemos imaginar” (ibdem, p.69). Para o autor, muito do culto cátaro foi reincorporado pela lógica do amor cortês, já que várias características dos cátaros se assemelham aos versos dos trovadores que ofereciam amor, castidade e canções a suas damas. Assim como os cátaros, por mais puros

⁴⁹ Para aqueles não familiarizados com a história, Tristão era sobrinho do Rei Marcos e vai até à Irlanda buscar a futura esposa do seu tio, Isolda, para o casamento. A mãe de Isolda, preocupada com o casamento da filha, a entrega uma poção mágica capaz de fazê-la se apaixonar pelo primeiro que visse e assim, ter um casamento feliz. Porém, no caminho, Isolda e Tristão bebem do filtro por engano e ficam eternamente presos a um amor/feitiço. Apenas a morte consegue separá-los. E a história contém todas as reviravoltas desses amantes presos pelo próprio amor.

que fossem, estavam separados de Deus nesse mundo, o amor cortês também estava fundado na separação e na castidade.

Assim, o amor cortês e também o amor romântico estão tradicionalmente inscritos nas esferas do divino. Ao transcender à própria morte, esse sentimento humano vai além. Pearce (2007) acredita que o amor romântico performa uma transformação de Eros (o amor físico) em Ágape (amor sublime). E para que essa transformação aconteça é preciso convertê-lo numa história. Os diversos obstáculos e a sublimação na morte para Tristão e Isolda são o que deixam o amor visível: apenas sua narratividade pode reconhecê-lo como amor (ibdem, p.16).

Por sua vez, as canções trovadorescas, pouco a pouco, foram assumindo outros formatos, preocupando-se com a ação, o desencadeamento dos acontecimentos, ganhando contornos narrativos. Assim foi se formando o que os historiadores chamam de ciclo do romance Bretão, ainda no fim do século XII, cuja principal figura é o poeta Cristiano de Troyes, autor de “Lancelot, o cavaleiro da charrete”. Cristiano (ou Chrétien) imaginou a história de Lancelot, nos contornos da cortesia, sendo o cavaleiro mais importante da corte do Rei Arthur, e alimentando um amor correspondido pela rainha Guinevere, esposa do rei. Ele recriou o mito inserindo-o na lógica da cortesia. Seus poemas narrativos, chamados à época de *romans*, foram muito recitados e imitados por várias cortes europeias.

Portanto, também se costuma relacionar o amor cortês com o início da forma literária que chamamos em português de “romance”. Uma lógica de um amor impossível que precisava ser cantada apesar dos obstáculos inspirou uma forma literária que se alimenta dos próprios obstáculos para prender a atenção do leitor. A diferença entre esse novo formato e os mitos antigos ou histórias de heróis é exatamente o descolamento da via mítico-religiosa.

O amor romântico introduziu a ideia de uma narrativa para a vida individual – fórmula que se estendeu radicalmente a reflexividade do amor sublime. Contar uma história é um dos sentidos do “romance”, mas esta história tornava-se agora individualizada, inserindo o eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação particular com os processos sociais mais amplos. O início do amor romântico coincidiu mais ou menos com a emergência da novela: a conexão era a forma narrativa recém-descoberta. (Giddens, 1993, p.50)

Após o ciclo do romance bretão no século XII, costuma-se destacar a produção artística dos poetas italianos do século XIII e XIV, em especial os nomes de Dante,

Boccaccio e Petrarca. Essa nova escola renova conscientemente o estilo trovador, falando de uma mulher real, não necessariamente impossível, uma musa que desperta o amor nos homens, e no caso específico de Boccaccio, o desejo sexual. Esses autores italianos inspiraram talvez o principal nome que faria a ponte entre a tradição dos bardos e o amor romântico, mais especificamente a comédia romântica: William Shakespeare.

As peças de Shakespeare, em especial a mais famosa, Romeu e Julieta, apresentam uma nova forma de representar a relação amorosa, mesmo que em algumas a morte ainda seja a solução final. Romeu e Julieta não lutam contra o amor fulminante, apesar da oposição das famílias. Muito pelo contrário, os jovens se casam em segredo e sacramentam a união por amor. Matam-se por crerem estar o ser amado também morto e não verem mais sentido em estar vivos. Esse amor feroz e antissocial, posicionando o par romântico contra a sociedade, na verdade, mostra-se totalmente de acordo com os novos ideais que passam a figurar numa sociedade individualista/capitalista. “O amor liga-se, assim, ao corpo, à alma, ao coração e ao individual, e opõe-se à família e ao eu social” (Lobato, 2012, p.105). Opor-se à sociedade tradicional é justamente a lição ensinada pela história, quando ao final, as famílias reconhecem o erro de tentar reprimir um amor incontrolável e a paz é selada entre Capuletos e Montechios.

Sobretudo, nas comédias shakespearianas surge um mito novo – e segundo Shumway (2003a) de classe média – que juntava amor romântico e casamento. Junto às mudanças da renascença, o individualismo também inspirou narrativas cujas escolhas românticas pessoais poderiam levar a um amor físico e feliz. O casamento deixou de ser uma ferramenta nos sistemas de alianças políticas para servir cada vez mais a ideais privados, abraçando o discurso do romance. Shumway identifica nessas comédias os primórdios do que viria a ser o nosso amor moderno do século XX.

No século XVI, esse novo tipo de comédia incorporou uma então radical visão do amor como uma força espiritual, um sentimento benéfico capaz de fazer as pessoas felizes e se tornou o motor de uma organização social. Ao mesmo tempo, o novo gênero parcialmente mantinha associações com o amor medieval, com a paixão física e potencial destrutivo (para os homens). Nas peças de Shakespeare, por exemplo, o amor mantinha um ideal de união de mentes e

desejo físico, exceto que o desejo se torna mais positivo, algo a se celebrar e não temer⁵⁰. (Deleyto, 2011, p.2)

O amor das comédias de Shakespeare terminava em celebrações coletivas nas quais vários casamentos aconteciam. Por mais que se tratasse de uma felicidade particular de um casal central, as histórias ainda se ligavam a uma lógica festiva num final feliz coletivo. O que paulatinamente mudou até o século XVIII quando se fortaleceu a relação entre o amor romântico e laços matrimoniais, trazendo uma felicidade cada vez mais privada. O casamento foi deixando de cumprir sua função social como aliança política e passou a ser gradativamente o local de escolhas e crescentes pressões de expectativas pessoais. O amor romântico longe de filtros e poções era algo que não se provocava mais, mas que involuntariamente acontecia. O casamento motivado por amor seria, portanto, não apenas um encontro de corpos e almas, mas uma conexão sobrenatural: o casamento era cosmicamente feito para acontecer (Shumway, 2003b).

O desenvolvimento da ideia de amor romântico coincidiu com o desenvolvimento de ideais capitalistas de individualização de vontades e desejos e também com a ascensão do formato literário romance e, no século XIX, com o romance de massa. O que Shumway chama de discurso do romance é a crença no ideal de amor que mistura liberdade e auto-realização e, ao mesmo tempo, a total casualidade provocada por uma força mística. Tal força eruptiva faz com que alguns autores como Pearce (2007) falem do amor como algo espetacular. Uma luta espetacular contra obstáculos de todo tipo. É simultaneamente espetacular e narrativo porque trata da transformação que pessoas passam sob o jugo do amor.

Tanto no amor recíproco infeliz, que alguns associam ao gênero romance⁵¹, quanto no amor recíproco feliz, em geral, identificado com a comédia romântica, o discurso do romance trata de um amor que provoca transformações irreversíveis. Tanto num quanto no outro a alegria conjugal desejada deve ser conquistada a partir de

⁵⁰ In the sixteenth century this new type of comedy incorporated a then radical view of love as a spiritual force, a beneficial feeling capable of making people happy and of becoming the engine of a new social organization. At the same time, however, the new genre partly retained love's medieval associations with physical passion and its destructive potential (for men). In Shakespeare's plays, for example, love is both an ideal union of minds and physical desire, except that now desire becomes more positive, something to celebrate rather than fear.

⁵¹ A palavra romance aqui está colocada em três sentidos: o formato literário, o gênero literário e o discurso do romance. Há ainda a acepção de romance como caso amoroso que segundo Shumway (2003b) só passou a ser usado nesse sentido a parti do século XIX.

obstáculos, o que torna a narrativa romântica muito mais sobre a separação que sobre a união. O objetivo pode ser o mesmo, ou inspirado na mesma ideia de amor que viemos desenvolvendo até aqui, porém uma perspectiva cômica ou uma perspectiva trágica mudam completamente toda organização da história.

Obstáculos num romance são sérios e intransponíveis, enquanto que na comédia romântica criam uma excitação, uma eletricidade que retarda a conquista final. Na comédia, os obstáculos provêm da própria criação das personagens que coloca esses entraves, mas também cria soluções. Há, na verdade, um espectro de possibilidades entre o completamente trágico e o estritamente feliz – ou em termos mais comuns ao audiovisual, o realismo e a fantasia – e tanto as comédias românticas como os dramas românticos trabalham narrativamente esses possíveis cenários como vislumbre ou como ameaça.

No entanto, para que o vislumbre ou a ameaça tenham sentido, é imprescindível a crença no poder do amor. Tanto dramas românticos como comédias românticas partilham da visão de que o amor é uma coisa séria e importante e deve ser o objetivo principal de seus personagens. Mas se no drama romântico o amor parece um refúgio, um lugar para onde se deve fugir daquela ‘realidade’, na comédia romântica o amor tem o poder transformador de mudar a ‘realidade’ ficcional. É dessa maneira que o espaço cômico e o amor romântico se unem para construir o espaço da comédia romântica.

2. Amor romântico e espaço cômico

O conceito de utopia já foi compreendido tanto como um lugar melhor para onde se pode fugir, ou seja, um não-lugar, ressaltando o prefixo de negação “u”, quanto a capacidade de se imaginar uma outra realidade para assim mudá-la, ou seja, um bom-lugar. Esta última acepção é normalmente associada a utopias políticas e sua potência de mudança, enquanto a primeira é vista como um refúgio pastoril e fantasioso. O amor romântico, em geral, é considerado o tipo fantasioso de utopia, assim como o entretenimento (Dyer, 2002), e em caso de histórias românticas a referência escapista é duplicada.

Se em utopias políticas há um questionamento ao *status quo* (Jameson, 2009), e em última instância, a criação de um novo mundo, para Richard Dyer a utopia via entretenimento não se preocupa em explicar como se organiza, mas como pode ser sentida. Dyer se ocupa de musicais, mas podemos pensar em como o amor romântico cinematográfico – espetacular e narrativo – pretende ser sentido dentre os eventos da história: o apaixonar-se como um golpe, uma força da natureza, um ato de violência, uma virada narrativa.

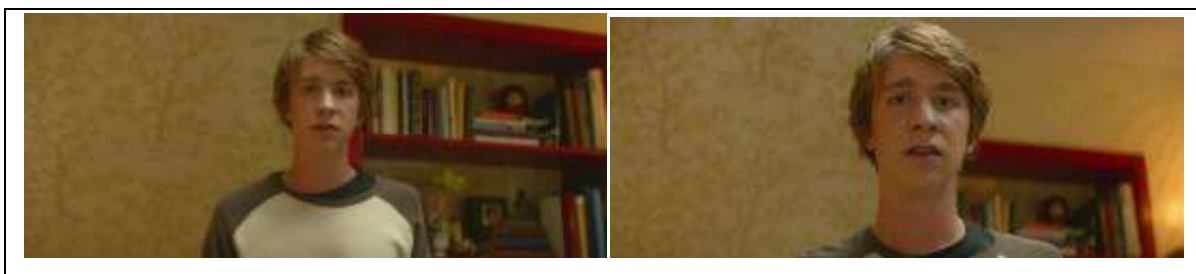
Rougemont fala do amor como uma promessa de ascese, estabelecendo uma relação entre amor romântico e “paraíso cristão”, ou melhor, entre amor romântico e uma série de recompensas estéticas e espirituais. Pearce (2007) vê essa alteridade espacial romântica não em termos de utopia, mas de uma heterotopia, um conceito de Foucault que exalta a capacidade de um espaço real, sobrepor vários espaços incompatíveis. Segundo a autora, o amor romântico hoje tem mais a ver com universos paralelos, ou versões distintas da terra que de um paraíso. De qualquer maneira, há uma ideia persistente de que o amor romântico rompe com a continuidade espaço-temporal da vida cotidiana, construindo um outro espaço, mais feliz, que se deseja alcançar.

Vimos no capítulo anterior que o espaço cômico é um espaço narrativamente construído pelo gênero capaz de transformar o cotidiano das relações humanas em algo melhor. O espaço cômico conjuga os discursos sobre amor romântico num espaço narrativo no qual se vislumbra um mundo livre de inibições, onde relacionamentos se desenvolvem plenamente. A ideia de amor romântico como um refúgio é incorporada à transformação do espaço ficcional promovida pelo espaço cômico. Logo, na comédia romântica, o amor romântico não é apenas um não-lugar, mas a potência de transformar todo o espaço ficcional. O que o aproxima da vertente política da utopia, mas ao invés de organizar novas e revolucionárias estruturas que rompem com o sofrimento e a exploração, a narrativa cômica de amor mostra como o afeto deve ser sentido e apreciado.

A utopia romântica cinematográfica se constrói a partir de imagens e sons, narrativa, *mise en scène*, enquadramento, ritmo, performance, música e montagem. Os protocolos ficcionais da comédia romântica constroem um mundo no qual relacionamentos amorosos são protegidos e bem-vindos, e o impacto que o amor causa na vida dos personagens é o principal tema do gênero. Muitas estratégias são usadas para mostrar esse mundo transformado pelo amor, a começar pelo elenco: atores atraentes são escolhidos para exibir

de forma convincente a cara do amor apaixonado. A trama romântica também deve ser atraente colocando o amor, ao mesmo tempo, como objetivo e a própria aventura.

Há muitas maneiras de se construir formal e visualmente um espaço cômico e se citamos algumas, corremos o risco de reduzi-las a uma lista de procedimentos. Porém, cabe aqui uma comparação entre o tratamento romântico-cômico de momentos da história, às vezes dentro da mesma cena, e outros momentos em que isso se encontra ausente por contraste. *Eu, você e a garota que vai morrer* (*Me and Earl and the Dying Girl*, Alfonso Gómez-Rejon, 2015) se apresenta como uma comédia, mas vai pouco a pouco se desenvolvendo enquanto drama, até o seu final trágico. Em vários momentos, a voz-over do personagem principal aponta para uma comovente trama de amor que poderia se desenvolver entre ele próprio, Greg (Thomas Mann), e Rachel (Olivia Cooke), a tal “garota que vai morrer”. Por exemplo, quando Greg realmente se sente conectado a Rachel, num momento em que ela abraça a sua perspectiva cômica – ao embarcar numa brincadeira que ele faz, mas que muitos julgariam de gosto duvidoso – em voz-over ouvimos o protagonista dizer “se fosse uma história romântica e comovente esse era provavelmente o momento em que um sentimento novo iria me invadir e nossos olhares se encontrariam e de repente estaríamos furiosamente nos agarrando com o fogo de mil sóis⁵²”. Nesse momento percebemos uma lógica distinta de construção de cena (figura 1). Surgem planos e contraplanos do casal junto a uma aproximação da câmera (*zoom in*). O procedimento se repete enquanto eles vão um em direção ao outro. O olhar de ambos se torna mais intenso até que ficam frente a frente. Um piano toca um tema romântico na trilha sonora, ajudando na construção do clima. Rachel é filmada em câmera lenta quando está em frente a Greg.



⁵² So if this was a touching and romantic story this would be probably the moment when a new feeling would wash over me and our eyes would meet and suddenly we would be furiously making out with the fire of a thousand suns...



Figura 1: Plano e contraplano com aproximação de câmera acompanhando olhares que se cruzam até Greg e Rachel parecerem estar um de frente para o outro

E de repente voltamos ao momento anterior à entrada da *voz-over* quando Greg se dá conta da conexão entre ele e Rachel. Não há música na trilha sonora e a *voz-over* diz “mas isso não é uma história romântica e comovente; mas nos tornamos amigos⁵³”. E ao invés de caminhar em direção à Rachel, Greg se senta na cadeira em que estava antes. Rachel se senta na cama em que estava deitada e eles não se olham (figura 2). Não há a estratégia narrativa do plano/contraplano; os dois aparecem num mesmo plano num enquadramento totalmente distinto.

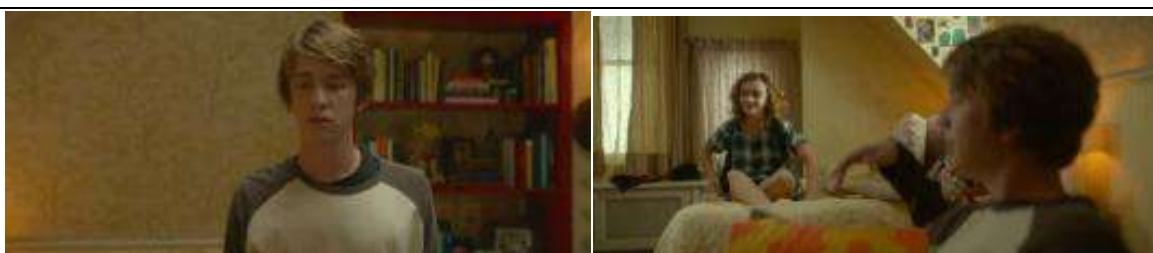


Figura 2: Novo enquadramento: “mas nos tornamos amigos”.

Toda sequência dura 21 segundos e nos apresenta duas possibilidades afetivas que resultam em duas possibilidades cênicas. Uma história romântica e comovente, como nos propõe o narrador, exige uma movimentação diferente de câmera, atores e olhares, exige música e mudança na velocidade da imagem e os personagens não falam. O tratamento dado à cena tenta transmitir o que os dois sentem simultaneamente e para isso, o filme se utiliza de convenções já utilizadas anteriormente por histórias românticas. No entanto, ao estabelecer que a história segue sem essa perspectiva, o enquadramento coloca os personagens no mesmo quadro, olhando em direções que não se cruzam. Essa segunda versão corresponde a apenas 5 segundos. Há uma diferença na construção espacial e temporal e no investimento emotivo das duas possibilidades. Mas ao apresentar uma versão que não faz parte da história, o filme chama a atenção para os procedimentos de construção da cena romântica e simultaneamente o quão importante é a sua latência.

⁵³ But this isn't a touching and romantic story; but we still become friends.

A história trata da amizade dos dois enquanto Rachel enfrenta o tratamento de leucemia. E ao se recusar em investir na perspectiva romântica, o filme assume um tom irônico. A ironia é usada como comicidade e um tema pesado como tratamento de câncer ganha um tom de otimismo aliada à constante *voz-over* que garante várias vezes que a garota não vai morrer. Nesse caso, talvez o envolvimento romântico ressaltaria os contornos melodramáticos que o filme insiste em apagar. Investe-se através da ironia num espaço cômico, ou seja, numa perspectiva otimista de que a garota não vai morrer, mas assim como o envolvimento dos dois é apenas uma latência, ao final descobrimos que o espaço cômico era também uma possibilidade que não se concretiza.

Se tomamos como exemplo o filme *Ninotchka* (Ernest Lubitsch, 1939), a performance de Greta Garbo para a personagem que dá nome à história muda a partir do momento em que ela se apaixona. A entonação inalterada das frases do início do filme se modifica à medida em que Ninotchka reconhece seu amor por Leon (Melvyn Douglas). Percebe-se emoção no que ela fala. O figurino também se altera e a praticidade soviética de Ninotchka dá lugar a vestidos esvoaçantes, chapéus extravagantes e outras seduções capitalistas que acompanharam a transformação agenciada pelo amor.

A importância narrativa da trama romântica e a intensidade com que se constroem as cenas também dão a dimensão transformadora do amor no gênero. Em *Confidencias à meia noite* a trama romântica entre Jan (Doris Day) e Brad (Rock Hudson) se desenvolve ao longo de toda história, enquanto que outros interesses românticos dos personagens consomem apenas pouco tempo da narrativa. Além disso, o investimento de tempo, enquadramento e *mise en scène* nos beijos entre Jan e Jonathan (Tony Randall) (figura3) e os entre Jan e Brad (figura 4) comparados mostram construções de imagem bem distintas em termos de iluminação, atuação e foco, deixando claro para quem devemos “torcer” na história.



Figura 3: Jan beija Jonathan de braços cruzados e chapéu, por apenas três segundos



Figura 4: o investimento narrativo e cinematográfico do gênero no “amor verdadeiro” de Jan e Brad

Em *Jerry Maguire* (Cameron Crowe, 1996) a primeira vez que Jerry (Tom Cruise) e Dorothy (Renée Zellweger) se beijam ocorre numa longa cena em frente à porta da casa dela no fim do encontro. Além de a cena ser longa, com vários planos, o que chama a atenção é a iluminação.





Figura 5: Cena longa com vários planos próximos com uma iluminação “quente” na cena do beijo

Depois da cena, Dorothy entra na casa para dispensar Chad (Todd Louiso) que estava de baby-sitter para ela e conta que o seu encontro ainda não acabou. Chad sai e encontra Jerry na porta. Chad entrega uma fita do Miles Davis para que Jerry possa usar logo em seguida, num gesto que mistura empatia, hostilidade e comicidade. O que se nota é que, apesar de ser o mesmo lugar em que o beijo acabou de acontecer, a iluminação é completamente outra, como se a “magia” do momento já houvesse passado. Por se tratar de um momento menos importante, a duração é mais curta, mas a forma escolhida para enquadrar também é bem diferente ao optar por planos distantes ou planos e contraplanos de embate.



Figura 6: nova iluminação com planos mais distantes e plano e contraplano de embate

Os contrastes mostrados acima procuram apresentar como convenções cinematográficas se ajustam a convenções narrativas para criar esse espaço transformado pelo amor que assume todo espaço ficcional. No gênero, todo espaço ficcional se transforma em espaço cômico.

Os mundos ficcionais da comédia romântica são bem próximos do mundo de protocolos reais de intimidade e, por isso, são imediatamente reconhecíveis pelo espectador. No entanto, ao contrário das nossas vidas reais, aqui os amantes são protegidos em suas buscas amorosas e encorajados a se livrar de suas inibições e se opor aos obstáculos sociais e psicológicos que todos nós tendemos a cair na nossa experiência diária. Porque reconhecemos o espaço cômico como bem próximo do nosso mundo, somos atraídos por um gênero que nos permite acreditar no irrefreável poder do desejo e nos torna confidentes de um possível regime alternativo de sentimentos, não governado pela lei social, inibições sociais e constantes frustrações⁵⁴. (Deleyto, 2011, p. 3)

Lynne Pearce acredita que a partir de histórias românticas experienciamos o amor como um “deslocamento cronotópico⁵⁵”, um outro espaço-tempo surge a partir do momento de *ravissement*, a fascinação romântica que passa a assumir. Em outras palavras, a ficção romântica media nossas experiências de amor como se fossem elas próprias ficções: organiza, explica, dá significados. Há a tendência, portanto, de interpretar vivências de amor romântico em nossas vidas, como pertencentes a um outro lugar com regras próprias, ou uma outra lógica narrativa, sem os “tempos mortos” da existência cotidiana

Na comédia romântica audiovisual, este “outro espaço” é tudo o que vemos na tela, ou no limite, é o que tudo nos leva a ver e ouvir. A utopia romântica cômica não é sobre finais felizes numa lua de mel ininterrupta. Ela procura mostrar a partir de imagem e som como o amor deve ser sentido ao longo de toda história. Desde o primeiro encontro, desde o primeiro frame, às vezes até, desde o cartaz do filme.

3. Amor e intimidade

A conotação quase-religiosa de experiências de amor na nossa sociedade servem não apenas a uma apreciação estética e narrativa, mas a estruturas sociais. Estruturas, por vezes, conservadoras, como a naturalização dos relacionamentos heterossexuais e

⁵⁴ Romantic comedy’s fictional worlds are very close to the real world of intimate protocols and therefore immediately recognizable by the spectator. Yet, unlike in our real lives, here lovers are protected in their amatory pursuits and encouraged to shed their inhibitions and oppose the social and psychological obstacles that we all tend to fall prey to in our daily experience. Because we recognize the comic space as very close to our own, we are attracted to a genre that allows us to believe in the unstoppable power of desire, and makes us confident that an alternative regime of feelings, not governed by social law, personal inhibition and constant frustration, is possible.

⁵⁵ O conceito de cronotopo é criado por Bakhtin (1981) para pensar “as conexões intrínsecas das relações espaço temporais artisticamente expressas na literatura”.

monogâmicos e o fortalecimento das diferenças entre os gêneros. A meio caminho entre a utopia, “a fantasia racional de relacionamentos sociais alternativos”, (Illouz, 1997) e a ideologia, reproduzindo poderes e sistemas, o amor romântico molda a sensibilidade das relações amorosas e é atravessado por diferentes interesses capitalistas. Ao longo do século XIX, o amor romântico foi essencialmente feminilizado, porque toda a ideologia estava associada, garante Giddens (1993), à criação do lar e à invenção da maternidade, que reestruturou as relações entre pais e filhos e entre os casais. Mesmo que a literatura romântica estivesse repleta de um ímpeto aventureiro, “as ideias sobre amor romântico estavam claramente associadas à subordinação da mulher ao lar e ao seu relativo isolamento do mundo exterior” (ibidem, p.55). Foi pela associação entre amor romântico e casamento (para sempre) que o discurso do romance reforçou estruturas da dominação masculina. Todavia, como argumenta Shumway (2003b), não se deve nem negar a íntima conexão entre o discurso do romance e a cultura de dominação masculina nem achar que esta conexão sozinha define o discurso do romance.

Durante o início do século XX, afirma Eva Illouz (1997), o amor romântico moveu-se para o centro da cultura e se tornou o foco de uma utopia coletiva. “Uma utopia utiliza poderosos símbolos emocionais, metáforas e histórias, que ativa a imaginação individual e do grupo; tem um poder agregador que orienta a ação coletiva e individual⁵⁶” (ibidem, p.48). Entretanto, os símbolos e metáforas utópicas só são eficientes se encontram validação nas relações sociais. Nos Estados Unidos, por exemplo, a ideia de um país para todos – e também de consumo para todos – em que tudo pode acontecer a qualquer um, uniu o ideal de *sonho americano* à utopia romântica. No país, a fantasia erótica do romance combinou-se à expansão do mercado e das cidades; Illouz explica que o crescimento da importância do lazer e o surgimento da classe média enquanto classe ajudou a fomentar essa união.

A comodificação do romance utilizou uma associação do casamento ao lazer, nos informa a autora, e surge assim a ideia de *dating*, cuja melhor tradução em português talvez seja *encontros*, a possibilidade de que a qualquer momento entre os cônjuges haja espaço para a diversão e, é claro, consumo. Os encontros deslocam o casamento dos

⁵⁶ A utopia utilizes powerful emotional symbols, metaphors, and stories that infuse both the group and the individual imagination.

confinamentos do lar para locais públicos e até anônimos, ou como coloca a autora, criam “ilhas de intimidade no meio dos lugares públicos” (ibidem, p.56). Automóveis, cinemas, lanchonetes e até salões de dança redefiniram os encontros amorosos não apenas entre casais que estão namorando, como casais que regularmente pretendem sair da rotina do casamento.

O mercado também construiu e reforçou padrões de masculinidade e feminilidade para estimular hábitos de consumo diferenciados entre homens e mulheres. Diferentes, porém complementares. A divisão bem marcada entre os gêneros também é estimulada pelos próprios filmes que se aproveitam dessas diferenças criadas socialmente para provocar encanto e risos quando muitas vezes inverte os papéis. As protagonistas das *screwballs* causavam esse fascínio e diversão exatamente por se mostrarem poderosas, donas das narrativas. Mas também por serem protagonistas, eram as que mais tinham a se transformar com a história. A tendência era que esse comportamento *screwball*⁵⁷ se revertesse ao final da história num casamento tradicional.

A principal crítica dirigida às comédias românticas é que o gênero, ao adotar uma perspectiva otimista sobre relacionamentos amorosos, estaria perpetuando estruturas conservadoras da sociedade patriarcal. Não dá para negar a sinergia entre muitas comédias românticas e certos discursos tradicionais, como a heterossexualidade e monogamia compulsórias. Porém, Deleyto (2009) argumenta que se filmes se apropriam desses discursos com frequência, não *necessariamente* isso transforma o gênero em conservador. Primeiro porque, como vimos no capítulo anterior, os gêneros comportam convenções diversas de textos muitas vezes ideologicamente conflitantes que formam um equilíbrio instável.

Mais uma vez, o gênero não é um grupo de filmes, mas um sistema abstrato de convenções. Logo, a comédia romântica não apresentaria uma ideologia específica e singular, ela “simplesmente providencia um espaço vazio para o texto individual – assim

⁵⁷ O termo foi dado pelos anunciantes na época em que os filmes foram feitos inspirado numa gíria de baseball. Refere-se a um movimento estranho que a bola pode fazer e foi utilizado pela primeira vez referindo-se Carole Lombard em *Irene, a teimosa* (*My Man Godfrey*, Gregory La Cava, 1936) “para transmitir a mistura de vertigem louca, libertação e exaltação romântica que o gênero veio representar” (Deleyto, 2009, p.67).

como o espectador individual – preencher com o significado⁵⁸” (ibidem, p. 37). Elas lidam com temáticas de amor, intimidade, amizade e sexo, mas discursos como casamento e romance sempre apresentaram facetas hegemônicas que escondem significados múltiplos, contraditórios e instáveis.

Cada filme individualmente pode sugerir comportamentos, ideologias, mas o gênero como um todo não (ibidem, p.18). Há uma tendência de se homogeneizar o gênero ignorando tanto as variações infundáveis de textos singulares quanto as múltiplas influências no surgimento e desenvolvimento do gênero – o que aqui tentamos combater respectivamente com uma variedade de exemplos e o desenvolvimento multifacetado do amor na sociedade ocidental.

O conceito de amor ainda é central ao gênero, mas esse conceito está em constante disputa, assim como o que forma a comédia romântica. O gênero negocia com a noção de romantismo corrente, da mesma maneira que reporta a um ideal mais tradicional de amor. Giddens (1993) propôs o conceito de “amor confluyente” que diferente do amor romântico, não é heteronormativo nem necessariamente monogâmico. Sua força vem da partilha íntima e igualitária dos indivíduos que compõe o casal. “O amor confluyente é um amor ativo, contingente, e por isso entra em choque com as categorias ‘para sempre’ e ‘único’ do amor romântico” (ibidem, p. 72). Segundo o autor, é o amor confluyente que nortearia os ideais românticos pós-liberação sexual dos anos 1960, e por isso, o prazer sexual recíproco torna-se o elemento-chave no sucesso ou derrocada de um relacionamento e não mera recompensa do amor romântico.

Também num contexto pós-anos 1960, Shumway (2003b) identifica a consolidação da ascensão do discurso da intimidade junto ao de romance, enquanto que o discurso do casamento sofreu uma diminuição de seu papel social. A primeira metade do século XX observou uma crescente autonomia financeira das mulheres (Illouz, 1998) e o processo de sexualização do conceito de amor (Seidman, 1991), materializando “uma cultura íntima na qual sexo é uma esfera do amor e do romance, assim como um domínio

⁵⁸ The genre simply provides the empty space for the individual text – as well as the individual spectator – to fill it with meaning.

de auto-expressão e felicidade sensual⁵⁹” (ibidem, p. 2). Sexo, amor, companheirismo, partilha e ainda a obrigação de ser eterno, trouxeram para o casamento altas expectativas de satisfação emocional e sexual que resultou no que vários analistas apontam como a “crise no casamento”, com altas taxas de divórcio no início do século XX⁶⁰. Logo, a partir da segunda metade do século, o casamento foi paulatinamente sendo visto como um paradigma e não mais um estado natural. “Os discursos de romance e intimidade assumem o casamento como um paradigma, mas também traçam paradigmas para relações dentro e ao redor do casamento⁶¹” (Shumway, 2003b, p. 230).

Juntos e reinventando o amor, intimidade e romance prometem comunicação profunda, entrega emocional e física, aventura e intensidade, mas, por mais que o longo prazo seja ainda um objetivo, não se promete mais a eternidade. O amor confluyente coloca o relacionamento, mais que o casamento no centro das relações íntimas. Produto da intensificação do processo de crescimento de liberdades individuais e ao mesmo tempo uma tentativa de equilibrar autonomia e afeição, o discurso da intimidade implica um espaço próprio em que as questões íntimas irão se desenvolver. Acompanhando esse novo modelo de sensibilidade, Shumway percebe o surgimento nos anos 1970 de uma nova categoria de filmes, as *relationship stories*, um repertório de histórias que veem os relacionamentos amorosos de forma mais distanciada e autoconsciente, com uma autoanálise constante que procura racionalizar o sentimento. Em comparação com a força involuntária de um amor romântico, o relacionamento é algo que precisa ser trabalhado e compreendido.

O autor cita vários filmes feitos desde os anos 1970, em especial, os de Woody Allen, como pertencentes a esta categoria. Entretanto, há correspondência entre tais histórias e o que se considera mais uma das dobras da comédia romântica acomodando-se ao tempo histórico, o “romance nervoso” (Krutinik, Neale, Grindon) ou “comédia romântica radical” (McDonald). Os “romances nervosos” exploram questões íntimas do casal protagonista autoconsciente de que a fantasia romântica nada mais é do que uma

⁵⁹ A frase completa corresponde a: “In short, there materialized in twentieth-century United States an intimate culture that framed sex as a sphere of Love and romantic bonding as well as a domain of self-expression and sensual happiness”.

⁶⁰ Todo um ciclo de produção do cinema mudo foi inspirado nessa chamada “crise do casamento” e os filmes são conhecidos como “comédias de divórcio”.

⁶¹ The discourses of romance and intimacy both assume marriage as a paradigm, but they also bear paradigms for relations within and around marriage.

fantasia. Esses filmes têm a pretensão de manter um “realismo” ao lidar com o discurso do romance, mesmo que um fino véu de romantismo nostálgico encubra vez por outra o andamento da narrativa. Se em períodos anteriores da comédia romântica o principal objetivo que as histórias lançavam era a conquista ou reconquista, – em termos gerais, as *screwball comedies* tratavam o casamento como uma aventura, um adultério, evitando assim um divórcio, e as *sex comedies* investiam toda a energia narrativa na conquista que irremediavelmente se transformava em um casamento ao final – os protagonistas do romance nervoso tem de lidar com a rotina, os encantos e ameaças do dia-a-dia de um relacionamento duradouro, mantendo a perspectiva cômica, mais neurótica que eufórica. Os obstáculos que o casal enfrenta não são externos como a desaprovação de pais, ou barreiras geográficas, mas internos, oriundos da própria personalidade e, por isso, as questões íntimas são ainda mais relevantes.

Contudo, questões íntimas sempre foram o cerne do interesse narrativo do gênero e os “romances nervosos” apenas acentuam a autoconsciência dessa intimidade. Giddens (1993, p. 56) afirma que mesmo o amor romântico já prevê algum grau de auto-questionamento (“como me sinto em relação ao outro? Como o outro se sente ao meu respeito? Será que os nossos sentimentos são ‘profundos’ o bastante para suportar um envolvimento prolongado”) porque projeta a paixão dos sentidos, o *amour passion*, num futuro a longo prazo. Por isso, “desde suas primeiras origens, o amor romântico suscita a questão da intimidade” (ibidem).

Além do mais, o encontro entre os amantes, mesmo que ocorra em locais públicos trata sempre de questões privadas. Em parte porque as representações culturais do amor romântico se ligam ao projeto do “eu” (Henderson apud. Evans e Deleyto, 1998) em parte porque amantes trazem consigo sentimentos e pulsões. E é por isso que uma das principais tensões narrativas na comédia romântica são os assuntos íntimos se intrometendo numa situação pública, trazendo comicidade e, às vezes, criando um subtexto erótico onde não se espera. A memorável cena em que Sally simula ter um orgasmo num restaurante é um claro exemplo disso. Com personagens completamente vestidas, o falso orgasmo é apenas um argumento irrefutável que Sally apresenta a Harry, transformando a cena num misto de constrangimento e erotismo. A piada final, em que a senhora que observa tudo pede ao garçom “o mesmo que ela pediu” resolve as tensões narrativas através do “poder da intimidade positiva” (Mernit, 2001, p.61).

A pela nua é uma coisa, mas a vulnerabilidade nua – a assustadora/excitante e transcendente conexão que acontece quando dois amantes realmente se expõem – significa muito mais. Explorar e curtir este tipo de intimidade é o maior trunfo da comédia romântica⁶², (p. 170).

Diferente das histórias de amor que apelavam a filtros e poções para apaixonar casais, a maioria das comédias românticas utiliza as características mais íntimas das personagens para justificar etapas da história, incluindo as junções apaixonadas. Assim, o gênero cria o que Deleyto (2013) chama de *cenários íntimos de humor e utopia erótica*.

Assuntos íntimos constituem, para o gênero, o coração da nossa humanidade e ele é bastante sério na defesa dos privilégios de pessoas que colocam amor e desejo antes de qualquer coisa. O fato de lidar com o assunto a partir de piadas, gags, ridículo, ironia e hilaridade em geral não deveria nos deixar esquecer a sua seriedade. Nesse sentido, é um gênero bastante exigente: nos pede para rir e levar a sério ao mesmo tempo – levar a risada e o humor a sério⁶³. (Deleyto, 2011, p. 3-4)

Quando falamos em intimidade, não estamos necessariamente falando de sentimentos revelados, mas da intimidade que surge da vulnerabilidade mútua dos amantes. Uma vulnerabilidade nua que expõe os personagens em situações até de humilhações cômicas. Como uma das regras da comédia é a falta de consequências dolorosas sobre os atos dos personagens, há especialistas, como Robert Mckee, por exemplo, que sugerem que os roteiristas façam seus personagens sofrer bastante para nossos prazeres cômicos, porque a comédia seria “a tragédia vezes o tempo”, ou a tragédia com a plena convicção de que tudo pode ser superado.

Boa parte do humor físico do gênero vem normalmente dessa regra de que assuntos íntimos se intrometem em locais públicos. O desconforto de lidar com uma situação embaraçosa, ou sentimentos que insistem em aparecer e denunciar o que está escondido, ou até mesmo quedas sucessivas, tortas na cara e todo repertório do que se chama em português de “pastelão” ou “besteiro” (*slapstick* ou *pratfalls* em inglês) que mostram como o protagonista de uma comédia romântica é na verdade “vítima” do que

⁶² Naked flesh is one thing, but naked vulnerability – the scary/exciting transcendent connection that happens when two lovers really expose themselves – means so much more. The exploration and enjoyment of this kind of intimacy is the great weapon of the romantic comedy.

⁶³ Intimate matters constitute, for the genre, the core of our humanity and the genre is very earnest in its defense of those privileged human beings who put love and desire before anything else. The fact that it deals with its subject matter through jokes, gags, ridicule, irony, and often general hilarity should not make us forget its seriousness. In this sense, it is a very demanding genre: it requires us to laugh and to take it seriously at the same time—to take laughter and humor seriously.

pode o amor. A tendência é que essa exposição conforme a história avança deixe de ser uma intromissão incômoda e passe a ser algo desejável pelo próprio personagem.

Em *Levada da Breca* (*Bringing up baby*, Howard Hawks, 1938) uma das cenas mais divertidas é quando prestes a se despedirem depois de uma confusão, Suzan (Katherine Hepburn) e David (Cary Grant), sem querer, descosturam a roupa um do outro. Ela não percebe que sua saia rasgou deixando-a exposta no elegante saguão de hotel. Ele que até então só queria que ela desaparecesse, tenta ajudar, passa a segui-la tapando com a cartola ou com o próprio corpo a parte de trás à mostra. Ela tenta se afastar de todo jeito até que percebe o problema e pede para que ele a ajude a sair de lá o mais rápido possível. Os dois ficam bem colados, ela andando na frente e ele atrás como um robô aos olhos atônitos e risadas de todos.





Figura 7: Para esconder a roupa íntima que está à mostra Suzan (Hepburn) e David (Grant) andam colados

Na cena, um comportamento nada convencional é trazido à tona para resolver uma emergência. O constrangimento diante das pessoas só torna mais próximos os protagonistas que até então imploravam por distância. O caminhar colado ao corpo do outro por um motivo prático (tapar o rasgo do vestido) por um lado, perde parte do seu teor sexual porque é engraçado e, mais que isso, é ridículo; por outro lado, a situação cômica que beira a humilhação chega a ser excitante, pois o comportamento dos dois quebra regras de conduta social da época e nos permite um acesso instantâneo aos prazeres genéricos. A história continua e, por conta de uma série de acontecimentos absurdos numa lógica de causa e efeito própria, os dois não se “desgrudam” mais.

Suzan e David parecem um robô humano caminhando desajeitado e nada natural, o que remete à teoria de Bergson (1980) que vê o fato cômico como a “aplicação do mecânico sobre o vivo”. Mas se comportar como um autômato é apenas um dos motivos pelos quais rimos da cena. É preciso considerar o diálogo, a performance, e, principalmente, o contexto narrativo. Ri-se porque eles fazem exatamente o contrário do que estavam planejando, usam roupas elegantes e rasgadas, agem de maneira completamente incomum e acabam performando uma desajeitada conquista mútua, e no caso de David, totalmente involuntária. Prazeres genéricos da comédia romântica estão ligados a pessoas lidando com questões amorosas – o flerte, a corte, a reciprocidade, a felicidade conjugal – mesmo que seja preciso lutar contra as próprias limitações. Há no gênero, uma tendência em criar um subtexto erótico, mais que um texto erótico, proveniente da própria inadequação do comportamento, ou do sentimento numa situação pública. Por isso, várias comédias românticas ocorrem em ambientes de trabalho, em grandes cidades, ou celebrações de família, multiplicando o número de situações em que as

questões íntimas podem “trair” seus protagonistas e alcançar a esfera pública, gerando situações cômicas e desenvolvimento narrativo. O poder de uma intimidade positiva é capaz de superar obstáculos internos. E nada melhor do que uma humilhação, circunscrita ao reino da comédia, para transpassar os maiores medos. Esse é o espaço da comédia romântica: a conjugação entre o espaço cômico, o poder da intimidade positiva e uma ainda persistente utopia romântica.

Altman (1999) considera que mesmo imaginária e temporária, a experiência genérica promove quebra em normas culturais particulares. É uma “oportunidade autorizada de atividade contra-cultural, embora dentro do contexto criado pela própria cultura” assim como parques de diversões, carnavais e eventos esportivos (ibidem, p. 156). Atitudes e sentimentos explorados pelo cinema de gênero como pavor, tortura, sofrimento, crime, traição, entre outros, trariam um prazer genérico exatamente por serem banidos da nossa cultura. Assim, “cada gênero começa posicionando uma norma cultural, de maneira a permitir a construção do prazer genérico contradizendo essa norma” (ibidem: 157). As comédias românticas costumam questionar a conduta tímida, sóbria, discreta e razoável com personagens que se comportam exatamente o contrário dessa norma cultural para viver uma aventura romântica.

Billy Mernit (2001, p.61) fala da *persona* cômica encarnada na figura de Cary Grant que representa força (em propósitos), sofisticação moderada, permitindo diálogos inteligentes junto a um humor físico, e um “certo desligamento irônico, uma autoconsciência descolada” perfeitos para a versatilidade do gênero. Tais características dizem muito sobre a maneira como comédia romântica hollywoodiana negocia com o ideal de amor. Cary Grant não costuma interpretar o jovem ingênuo e apaixonado, pelo contrário, seus personagens se destacam pela capacidade de rir de si mesmo, conscientes do papel, por vezes, ridículo que o amor faz passar. O gênero costuma transformar em conflito, em motivo cômico, em química ou “eletricidade” um sentimento como o amor cuja origem espiritual parece cada vez mais longínqua. Há um nível de autoconsciência das convenções românticas e do quanto isso pode parecer ultrapassado, mas uma vontade irônica de abraçar essa possibilidade mesmo assim.

Podemos entender estas duas atitudes perante o amor romântico como duas linhas de ação, que costumam ser associadas à fantasia romântica e ao realismo cômico. Mas o

realismo⁶⁴ pode ser consequência de uma visão de amor menos fantasiosa, como o amor confluyente, e a fantasia do mundo sem consequências dolorosas da comédia. O amor que nasce “da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza” (Capelão, 2000, p.5), uma descrição de 8 séculos que pode ainda formar parte da fantasia romântica de homens e mulheres é constantemente esnobado e recuperado pelo gênero. Essa dupla consciência que busca acomodar a aventura do romance e o conforto dos relacionamentos duradouros não é uma característica exclusiva da comédia romântica, mas segundo Eva Ilouz (1997, p. 175-6) faz parte da nossa sensibilidade pós-moderna.

O eu romântico contemporâneo é marcado por sua tentativa persistente e sisifiana de conjurar a intensidade local e fugaz do caso de amor em narrativas amorosas globais de longo prazo (como o casamento) e reconciliar uma narrativa abrangente do amor duradouro com a fragmentada intensidade dos casos de amor. Essa divisão do eu romântico em estruturas narrativas incompatíveis, a costura entre casos descontínuos e autônomos em narrativas de amor para a vida toda rompe o eu coerente e "heroico" da modernidade em uma "colagem" de "eus" narrativos conflitantes⁶⁵.

A autora realizou diversas entrevistas sobre experiências amorosas e seus entrevistados quando perguntados sobre um relacionamento “bem-sucedido” costumavam apontar uma visão mais “realista” com elementos como parceria, crescimento e estabilidade. Mas quando a pergunta era “qual foi sua experiência romântica mais memorável?”, os entrevistados invariavelmente contavam casos isolados, de “amor à primeira vista”, ou histórias curtas de atração e envolvimento que se assemelhavam a “aventuras”, cujos finais estavam bem definidos. “Todas as histórias dos meus entrevistados tinham um início bem claro amarrado a uma estrutura dramática” bem diferente da falta de forma e estilo, e os finais abertos observados no fluxo de relações românticas do dia-a-dia (ibidem, p.169). As pessoas em geral faziam referência às próprias histórias como um “amor como nos filmes”, conscientes de se tratar de uma mera fantasia,

⁶⁴ O realismo também pode se referir ao *efeito* estudado pela teoria fílmica do estilo “invisível” hollywoodiano. “Aqui o oposto de realismo não é romance, mas vanguardismo no qual o próprio meio está sendo representado. Realismo nesse sentido é uma ideologia. Apenas abstendo-se da ilusão de realidade um cineasta evita perpetuar não apenas a própria ideologia realista, mas também qualquer ideologia *tout court*. Visto por esse lado, realismo não é meramente uma ideologia, mas como o romance, a própria ideologia” (Shumway, 2003b, p.84). O efeito de realismo é sempre uma convenção, como afirma Deleyto (2009) “uma forma artística que muda (e com frequência envelhece) muito rápido”.

⁶⁵ The contemporary romantic self is marked by its persistent, sisyphian attempt to conjure up the local and fleeting intensity of the love affair within long-term global narratives of love (such as marriage), and to reconcile an overarching narrative of enduring love with the fragmentary intensity of affairs. This splitting of the romantic self into incompatible narrative structures, the patching of self contained, discontinuous affairs into narratives of lifelong love, breaks the coherent, “heroic” self of modernity into a “collage” of conflicting narrative selves.

ou de uma ficcionalização da própria realidade. Para Illouz (1997, p.166) “o modelo de amor baseado na fantasia é cognitiva e emocionalmente mais notável que o realista⁶⁶”.

Os encontros iniciais são eventos contidos em si próprios, com início, meio e fim, perfeitos para serem narrados quando necessário. Eles trazem uma cena e lançam possibilidades de ação, como no encontro narrado no início do capítulo entre o Sr. Brandon e Nicole, na loja de pijamas. As histórias autobiográficas contadas à Illouz não apenas remetem a uma fantasia romântica, mas também a uma forma de narrar a história romântica. Eventos intensos, fechados em si, narrados. Parte da nossa apreensão desse sentimento tão central na cultura ocidental vem da forma como ele se perpetuou através de histórias. Pearce (2007, p173) lembra que mesmo que a nossa experiência romântica nos pareça única “suas origens verdadeiras derivam das histórias que ouvimos, filmes que assistimos e livros que lemos⁶⁷”. Afinal, “quantas pessoas se apaixonariam se nunca tivessem ouvido falar de amor?” (Rougemont, 1988, p.146).

Na falta dessa retórica, tais sentimentos certamente existiriam, mas de uma forma acidental, não reconhecida, a título de extravagâncias inconfessáveis, como se fossem contrabando. Mas sempre verificamos que a invenção de uma retórica fazia ativar rapidamente certas potencialidades latentes do coração (ibdem).

A referência que histórias de amor massivas desempenharam nas lembranças desses entrevistados é complexificado por Illouz ao reconhecer que o impacto, na verdade, é recíproco. Há uma estetização da história autobiográfica ao passo que experiências vividas também irrompem o fluxo da rotina para serem narradas, afinal: “certas formas de experiência cravadas no corpo são progressivamente submetidas à codificação dos produtores culturais” (Featherstone apud. Illouz, 1997, p. 171). A conclusão da autora é que a experiência romântica é fenomenológica, fisiológica e narrativa (ibdem). Se as estruturas narrativas de uma história romântica se adequam melhor a histórias autônomas, com início e fim claros, por sua vez, histórias estilizadas e narrativamente claras ajudam a lidar com a heterogeneidade do cotidiano, trazendo unidade e coerência (p.171). Ao final, os entrevistados conscientes de toda a fantasia envolvida tratavam os episódios narrados com “suspeição, escárnio e distanciamento irônico” (p.172).

⁶⁶ The fantasy-based model of love is cognitively and emotionally more salient than the realistic one.

⁶⁷ A frase completa é: “We may think this experience is unique to us – but its true origins lie in the stories we have heard, the films we have watched, the books we have read”.

Essa lógica dupla para lidar com a ficção romântica, mas também, com experiências próprias como se fossem ficção, segundo a autora, é característica do tempo atual. Como explica Umberto Eco (1985), vivemos um momento histórico do “já-dito”. Tudo já foi dito anteriormente, inclusive em termos de vanguardas radicais modernas. Cabe a uma atitude pós-moderna não destruir o passado, mas revisitá-lo ironicamente (ibidem, p. 67).

Penso numa atitude pós-moderna como a de um homem que ama uma mulher muito culta e não pode dizer a ela “eu te amo loucamente”, porque ele sabe que ela sabe (e que ela sabe que ele sabe) que estas palavras já foram escritas por Barbara Cartland. Ainda assim, há uma solução. Ele pode dizer “como Barbara Cartland diria, eu te amo loucamente”. Neste ponto, evitando a falsa inocência, dizendo claramente, não é mais possível falar inocentemente, ele dirá, todavia, o que queria dizer à mulher: que ele a ama numa era de inocência perdida⁶⁸.

Frank Krutinin (2002) cita o mesmo trecho de Eco para explicar a diferença entre os “romances nervosos” e o ciclo que surgiu em fins dos anos 1980 – que se chamou “novo romance” (Krutinin) ou “romance neo-tradicional” (McDonald) – cujo primeiro grande sucesso seria *Harry e Sally*. Segundo o autor, há no ciclo uma necessidade de se remeter a um ideal antigo e tradicional, uma ponte nostálgica que levava a algum tempo anterior, mais inocente, porque “os novos romances insinuam que antes de ser uma coisa que acontece com as pessoas, o amor é essencialmente o produto de uma fabricação estética⁶⁹” (ibidem, p.140). As comédias românticas, portanto, estariam em sintonia com o que Illouz chama de sensibilidade pós-moderna ao trazer a autoconsciência da fantasia romântica para seus próprios personagens. Citam-se textos anteriores, direta ou indiretamente, seja através de música, diálogo, *mise en scène* ou até refilmagens. Em alguns filmes, é a plena consciência do funcionamento da narrativa romântica que garante o sucesso para o relacionamento amoroso dos personagens. Por conhecer tão bem *Tarde demais para esquecer* (*An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1957) que Annie (Meg Ryan) constrói seu próprio *Meet Cute* (expressão popularizada por Frye que significa o primeiro encontro) no alto do Empire State Building, garantindo o cenário romântico perfeito ao final de

⁶⁸ I think of the postmodern attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows that he cannot say to her "I love you madly", because he knows that she knows (and that she knows he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still there is a solution. He can say "As Barbara Cartland would put it, I love you madly". At this point, having avoided false innocence, having said clearly it is no longer possible to talk innocently, he will nevertheless say what he wanted to say to the woman: that he loves her in an age of lost innocence.

⁶⁹ The New romances insinuate that rather than being something that simply happens between people, love is essentially the product of aesthetic fabrication.

Sintonia de Amor (*Sleepless in Seattle*, Nora Ephron, 1993). O segurança do prédio também ciente da convenção romântica, pergunta a Annie se ela está esperando por Carry Grant. Na última cena, Sam (Tom Hanks) aparece no alto da torre e eles finalmente se encontram. Uma série de planos e contraplanos são usados para enfatizar os olhares trocados, a emoção mútua e um final feliz que na verdade é um começo de história.

Alguns filmes recorrem à ficcionalização dentro da história para que a transformação do espaço cômico se complete. Personagens criam personagens e verdades são faladas através de mentiras. Mal-entendidos, erros de identidade e disfarces são estratégias bastante utilizadas pelo gênero, em especial, nas comédias dos anos 1950, como por exemplo, *Quanto mais quente melhor* (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959) mas é também o coração da trama de *Como perder um homem em 10 dias* (*How to Lose a Guy in 10 Days*, Donald Petrie, 2003).

Há uma consciência não apenas de como se deve sentir o amor, mas também da maneira que ele se organiza enquanto narrativa, tanto nas entrevistas feitas por Illouz quanto no exemplo de *Sintonia de Amor*. O clichê da comédia romântica traz um casal que se conhece, na maioria das vezes, num encontro casual, desenvolvendo uma conexão, ainda que o relacionamento não esteja tão claro. A conexão se desenrola a partir de uma série de complicações que aproximam ainda mais o casal envolvido, até que em algum momento tudo parece perdido e eles se afastam. Entretanto, essa separação é apenas passageira e capaz de fazer os dois entenderem que devem investir nessa relação antes que seja tarde demais. O momento de revelação é sucedido por uma tentativa de recuperar o tempo perdido, e os personagens devem correr, e, felizmente, sempre dá tempo de alcançar o avião, ou impedir um casamento e o casal do encontro casual está finalmente comprometido numa relação feliz ao final da história. Essa é basicamente a estrutura do encontro, desencontro, reencontro da narrativa romântica, mais conhecido como “boy meets girl”. Uma fórmula tão amplamente conhecida que, atualmente, a maneira mais sincera de segui-la é com ironia. Por vezes, a apropriação irônica usa uma lâmina de realismo para ao final descortinar uma fantasia romântica cínica: “queremos o final feliz, com as amargas verdades articuladas⁷⁰” (Mernit, 2001, p.249).

⁷⁰ We want the happy ending, but we want the bitter realities articulated.

Curiosamente, toda estrutura de aproximação e afastamento do casal na comédia romântica foi adotada por histórias interessadas em relacionamentos de uma forma geral. Filmes sobre amizade com finais felizes seguem os mesmos parâmetros. As convenções narrativas da comédia romântica chegam a figurar histórias que nem românticas são, mas que se beneficiam da criação de um espaço cômico e do poder da intimidade positiva. Por outro lado, é cada vez mais comum comédias românticas que são mais sobre amizade que sobre amor romântico. Tanto nos casos em que o amor surge da amizade, quanto nos que o amor é a trama secundária e a amizade a trama central. Poderíamos citar diversos filmes que elegem uma ou outra estratégia, mas talvez o melhor exemplo de entrelaçamento na ficção de amizade e amor romântico são *sitcoms* sobre um grupo de amigos – também chamados *ensemble* – que, invariavelmente, acabam se envolvendo romanticamente em algum ponto da trama. *New Girl* já ganhou diversos apodos na imprensa informal como “*friendship porn*”⁷¹ ou “*procedural*”⁷² sobre intimidade⁷³, por desenvolver a história de (originalmente) quatro atraentes jovens adultos solteiros, três homens e uma mulher, aprendendo a lidar com as tensões de viverem juntos. *Sex and the City* (1998-2004) é também um exemplo de como a ficção seriada constrói o espaço cômico muito mais ligado à amizade entre as protagonistas que a seus romances em série. Para Beatriz Oria (2014, p.50) um texto seriado como *Sex and the City* está melhor equipado que longas-metragem para refletir sobre as mudanças pelas quais passou o amor romântico nos últimos anos, uma vez que “a estrutura seriada aborda melhor a descontinuidade e fragmentação do panorama íntimo contemporâneo”⁷⁴.

Deleyto (2003) observou já há alguns anos que, na comédia romântica, o romance heterossexual estava sendo desafiado, e, em alguns casos, substituído pela amizade em filmes como *O casamento do meu melhor amigo* (*My Best Friend's Wedding*, P. J. Hogan,

⁷¹ O termo foi usado originalmente por Josh Gondelman numa crítica da *Vulture* sobre a série em 12/02/2014: “de muitas maneiras, *New Girl* é *friendship porn*. Em *sex porn* (ou como as pessoas chamam... pornô) as pessoas fazem sexo por nenhum motivo. Em *New Girl*, as pessoas não precisam de motivação essencial para se declararem melhores amigas para sempre”.

⁷² Procedural ou procedimental é um formato de ficção para a TV que repete a mesma estrutura em todo episódio. Normalmente, usado para séries de investigação, mas também desenhos animados, entre outros. O enfoque é dado no episódio mais que no arco narrativo mais longo, e apesar de *sitcoms* serem consideradas séries episódicas, elas se baseiam bem mais nos personagens que na trama ou estrutura do episódio.

⁷³ Não tenho a referência do texto que usou esse termo, mas a memória (que não é tão confiável assim) o gravou dessa maneira.

⁷⁴ Vale notar que, no entanto, tramas românticas importantes em ficções seriadas, incluindo *Sex and the City*, costumam ganhar os principais arcos longos das séries. Como se essa descontinuidade e fragmentação, além de material cômico, servisse de contraste para o “amor verdadeiro” do arco longo.

1997), Romy e Michele (*Romy and Michele's High School Reunion*, David Mirkin, 1997), *Lado a lado com o amor* (*If Lucy Fell*, 1996) e *Brincando de Seduzir* (*Beautiful Girls*, Ted Demme, 1996). Segundo o autor, está em curso uma reavaliação das sensibilidades afetivas e “como forma de interação social, a amizade tem sido preferível ao amor e se mostra como um substituto apropriado na comédia romântica⁷⁵” (ibidem, p. 181). Longe de ser uma “crise”, tais mudanças podem ser interpretadas como efeito de uma maior equidade entre os gêneros (ibidem), juntamente com a prevalência do ponto de vista feminino e a visibilidade do amor homossexual (Delejo, 2009) o que também atesta a maleabilidade e resiliência da comédia romântica para lidar com questões íntimas.

A amizade é um espaço privilegiado para desenvolvimento de histórias sobre intimidade. Amigos sempre foram essenciais a comédias românticas, mas costumavam figurar na trama B da história, funcionando como espelho para caracterização do personagem central, ajudando na exposição da trama (Mernit, 2001, p.67). Ao invés de personagens falando sozinhos ou uma voz *over*, amigos conversam com os protagonistas e, como são o mais íntimos possível, falam sobre tudo: medo, questões afetivas e sexo. Questões íntimas são expostas nesses diálogos, em que muitas vezes os amigos sabem (e expõem) mais dos protagonistas que eles próprios.

Não custa lembrar que para a comédia romântica o amor é um objetivo, uma meta a ser alcançada, uma utopia capaz de transformar todo espaço ficcional e garantir um final feliz; porém, para se chegar lá, todos os obstáculos, confusões e desentendimentos se desenvolvem no espaço cômico produzindo um efeito de diversão. Os personagens nos divertem juntos, mas mais que isso, eles se divertem juntos, ainda que não percebam. A amizade, talvez, seja o único tipo de relacionamento cuja principal recompensa seja exatamente a diversão compartilhada. Porém, comédias que tratam apenas ou prioritariamente sobre amizade se utilizam de parte das convenções do gênero.

Além do amor romântico, do espaço cômico e do poder da intimidade positiva, se pensarmos mais uma vez em termos de *efeito* não se pode ignorar o papel desenvolvido pelo desejo na trama. “A sensação geral de bem-estar e hilariedade produzidas pelo gênero se baseia precisamente nessa crença incessante em nosso enorme potencial para

⁷⁵ Ultimately, as a form of social interaction, friendship is preferred to love and is revealed as an appropriate substitute in romantic comedy.

transformar nossa realidade monótona em cenários utópicos fascinantes governados por inexplicáveis leis do desejo⁷⁶.” (Deleyto, 2013, p. 193). Tais cenários não são construídos apenas num filme, mas no gênero como um todo. A importância do desejo e do erotismo para a comédia romântica é o que discutiremos no próximo capítulo.

⁷⁶ The general hilarity and sensation of wellbeing produced by the genre is based precisely on this nagging belief in our enormous potential to transform our drab reality into fascinating utopian scenarios governed by inexplicable laws of desire.

PARTE 2

O TEMPO

CAPÍTULO 3 - EROTISMO

1. Eros

A palavra erotismo vem de *Eros*⁷⁷, deus grego do amor que une, mescla e multiplica os seres vivos. Eros reivindica um movimento em direção à completude desafiando os deuses, e também expõe a debilidade dos seres mortais e incompletos. É Eros o impulso necessário para que os seres partidos do mito do andrógino finalmente se encontrem, recuperando uma perfeição perdida. Ora traduzido como amor ora como desejo, Eros tem o seu significado fugidio entre um e o outro:

Definir erotismo, traduzir e ordenar com as leis da lógica e da razão a linguagem cifrada de Eros seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços. (Castello Branco, 1987, p.7)

O encontro de amor apresentado em diversas histórias como um momento transformador nos moldes de um “amor à primeira vista” corresponde a uma atração física fulminante, uma flechada do cupido. A imagem do amor à primeira vista serve tanto à imaginação erótica quanto à romântica ao demonstrar uma potência irracional e inexplicável de sentimentos. Um ímpeto, uma força, uma violência: “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (Bataille, 1988, p. 15). Portanto, separar o que é fantasia romântica e o que é fantasia erótica não é tarefa fácil. A violenta desordem dos sentidos que às vezes é até maior que o desejo dos corpos, por exemplo, é uma combinação das ideias de amor e erotismo expressos pela palavra *eros*. “O

⁷⁷ Há muitas versões sobre o mito de Eros. Dentre as mais conhecidas, numa ele é uma divindade primordial: nasce o Caos, a Terra e em seguida Eros. Eros cria toda a vida e ordena o caos, mas não deixa de carregar dentro de si a centelha do conflito. Em outra versão, Eros é o filho de Penia, a Pobreza, e Poros, o Recurso. Gerado no mesmo dia do nascimento da bela deusa Afrodite, estaria eternamente ligado a tal divindade. Nem mortal, nem imortal, Eros reúne a permanente carência e a coragem, a decisão, a energia ligada ao belo e ao bom. Em outra versão mais nova, Eros se torna o cupido, o menino alado e travesso, vez ou outra de olhos vendados, capaz de ferir corações com suas flechas. Há ainda uma versão em que Eros é filho da Beleza, Afrodite, e casa-se com Psiquê, a alma, nascendo desta união a Volúpia. As representações de Eros também mudaram bastante, das mais antigas como pedras brutas, passando por as de um adolescente belo, às vezes alado e, por fim, como menino alado na imagem do cupido. (Coleção Abril Cultural. Mitologia. V. 1. São Paulo, Abril Cultural, 1973).

amor romântico é um amor sexual, mas liberta a *ars erotica*⁷⁸. A satisfação e a felicidade sexuais, especialmente na forma fantasiada do romance, são supostamente garantidas pela força muito erótica provocada pelo amor romântico.” (Giddens, 1993, p. 74) Assim como o amor romântico, o erotismo também ritualiza desejos e convencionam comportamentos.

Na comédia romântica, igualmente difícil é dissociar erotismo do prazer cômico. Elementos físicos da comédia se combinam a um efeito corporal do erotismo. O espaço cômico – vale lembrar, um espaço não apenas protegido, mas engraçado – possibilita que desejos e fantasias sejam vividos sem embaraços, mas a simples presença de desejos, ou ainda um ambiente favorável a eles não resumem o ambiente erótico do gênero. O controle do tempo em que os desejos são revelados e satisfeitos, as demoras, as satisfações parciais desenvolvem a função erótica da narrativa. Como num *strip-tease*, a comédia romântica costuma despir peça a peça antes de expor a vulnerabilidade nua, seja de um corpo, seja de uma intimidade e assim carregar eroticamente o ambiente. No gênero, não apenas o espaço é importante, mas também a temporalidade que o controla.

2. Clímax e morte

Num longo e influente ensaio dedicado ao erotismo, Georges Bataille (1988) o analisa como uma força em direção à continuidade. Segundo o autor, somos seres descontínuos, existindo entre um ser e outro um abismo, uma descontinuidade: “esse abismo pode fascinar-nos. De certo modo, ele é a morte e a morte é vertiginosa e fascinante (ibidem, p. 12)”. A morte, paradoxalmente, romperia com essa individual descontinuidade, igualando todos os seres que nela se encontram. A proximidade da continuidade implica numa proximidade da morte, ou pelo menos numa embriaguez de

⁷⁸ Refere-se à “arte erótica” e segundo Foucault “na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer e, portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma. (...) Os efeitos dessa arte magistral, bem mais generoso do que faria supor a aridez de suas receitas, devem transfigurar aquele sobre quem recaem seus privilégios: domínio absoluto do corpo, gozo excepcional, esquecimento do tempo e dos limites, elixir de longa vida, exílio da morte e de suas ameaças” (A História da Sexualidade, V. I, p. 65-66). Segundo Foucault, a nossa sociedade não teria produzido uma *ars erotica*, mas outro grande procedimento para produzir uma verdade sobre o sexo, a *scientia sexualis*, rigorosamente distinta das artes de iniciação da *ars erotica*, a *scientia sexualis* organiza-se enquanto saber-poder através da confissão.

morte: “a posse do objeto do desejo dar-nos- á sem morrer, o sentimento de ir até o seu fim” (ibdem, p. 124). E por isso, o erotismo é perigoso e inebriante.

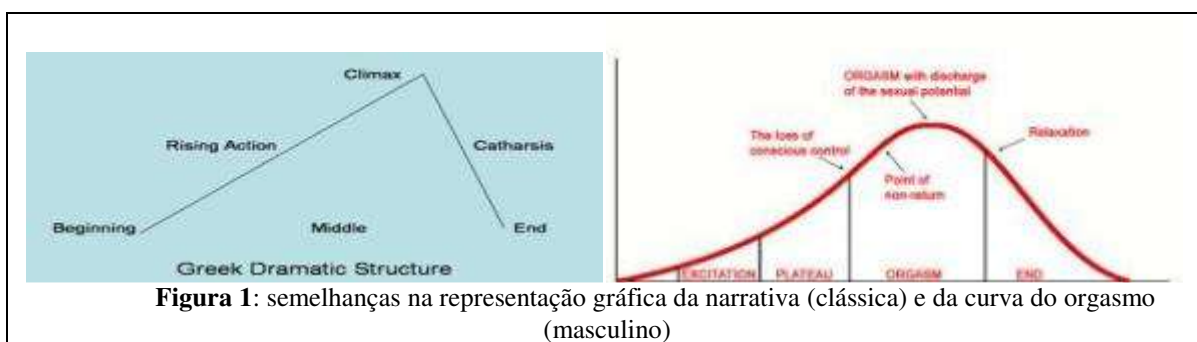
Bataille acredita que a morte só ressalta a continuidade que existe nas origens dos seres e recorre ao exemplo da reprodução assexuada ou divisão celular, na qual um ser único se divide em dois, surgindo assim uma descontinuidade onde antes era apenas um contínuo. Para o autor, o erotismo é uma nostalgia dessa continuidade inicial que se manifesta de três formas: o erotismo dos corações, o dos corpos, e o sublime. “O vínculo que une a vida à morte tem numerosos aspectos. Este vínculo é igualmente sensível nas experiências sexual e mística” (ibdem, p.203). O erotismo dos corpos e o dos corações estariam ligados pelo desejo de fusão entre os amantes, com a diferença que no erotismo dos corações existe ainda uma violenta paixão. Mesmo que a paixão tenha uma promessa de felicidade, ela introduz a perturbação e a desordem, que em última instância podem causar sofrimento, já que tal fusão por mais profunda que seja será sempre precária, sempre ameaçada pela separação. Já o erotismo sagrado busca a continuidade no transcendente. O êxtase religioso, que mistura alegria espiritual e emoção dos sentidos, muitas vezes se utiliza de um discurso sensual para falar da experiência religiosa porque, segundo Paz (1993, p. 110), tanto o orgasmo quanto o êxtase são “indizíveis”, reconhecendo em Eros, mais uma vez, uma força silenciosa.

Como vimos no capítulo anterior, o amor romântico é formado a partir de componentes do amor-paixão (Eros) e do amor-sublime (Ágape). *Eros* corresponde a um amor pessoal, provocado e resultado de uma série de características do ser amado e se opõe a *Ágape*, um amor sublime, involuntário, que uma vez iniciado é impossível de se parar, representando o reino do único e eterno (Pearce, 2011). Se o erotismo também se manifesta no sagrado, nos corpos e nos corações, o componente erótico do amor é ainda mais complexo e abrangente. Para Octavio Paz (1993) não existe amor romântico sem erotismo, nem erotismo sem sexualidade. O erotismo libera a sexualidade da reprodução, transformando-se num fim em si, numa representação (ibdem, p.106).

Ainda segundo Paz (1993) o amor de Tristão e Isolda não é trágico por conta dos sofrimentos dessa paixão proibida, porque, segundo as regras da cortesia, tal sofrimento é uma alegria, a *joi d'amour*, uma felicidade entre o gozo e a contemplação (ibdem, p. 96). O trágico na lenda sublinha as potências irracionais do erotismo, que ao mesmo tempo é

prazer e perigo, é vida e morte. “A verdade do erotismo é trágica”, completa Susan Sontag (1987), acomoda brutalidade, violência e coerção a agenciamento, curiosidade, intimidade e excitação (Vance, 1984); abriga o sublime, a morte e a pequena morte.

Há uma embriaguez vertiginosa que circunda os domínios do erotismo, um gosto de morte e talvez por isso o potencial erótico da comédia romântica costuma ser negligenciado em favor do seu conteúdo “romântico” e “feliz”, mesmo que o amor romântico tenha um componente erótico que não pode ser ignorado. Dada a dimensão temporal do amor romântico e do erotismo, aproximamos os dois a partir da função do desejo numa narrativa. Se o erotismo é êxtase, clímax e morte, gostaríamos de pensá-lo num clímax e morte narrativos, mas comparável ao clímax sexual e à pequena morte (Figura 1).



Normalmente, uma narrativa traz linhas de desejo, nas quais personagens querem, temem, sonham e lutam para conseguir. O roteirista John Truby (2007, p.7) acredita que o desejo é o que move o mundo e o que move uma história, adaptando o *cogito* cartesiano para “quero, logo existo”. É fundamental que personagens desejem coisas concretas. “A partir do momento em que um personagem tem um desejo, a história ‘anda’ em duas pernas: ação e aprendizado. Um personagem que busca um desejo é obrigado a agir para conseguir o que quer, e aprende novas informações para atuar melhor” (ibidem). São as informações novas que fazem o personagem agir continuamente para alcançar ou não o seu desejo, que costuma coincidir com o fim da história. Estamos falando de desejos de maneira mais geral mesmo. No entanto, o desejo dos personagens em uma comédia romântica é, sobretudo, erótico, apesar de nunca se resumir a sexo. Um erotismo de corpos e corações incorporado narrativamente como componente principal da linha de desejo do personagem.

Mas se o personagem consegue logo o que quer, a história é curta demais, aquela força que a impulsionava cessa, noutras palavras, a satisfação do desejo é também a sua morte. Logo, narrativamente é interessante que o fim do desejo coincida com o fim da história, e em geral, o que se interpõe entre personagens e seus desejos são obstáculos, próprios da dinâmica narrativa. Segue-se “a marcha sucessiva do desejo” (Brooks, 1984) através dos obstáculos, e na luta contra esses obstáculos o personagem se transforma.

A interposição de obstáculos é um elemento praticamente onipresente em qualquer universo narrativo, assim como fortes propósitos dos personagens. Porém, certos formatos enfatizam mais os obstáculos que outros. Para Frye (1973) os obstáculos ao desejo do herói resultam na ação da comédia, sendo a superação dos obstáculos seu enlace cômico. Shumway (2003b), por sua vez, acredita que tal descrição se encaixa no que ele chama de discurso do romance, citando a ideia de Rougemont (1988) de que o amor romântico é fundado no obstáculo. Já Bakhtin (1981) associa esse tipo de narrativa ao romance de aventura, no qual obstáculos retardam a união do casal no final feliz. Meir Sternberg (1978) também aproxima da comédia e do romance de aventura a construção narrativa em que obstáculos que se encontram no caminho do herói para o seu final feliz. Para Sternberg o que retarda a união final é a estratégia do suspense.

Apesar de todos estes gêneros (comédia, aventura, romance) contarem com certa proximidade da comédia romântica, esta organiza as convenções de obstáculos de uma maneira própria, coincidindo desejos eróticos e narrativos. Desejos eróticos não constituem a trama central na comédia ou na aventura; no romance sim, e às vezes até mesmo no melodrama, mas com uma tendência à iminente (e triste) separação. Na pornografia, por exemplo, o desejo erótico é o principal objetivo dos personagens – e também dos espectadores – mas trata-se de um objetivo único, ou um objetivo por si. Na comédia romântica há uma estrutura narrativa que movimenta uma transformação dos personagens para que os desejos sejam satisfeitos. Geralmente, tratados pela história como “amor verdadeiro”, tais desejos levam os personagens a se arriscarem, se desafiarem, aceitando ou não a transformação em curso.

Obstáculos na comédia romântica aparentemente são uma maneira de separar o casal, mas seu efeito é provocar mais ainda o desejo. Opta-se por obstáculos mais em

temos de erros de identidade, inadequações, constrangimento, ironia dramática⁷⁹ e indecisões do que de proibição parental ou interdição social. Em muitos casos, é o personagem que cria seus próprios obstáculos ao se passar por outra pessoa, mentir, ou até viajar no tempo. Obstáculos são importantes porque traduzem conflitos internos complexos que funcionam no nível da ação. Um personagem que pede demissão do emprego, em geral, está negando diversos aspectos da caracterização que aquele emprego traz. O mesmo para aqueles que desistem de casar em pleno altar.

Como falamos na introdução, o padrão de acompanhamento (*following*) da comédia romântica costuma ser o duplo foco narrativo mesmo que, por vezes, um personagem seja levemente mais importante que o outro, ou que um seja antagonista do outro. Portanto, a ação numa comédia romântica pode ser descrita como duas linhas de desejo que se cruzam continuamente. Sendo um filme de personagem (*character-driven*) os conflitos, ou seja, desejos e obstáculos, também surgem de dentro dos próprios personagens, e a ação se movimenta à medida em que eles lidam com sucessos ou frustrações.

O espaço cômico é o espaço característico do gênero, mas um lugar onde os desejos são desfrutados livremente *o tempo todo* não condiz com a natureza dinâmica da narrativa. Se carregarmos esse espaço com a contínua aproximação da embriaguez sinistra do erotismo, junto ao processo de crescimento narrativo dos personagens, provocamos uma excitação com a história. Noutras palavras, o controle do tempo determina *quando* tais desejos são perseguidos, realizados ou parcialmente satisfeitos na história. Tentamos desdobrar até agora as muitas camadas presentes no conceito de espaço cômico, mas se faz necessário pensar a construção temporal promovida pelo gênero. Acreditamos que a comédia romântica tenha uma temporalidade própria, a temporalidade do *quase*.

3. O suspense e o *quase*

A narrativa não constrói apenas o espaço em que a trama se desenvolve, mas, especialmente, o tempo em que ela acontece. O tamanho da cena, a duração da fala, a

⁷⁹ Quando um personagem é vítima de uma ironia dramática ele ignora alguma informação importante compartilhada, no mínimo, entre outro personagem e o espectador.

interposição e sucessão de eventos. O controle temporal da narrativa audiovisual é tamanho que o tempo de leitura é o mesmo do da projeção: numa sala de cinema, não podemos saltar cenas, no máximo podemos sair e abandonar a história. A narrativa também impõe um ritmo: como e com que frequência as coisas são apresentadas e que respostas elas sugerem na leitura e modos de acompanhar a história.

Falamos sobre a interposição de obstáculos nas comédias românticas para manter o impulso dos desejos, mas não mencionamos que essa incessante construção de clímax colabora para um ritmo, entrecortando a ação principal com eventos que impedem o seu prosseguimento. Meir Sterberg (1978, p.159) descreve o suspense como um controle temporal da narrativa funcionando exatamente assim:

Um dos principais sentidos de criar, intensificar, ou prolongar o suspense consiste no autor temporariamente impedir (“suspende”) a progressão natural de uma ação, especialmente, sua pressa em direção algum clímax esperado, pela interposição de assuntos mais ou menos estranhos ao principal⁸⁰.

Por se tratar de uma estratégia de distribuição de informação, o suspense é usado em diversos formatos narrativos, como o melodrama, o filme de ação – Sternberg analisa o uso do suspense em *Oliver Twist*, por exemplo – mas principalmente, em histórias policiais, ou no gênero que chamamos em português de Suspense⁸¹ (*thriller*). A autora lembra que a construção do suspense deve ser comedida: não muito grande a ponto de os leitores serem levados a saltar páginas para saber o que acontece, nem óbvia demais.

Nas histórias de detetive, o clímax constitui a exposição da história, ou seja, a explicação de todo universo ficcional para que o espectador “entre” na história, um elemento que em geral se encontra no início. Nesse gênero, recuperar a exposição é a grande aventura da narrativa, o detetive, calmo e impassível recompõe os elementos ocultados para expô-los a todos no final. Não há tanto a transformação dos personagens, mas um gerenciamento de informação da trama. Na comédia romântica, ao contrário, não existe uma grande revelação final, ou um grande conteúdo de exposição que garanta acesso à história, como em tramas políticas, ou dramas históricos. O que se trabalha de maneira

⁸⁰ One of the prime means of creating, intensifying, or prolonging suspense consists in the author’s temporarily impeding (“suspending”) the natural progression of the action, especially, its onward rush toward some expected climax, by the interposition of more or less extraneous matter.

⁸¹ Para não confundir o Suspense (gênero) com o suspense (estratégia de controle temporal), grafamos o gênero sempre com letra maiúscula.

engraçada e envolvente é como esses personagens lidam com os próprios desejos e objeções, o que gera uma transformação gradual e coerente. São jornadas íntimas: personagens vão se transformando no decorrer da história e a narrativa praticamente se confunde com essa transformação mútua. Sternberg (1978, p.178) chama de *staircase-like construction*, que podemos traduzir como construção em escada, a composição do suspense na comédia ou no filme de aventura, quando os obstáculos impedem o sucesso do herói, num fim sempre postergado degrau por degrau: “quanto mais numerosos e formidáveis os obstáculos, maior o suspense⁸²”.

Além do suspense, outras estratégias do controle temporal da informação são a curiosidade, a surpresa e a antecipação. Enquanto o suspense projeta informações e ações para o futuro, ou seja, retarda o tempo, contribuindo assim com o clímax da história, a surpresa aparece de repente e é um susto para todos, personagens e espectador. Por sua vez, a curiosidade, que outras fontes chamam de mistério,⁸³ nega informações sobre o passado deixando uma grande interrogação para quem acompanha a história. Já a antecipação, como o nome sugere, antecipa informações cruciais que serão reveladas mais adiante na história. Qualquer que seja o mecanismo de controle de informação fica bem claro sua interlocução, sua vontade de provocar efeitos na leitura, estabelecendo jogos de expectativa entre narrativa e espectador.

O melodrama, por exemplo, costuma optar pela antecipação do que vai acontecer. O leitor/espectador sabe mais que o protagonista, que quando descobre já é “tarde demais”. Já o filme de horror tende a usar uma construção de tensão e medo através do suspense, mas sua jogada característica é a surpresa: de repente o “monstro” aparece e surpreende a todos, “cedo demais” para que se salvem. Linda Williams ([1991] 2003) chamou de temporalidades estas estratégias temporais na construção narrativa. A autora se deteve no estudo do melodrama, do filme de horror e do filme pornográfico considerando-os gêneros do corpo (*body genres*) porque ao trabalhar suas temporalidades, incitavam reações corporais de seus espectadores: tristeza avassaladora, medo e prazer sexual. Segundo a autora, ao lidarem com os gêneros do corpo os espectadores se expressariam bem

⁸² The numerous or formidable the obstacles, the greater retardatory suspense.

⁸³ A professora Corinne Klomp apresenta essa denominação nas aulas sobre dramaturgia, a partir de uma literatura francófona, que infelizmente não foi possível encontrar a referência.

próximos ao que se vê na tela, corporificando um superenvolvimento com o filme⁸⁴. O jogo entre os gêneros do corpo e seus espectadores se completa a partir das temporalidades de cada gênero, no melodrama as coisas aconteciam “tarde demais”, no horror “cedo demais” e no pornô “na hora!”, sem muita espera entre tempo do desejo e o da performance.

Posteriormente (2001), a autora se dedicou a um estudo mais completo do melodrama, reconhecendo que mais que um gênero, o melodrama é o modo basilar do cinema americano, capaz de se combinar com outros modos da cultura popular como a comédia, o romance ou o realismo (p.22). Segundo a autora, vítimas sofrendo e seus salvadores performam o espetáculo do *pathos* e da ação característico do melodrama, mas que tudo se desenrola irremediavelmente “tarde demais”. Williams não recorre a termos como antecipação ou suspense para pensar o “tarde demais”, porque o efeito que prevalece é o da temporalidade, organizando e combinando as diferentes estratégias temporais. Seja trabalhando através da surpresa – um dos paradigmas do melodrama é a revelação abrupta – ou do suspense e construção de clímax “o retardamento provocador e suspensivo do resultado, constantemente ameaçando o que, a esta altura, certamente, seja tarde demais⁸⁵” (ibidem, p. 35). Podemos chorar até em melodramas com finais felizes porque a possibilidade do “tarde demais” segue a nos assombrar mesmo “quando, esperança atrás de esperança, o desejo é satisfeito e o tempo vencido⁸⁶” (p.31).

Temporalidades comandam as expectativas geradas pelo controle temporal. Têm a ver com o jogo que se estabelece entre gênero narrativo e espectador. Apesar de não analisar a comédia, o Suspense e o musical, Williams também os considerou como gêneros do corpo ainda que reconheça um grau de distanciamento um pouco maior entre esses gêneros e seus respectivos públicos. Segundo autora, as reações dos espectadores também se manifestariam pelo corpo, mas não de uma maneira mimetizada, afinal, há uma espécie

84 Na época em que escreveu o artigo (1991), Williams pensava os gêneros do corpo como modos de excesso porque organizariam o excesso como um modo. Excesso, conforme pensado por Kristin Thompson (2004), é força que não pode ser contida pelas estruturas narrativas, não criando assim relações de causalidade. Williams em revisões posteriores (como a de 2001 sobre melodrama) abandona a denominação *excesso* por considerá-la equivocada já que a narrativa “clássica” sempre foi espetacular. Não usamos o conceito de excesso também por acreditarmos que, num filme narrativo, o excesso sempre se ajusta à lógica causal, ainda que como um choque.

⁸⁵ The teasing suspenseful retardation of the outcome, constantly threatening that it must by now, certainly, be too late.

⁸⁶ When, hope against hope desire is fulfilled and time is defeated.

de “distância próxima” entre o sujeito que escorrega na banana e o público que ri, por exemplo. Se interpretamos a comédia romântica como um gênero do corpo⁸⁷, podemos imaginar uma espécie de reação que ela provoca e sua temporalidade característica. Anteriormente, aproximamos o gênero da estratégia do suspense, através da interposição contínua de obstáculos, a construção em escada para criação de clímax. Falamos ainda nas linhas de desejo dos personagens principais que se cruzam continuamente, às vezes servindo de obstáculo uma da outra.

O suspense prolonga uma conclusão e intensifica uma ação. O vilão que retarda um golpe, o herói pendurado que se segura pela ponta dos dedos e o casal apaixonado que se perde um do outro na cidade grande são imagens do suspense apropriadas por determinados gêneros que usam a intensificação e retardação da ação para causar reações distintas. Todos suspendem uma ação linear que vinha acontecendo, ambos lidam com questões eróticas de clímax e morte.

Um filme como *Charada* (*Charade*, Stanley Donen, 1963) se aproveita dessas possibilidades do suspense e as utiliza para equilibrar convenções de filmes de espionagem e de comédia romântica. Já nos primeiros minutos do filme as estratégias de controle do tempo são intercaladas ora com um propósito de apreensão ora servindo à construção de clímax romântico e alívio cômico. Na primeira cena, um corpo é jogado de um vagão de trem e o assassinato antes mesmo da abertura inicia a história com um tom de mistério (figura 2). Logo em seguida começa uma abertura estilo James Bond e nos créditos os nomes dos atores principais aparecem juntos. Apesar de bastante versáteis, Cary Grant e Audrey Hepburn no início dos anos 1960 estavam muito relacionados à comédia romântica.

⁸⁷ Na verdade, toda a ideia de “gêneros do corpo” nos serve apenas como insight para pensar temporalidades e reações corporais. Acreditamos que uma estrutura narrativa que enlaça texto e leitor terá reações sempre corporais. Já que leitura/espectatorialidade, como acredita Zumthor (2007, p 23) é sempre performance, por existir na relação entre texto-leitor e por este leitor a partir do seu corpo dotar de sentido a história “é ele (*o corpo*) que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo”.



Após a abertura, vemos uma arma ser apontada na direção de Reggie (Audrey Hepburn) que a ignora (figura 3). A trilha sonora que antes tocava bossa nova assume um tom apreensivo, criando um suspense. Quando atiram, um jato de água atinge o rosto de Reggie: é uma arma de brinquedo de Jean-Louis (Thomas Chelmsk), filho de Sylvie (Dominique Minot), uma amiga de Reggie. A cena cômica inicia uma conversa entre as amigas com propósitos claramente expositivos em que Reggie afirma que vai se divorciar do marido porque ele é misterioso demais e ela desconfia que ele ande escondendo algo terrível. A trilha sonora muda, mais uma vez, para a música tensa e fica clara a relação entre seu marido e o crime do início do filme. O que ainda não sabemos é que o morto é o próprio marido. As duas são interrompidas (surpresa) por Peter Joshua (Cary Grant) que pergunta se a criança que estava causando problemas em outro lugar era delas. As duas reconhecem Jean-Louis e o garoto, antes de ir embora com a mãe, atira a mesma arma de água no rosto de Peter, unindo de maneira simbólica Reggie e Peter (figura 4), uma clara estratégia de antecipação. São os primeiros minutos do filme, mas já temos um assassinato, uma jovem atraente que vai se divorciar de um marido sinistro, um encontro inusitado entre ela e um charmoso desconhecido e o evidente interesse mútuo. Os dois estão voltando para Paris mais tarde e ele fica de encontrá-la na cidade.





Figura 3: suspense e virada cômica



Figura 4: *meet cute* e antecipação pelo diálogo e pelas ações

O filme alterna momentos de sedução e desconfiança entre o casal, uma convenção do Suspense, que, no entanto é usada com uma dose maior de comédia que o costume. O mistério da espionagem é interrompido com humor físico e verbal, olhares apaixonados, risadas compartilhadas. A progressão do romance é interrompida com assassinatos, perseguições, e identidades assumidas não por razões cômicas, mas por deveres de Estado. Ainda no início do filme, Reggie e Peter se encontram em Paris para uma noite de “jogos e diversão” e participam do “jogo da laranja”, uma brincadeira ao mesmo tempo constrangedora e excitante cujo objetivo é pegar a laranja que está embaixo

do queixo do outro sem usar os braços. A cena se desenvolve da seguinte maneira, primeiro Peter joga com uma senhora de forma desajeitada, explorando a habilidade do ator para o humor físico. Em seguida, Peter com a laranja embaixo do queixo tenta passar para Reggie, numa performance que chama a atenção para a tensão sexual entre os dois, que estão bem juntos e viram as cabeças de um lado a outro, como se estivessem se beijando mas estão apenas passando a laranja de um queixo a outro. Até que eles se olham nos olhos e ficam realmente muito próximos de beijar. Reggie, então, pega a laranja, se afasta de Peter e vai ao encontro do próximo parceiro da brincadeira, mas o homem a pergunta pelo dinheiro do seu marido e diz que a qualquer momento ela pode acordar morta. A cena inteira (figura 5) é atravessa por três *beats*, três tons distintos, sendo os dois primeiros sem nenhum diálogo, apenas usando a estratégia da demora no humor físico, do suspense no romance e da surpresa na última parte, interrompendo o desenvolvimento do clima construído anteriormente. Intercalar estes tons é o que o filme vai fazer até o final, em geral usando essa mesma progressão: comédia que abre espaço para romance e logo em seguida, tensão e medo, que interrompem a conquista.



Figura 5: O jogo da laranja intercala os principais *beats* da história: comédia, romance e ameaças

Depois dessa cena, Reggie ainda é ameaçada por um homem na cabine telefônica e outro que está em seu quarto. Peter luta com o homem que está no quarto, mas logo vemos que, na verdade, Peter está aliado com os outros três, e também quer saber onde está o dinheiro perdido. Em seguida, ele fica com o quarto contíguo ao dela e os dois agora estão separados apenas por uma porta, que será aberta com frequência à medida que as tramas de mistério e o romance se desenvolvem.

A completa exposição do mistério e a resolução amorosa só ocorrem ao final, uma logo após a outra. O personagem de Cary Grant assume três diferentes nomes antes de revelar sua real identidade, um agente especial que trabalhava no caso para o governo dos Estados Unidos⁸⁸. A identidade secreta, uma convenção do filme policial ou de espionagem, com um uso exagerado causa um efeito cômico. E, além disso, na história se torna um obstáculo à aproximação definitiva do casal.

Combinar o tipo de suspense que causa medo com o suspense de obstáculos da comédia romântica é o jogo que o filme faz com o espectador. Ao todo são quatro assassinatos na história, uma luta no telhado que deixa os participantes pendurados, uma tensa perseguição que revela o verdadeiro assassino e antecede o final feliz do casal, quando Peter, por fim, assume quem realmente é. Se no filme de aventura, no Suspense, no melodrama, no filme de ação há uma excitação com os acontecimentos que se sucedem na história, os perigos e ameaças de morte das quais o herói se livra, na comédia romântica o suspense também é desenvolvido em termos de *excitação* com a história, mas de modo diferente. O par romântico, em geral, não se envolve em questões de vida ou morte, como nos gêneros citados acima – *Charada* é uma exceção – mas em outro tipo de risco. O risco de expor-se ao ridículo, o risco da rejeição, de não se envolver, de não se transformar, de nunca encontrar o amor. São questões bem mais cotidianas do que resolver crimes ou sobreviver a perseguições.

As comédias românticas com frequência são acusadas de promover fantasias de “contos de fadas”, mas elas, na verdade, apenas trazem um formato de aventura para

⁸⁸ Algo que se pode imaginar desde o início simplesmente pelas convenções de *casting*: Cary Grant, provavelmente não é o vilão. Como diz Shumway (2003a), o *casting* na comédia romântica costuma deixar claro desde o início para quem devemos “torcer” como casal. Porém, as sucessivas revelações de identidade são tão absurdas que abandonamos o palpite inicial, uma dinâmica possível apenas porque as convenções cômicas são bastante importantes na história; um limite muito tênue que combina doses altas de humor sem se tornar uma paródia.

dilemas íntimos que lidamos no nosso dia-a-dia, o que vai variar é uma abordagem realista ou fantasiosa. O principal é que o gênero transforma esses dilemas íntimos em história: os coloca “para fora”, os converte em conflito (propósito, ação e obstáculos) e encoraja seus personagens a agirem sem medo, a se arriscarem, a se transformarem, a acreditarem que uma resolução feliz é possível, seja ela qual for.

Charada combina esses dois tipos de suspense, essas duas excitações com a história intercalando crimes e ameaças de morte, a uma conquista mútua. Se Peter está bem à vontade combatendo os vilões, ele se sente bastante desconfortável em relação à Reggie. Ele é bem mais velho que ela, e tenta não demonstrar o que sente, chega até a dizer certo momento “você não percebe o quanto é difícil manter minhas mãos longe de você?”. E a cada vez que ela se declara para ele e se aproxima, ele revela ser literalmente outra pessoa e os dois momentaneamente se afastam. Reggie é vítima de consecutivas ironias dramáticas, ocupando o lugar de quem menos sabe boa parte da história, mas na trama romântica é ela quem comanda, se afastando ou se aproximando. O clímax nesse filme culmina estas duas linhas de ação e seus riscos constantes, ao espaço protegido da comédia romântica.

A última imagem é um mosaico de cenas (figura 6), tendo no meio a conciliação amorosa, na forma de uma promessa de casamento, cenas de comédia física à esquerda e cenas de confronto com vilões à direita. Reggie aceita casar-se com ele porque diz que se apaixonou por todas as identidades anteriores. É quando surge a tela multicênica.



Figura 6: à esquerda temos a cena da laranja e a cena em que Grant toma banho de terno, à direita uma imagem da perseguição final (acima) e da luta que acontece no telhado.

A imagem graficamente coloca a trama romântica no centro entre cenas cômicas e de Suspense. Sugere que a conquista é a ação mais importante e que, se pelo lado da comédia eles estavam enfrentando obstáculos risíveis, pelo suspense as questões eram bem sérias, mas que tudo se equilibrou no enlace final. Uma imagem mais fiel ao desenho narrativo da história não separaria a comédia do romance: trata-se de uma única trama cujo objetivo é o desejo erótico dos personagens. O que “suspende” o desenvolvimento da trama central são os elementos da trama de mistérios, sempre interrompendo com suspeitas, intrigas ou urgências.

Nossa hipótese central é que a comédia romântica usa a suspensão contínua da ação erótica/romântica através do um controle temporal desses desejos. O resultado é o de uma *temporalidade*, que chamamos de *temporalidade do quase*. Os desejos são apresentados e estão sempre *a ponto de* serem realizados; avançado mais um pouco cena a cena, porém enfrentando uma série de obstáculos para sua realização. Assim como as temporalidades pensadas por Linda Williams, o uso das estratégias de controle temporal são diversas, mas a característica do *quase* é o suspense, porque prioriza a construção de um clímax narrativo. Também como as outras temporalidades, o *quase* performa um jogo com o espectador: a demora na resolução do conflito amoroso é justamente o motivo de prazer da tentação genérica. Quanto mais longa a espera, mais potente o enlace final desejado pelo espectador.

O desejo na história não é simplesmente negado, ou afastado, mas provocado, constantemente próximo, e *quase* satisfeito. Aproxima-se da função erótica da *delectatio morosa* que Umberto Eco (2009) identifica como o prazer que o leitor sente numa demora na conclusão narrativa. Trata-se de um termo eclesiástico para descrever as tentações sofridas por religiosos (Bataille, 1988. P.208):

O objeto negado é simultaneamente odioso e desejável. A sua atração sexual tem a plenitude do seu brilho, a sua beleza é tão grande que mantém o religioso no êxtase. Mas esse êxtase é ao mesmo tempo um momento de tremor, um halo de morte circunda-o e esse halo de morte torna-lhe a beleza odiosa. Este aspecto ambíguo da tentação está bem sublinhado na forma prolongada de tentação que a Igreja deu o nome de *delectatio morosa*.

Eco usa a *delectatio morosa* como uma tentação narrativa, um demorar-se que não significa perder tempo, mas que concede ao leitor o prazer de fazer previsões, um aspecto emocional importante na relação com a história, que coloca em jogo esperanças e medos,

bem como a tensão resultante da nossa identificação com o destino dos personagens (ibidem, p. 58). Eco reconhece que a *delectatio morosa* se aproxima do suspense, porém reforça o caráter erótico das demoras preparatórias para um final dramático. Funciona tanto numa narrativa mais folhetinesca e no que ele chama de “filmes comerciais” como na literatura de Proust em que a delonga estimula “passeios inferenciais” ao leitor. O autor ainda garante (ibidem, p. 71) que a força da *delectatio morosa* para os leitores ou espectadores existe porque “se tivessem de esperar menos tempo e se sua trepidação (o que retarda um final dramático) fosse menos intensa, a catarse não seria tão completa”. Acreditamos que a temporalidade do *quase* combina essa relação erótica entre narrativa e leitor a uma história cujos desejos eróticos são trabalhados na mesma proporção: uma tentação insistente, quase se realizando a todo tempo.

Há uma sedução na história e uma sedução pela leitura, uma correspondência entre as linhas de desejo da história e o que Peter Brooks⁸⁹ (1984) chama de desejo narrativo do espectador:

Podemos, então, conceber a leitura da trama como uma forma de desejo que nos carrega adiante, até e ao longo do texto. Narrativas ao mesmo tempo falam sobre desejo – tipicamente apresentam alguma história de desejo – e despertam ou fazem uso do desejo como dinâmica de significação. Desejo, nessa visão como a noção Freudiana de Eros, uma força que inclui o desejo sexual, mas mais ampla e polifórmica⁹⁰.

Brooks acredita que a dinâmica da leitura se aproxima do conceito freudiano de Eros, desejo, uma força pura, igualmente devotada ao sexo e à morte, ou seja, ao clímax e ao fim, que o autor transpõe para um fim e um clímax narrativos: lemos, ouvimos ou assistimos com as atenções voltadas para o fim, para conhecermos o final da história, seu clímax e morte. É a capacidade de a narrativa organizar um todo, ordenar o tempo com princípio, meio e fim que nos atrai para ela. Citando Walter Benjamin, Brooks (1984) fala que nosso interesse em ficção é o conhecimento da morte que nos é negado em vida, “a

⁸⁹ Brooks traz uma teoria da leitura que tenta conciliar formalismo, o Barthes dos últimos anos (proairese e hermenêutica), com a interpretação freudiana do funcionamento da psique, uma vez que segundo o autor “psicanálise é sobretudo uma arte narrativa”. Brooks traz vários insights interessantes nas seguidas análises, mas justifica-os demasiado a partir da teoria freudiana, da qual estamos tentando escapar para pensar o fenômeno da leitura ou espetatorialidade de maneira multifatorial, com justificativas teóricas diversas, mas sobretudo retóricas.

⁹⁰ We can, then, conceive of the reading of plot as a form of desire that carries us forward, onward, through the text. Narratives both tell of desire – typically present some story of desire – and arouse and make use of desire as dynamic of signification. Desire is in this view like Freud’s notion of Eros, a force including sexual desire but larger and more polymorphous.

morte que escreve *finis* na vida e a dota de sentido”. No entanto, se é o fim que dá sentido à história, a recíproca também é verdadeira. O fim só é potente e capaz de gerar catarse porque existiu um caminho para se chegar lá. É o que Brooks chama de “meios esquecidos” ou arabescos da trama. A forma sinuosa que “arabesco” sugere é mais propícia às voltas do desejo, que uma representação em linha reta, como a usada para a narrativa clássica (figura 1).

Da mesma forma, apesar de toda atenção que recebe o final feliz como talvez a principal convenção do gênero, o clímax só é importante porque foi trabalhado ao longo de toda história. Comédias românticas não são sobre finais felizes, mas sobre como se chegar até lá. Elas querem falar sobre a dinâmica entre obstáculos e desejos e não sobre a satisfação; prevalecem as alegrias da demora, a construção de clímax e não o clímax em si.

Portanto, o *quase* controla o tempo em que essa sedução dentro da história acontece, mas também como o espectador vai se relacionar com ela. Por isso usamos anteriormente o termo *strip tease*, porque pouco a pouco camadas da trama são descobertas e nos aproximamos cada vez mais de uma ideia fundamental à comédia romântica: a intimidade. O jogo criado entre narrativa, personagens, espectadores é o de uma intimidade compartilhada. Uma intimidade ficcional e também bastante real porque conversa com nossos protocolos íntimos de relacionamento. Somos parte nesses jogos de desejo porque a narrativa se exhibe para nós, espectadores, e ninguém mais.

Fica claro que quando falamos em intimidade e desejo, estamos falando de algo bem mais abrangente que sexo. Mas também, sexo é importante no gênero porque nunca é apenas sexo. Assim como casamento, em alguns filmes. É sobre prazer, sobre a crença num relacionamento duradouro, sobre a compatibilidade dos personagens, “aquele algo a mais que inspira os encontros eróticos mais memoráveis: intimidade” (Mernit, 2001, p170). As linhas de desejo são desenhadas ao redor de uma intimidade juntando tensão sexual a um envolvimento emocional.

O autor cita (ibdem) a sensual cena de *Nos Bastidores da Notícia* (*Broadcast News*, James L. Brooks, 1987) em que uma transmissão ao vivo é feita pelo âncora Tom (William Hurt) e pela produtora Jane (Holly Hunter). A cena, numa primeira camada, exhibe a perfeita sintonia de trabalho entre os dois: ela fala exatamente o que ele precisa segundos antes, e ele mantém a voz calma e firme num momento de tensão. Numa camada

mais profunda é clara a tensão erótica desenvolvida nas entrelinhas. O que se torna óbvio quando ao final da transmissão, Tom vai até a sala de Jane agradecer e comemorar o sucesso dos dois: ele puxa a cadeira dela para perto dele dizendo que o que eles fizeram era tão incrível que parecia “ótimo sexo”. “Eles são, ao mesmo tempo, o repórter tranquilo e imperturbável que trabalha com a profissional experiente enquanto milhões estão assistindo, e um casal excitado cuja dança de acasalamento está avançando para uma engrenagem maior e mais quente⁹¹” (ibidem).

Em *Charada o quase* é trabalhado através da intermediação de uma trama de assassinatos – o que para a análise foi interessante por realçar duas formas distintas de trabalhar o suspense. Mas em geral, qualquer outra trama secundária é usada pelo gênero para conseguir o mesmo resultado. Às vezes a história lança uma meta, que podemos chamar de falsa meta, a ser cumprida, mas que na verdade é só um caminho para o enlace cômico/erótico/romântico acontecer. Filmes como *Aconteceu naquela noite (It Happened One Night, Frank Capra, 1934)*, *A Noiva era ele (He was a Male War Bride, Howard Hawks, 1949)* e *Casa Comigo (Leap Year, Anand Tucker, 2010)*, entre muitos outros, trazem personagens que precisam fazer uma determinada viagem juntos como meta anunciada claramente pela história. No entanto, sabemos que a viagem só existe para que o par passe esse tempo a sós. É esse tempo constituído por aventuras e até desavenças que transforma dois indivíduos num casal. Jesse (Ethan Hawke) em *Antes do por do sol (Before Sunset, Richard Linklater, 2004)* tem um avião para pegar, constantemente mencionado, um obstáculo, um prazo, mas também um *incentivo* para aproveitar o pouco tempo que resta e, por fim, abraçar totalmente seus desejos e fantasias renunciando ao voo.

É assim que tramas secundárias e obstáculos são usados na comédia romântica para aumentar a tensão. Em alguns casos, as linhas de desejo são impostas narrativamente, mas os personagens não estão cientes delas. Então, essas duas linhas, cujo objetivo principal é a conquista mútua, por vezes se interpõe, como obstáculo uma da outra, acomodando uma dinâmica irônica: usar o desejo para atrapalhar o próprio desejo. Mernit sugere em seu manual de roteiro de comédia romântica que a tensão sexual surja de

⁹¹ They're simultaneously the cool, unflappable reporter working with the seasoned pro while millions look on and an aroused couple whose mating dance is shifting into higher, hotter gear.

momentos inesperados, carregando de erotismo um ambiente através de preliminares metafóricas.

É sobre sexo num nível inconsciente – seus protagonistas já estão na dança e só sabem mais ou menos, ou estão apenas meio dispostos a saber. As preliminares implícitas produzem um tipo especial de suspense, a tensão criada quando a história A se fricciona contra a história B, ou quando uma, na verdade, é metáfora para a outra⁹². (ibidem, p.171)

Os atritos entre as tramas A e B são colocadas aqui (mais uma vez) como criando um suspense no gênero. Mernit não desenvolve o que ele quer dizer com suspense, mas um suspense que surge de uma “fricção” deve se referir a tensão, calor, uma sensação de “eletricidade” com a história. Aproveitamos esta outra face do suspense para acrescentar uma camada a mais na temporalidade do quase. Se Linda Williams pensou tanto temporalidades quanto reações e fluidos corporais para o melodrama (choro), o filme de horror (sangue) e a pornografia (gozo), uma reação corporal correspondente ao *quase* pode ser pensada a partir dessas fricções arranjadas pela história.

3. Ficção e Fricção

Stephen Greenblatt (1988) pesquisou o discurso sexual do início da idade moderna e garante que em manuais médicos do século XVI, recomendava-se a erótica fricção entre os corpos para se gerar calor. Apenas o calor seria capaz de produzir excitação sexual, porque o calor era um princípio mais abrangente capaz de movimentar a vida.

Através do calor, a luta entre a semente masculina e a feminina era determinada, e novamente através do calor a estrutura genital masculina emergia de seu lugar oculto e também através do calor ejaculação e orgasmo eram produzidos. Este modelo calórico da sexualidade não era exclusivamente genital; o leite materno, por exemplo, também era gerado pelo aquecimento do sangue e o próprio sangue era produzido pelo aquecimento do alimento. O calor sexual não se diferenciava essencialmente de outro calor; era apenas uma instância particularmente veemente do princípio de toda a vida animada e, portanto, podia

⁹² It's about sex on an unconscious level - your leads are already in the dance and they only half know, or are only half willing to know it. Implicit foreplay yields a special kind of suspense, the tension created when the A story rubs up against the B story, or when one is actually a metaphor for the other.

ser gerada em algum grau pela comida, pelo vinho e pelo poder da imaginação⁹³.
(ibdem, p.85)

O objetivo de Greenblatt era mostrar como a recomendação médica de produzir calor foi metaforicamente transposta para os palcos elisabetanos pelas comédias de Shakespeare, dotando as peças de uma energia sexual “quente”. A principal estratégia para “ficcionalizar” a fricção dos corpos, segundo o autor, era o embate de uma inteligência verbal. O diálogo afiado entre os personagens era capaz de causar faíscas e produzir um calor imaginativo e por consequência uma excitação erótica. A criação de obstáculos pela trama também contribuiria para um calor necessário à excitação, mas o conflito direto de palavras entre os protagonistas era um substituto simbólico mais eficaz.

O diálogo conflituoso entre os personagens costuma negar o envolvimento em curso. Como se falar fosse a única defesa contra a força que impulsiona uma linha de desejo em direção a outra. David Shumway (2003a) mostra como as *screwballs* se utilizam da mesma estratégia para causar uma sensação de “eletricidade”, choque e atração, nos convidando a participar do relacionamento verbal daqueles personagens. O diálogo seria uma maneira de resistir sem rejeitar o desejo que ambos estão sentindo, transformando palavras – que longe de serem sedutoras, são irritantes e procuram confronto e provocação – em preliminares eróticas. Shumway utiliza o termo “fogos de artifícios verbais” para dar a dimensão visual e espetacular que o diálogo tem na comédia romântica. Deleyto (2013) analisa a mesma questão e acredita que o texto cômico constrói uma mise-en-scène do desejo baseada na força de uma hostilidade mútua.

O resistir sem rejeitar a atração recíproca recorre ao mesmo movimento de intensificar uma ação suspendendo-a, prolongando-a. O diálogo, portanto, também serviria a mais uma função do suspense e seus prazeres na demora. O elemento extra que o diálogo adiciona é esse calor decorrente do atrito verbal. É o calor associado ao diálogo que acrescenta à temporalidade do *quase* sua última camada, sua reação corporal característica: o calor da fricção no formato de um calor sentido na espectadorialidade. E talvez por isso,

⁹³ Through heat the struggle between the male and the female seed is determined, and again through heat the genital structure of the male emerges from its hidden place, and again through heat ejaculation and orgasm are produced. This caloric model of sexuality is not exclusively genital; breast milk, for example, is also generated by heating of the blood, and the blood itself is produced by the heating of food. Sexual warmth does not differ essentially from other warmth; it is only a particularly vehement instance of the principle of all animate life and therefore can be generated to some degree by food, wine, and the power of imagination.

costumamos localizar a comédia romântica exclusivamente no cinema falado. Mas nem todo diálogo é capaz de causar suspense e tensão.

Por exemplo, *Solidão* (*Lonesome*, Paul Fejos, 1928) faz parte daquele período de transição entre o cinema mudo e o falado em que os filmes apresentavam sequências sonoras em meio a um estilo de cinema mudo na maior parte da história. Por isso, mesmo apresentando várias convenções de comédia romântica, o filme é pouco lembrado nas publicações sobre o gênero. Conta a história de dois solitários e simples moradores de Nova York, Jim (Glenn Tryon) e Mary (Barbara Kent), que se encontram num carnaval nos arredores da cidade. Eles se apaixonam e se perdem um do outro, para se encontrarem ao final e descobrirem que moram lado a lado no mesmo hotel. Parece uma sinopse de comédia romântica, porém, a sinopse apenas transcreve em linhas gerais a ação do filme. Conforme proposto na introdução desse trabalho, buscamos uma definição de comédia romântica que vá além da ação, além da sucessão do encontro, perda e sucesso (*meet, lose, get*).

O filme possui apenas três sequências faladas: a primeira vez que os protagonistas se falam, a primeira vez que se declaram um para o outro, e no momento em que Jim é preso por engano e precisa falar com o Juiz para ser solto. No primeiro diálogo, Jim se apresenta a Mary como um cara rico e poderoso que pode dar a ela o que ela quiser. A cena acaba, mas logo em sequência, um intertítulo mostra que Jim conta a verdade para Mary: ele é apenas um operário, o que a deixa feliz porque ela também é uma simples telefonista. Na segunda cena falada, Jim explica o quanto se sente sozinho na cidade. Fala dos seus planos de casar-se e se mudar para o campo. Mary concorda com tudo e diz que até aceitaria a proposta de casamento se ele a tivesse feito. No terceiro diálogo sonoro, Jim havia sido preso por engano e fala para o sargento o soltar porque ele vai propor Mary em casamento. O sargento aceita e fala para ele ir atrás da garota que agora, já está perdida. Jim e Mary se buscam até o final do filme.

O diálogo nos três casos, longe de incitar conflito, ele resolve questões. Mesmo no primeiro deles, no qual Jim se passa por alguém que não é, uma convenção clássica da comédia, que poderia ser um obstáculo ao casal, não gera qualquer consequência para a trama. Mary não se afasta de Jim por achar que ele é milionário. Nem se afasta dele quando sabe a verdade ou quando ele fala em casamento. O único verdadeiro obstáculo são

os infelizes acasos e o ambiente “hostil” da cidade grande. E é através do diálogo que ele consegue resolver calmamente todas as tensões. Os diálogos aqui não criam uma fricção verbal entre o casal, ou um “calor” na trama de obstáculos, até porque Mary mal fala. São mais monólogos interiores de Jim falados em voz alta.

Na última parte do filme quando o casal se busca pelo parque de diversões, o suspense usado mostra como eles muitas vezes se perdem por pouco. É mais próximo ao “tarde demais” do melodrama que a um “quase” da comédia romântica. O final feliz do encontro final é precedido de desesperos lacrimosos. Há uma combinação de convenções no qual o gênero do romance é mais relevante que o da comédia, tendendo a uma perspectiva mais dramática que cômica.

Isso nos serve para enfatizar o vínculo necessário que o gênero faz entre comédia e erotismo. A compatibilidade verbal ainda que em forma de um confronto tende a mostrar uma compatibilidade sexual. “O humor é usado para fortalecer esse espaço mágico e para nos lembrar de prazeres e delícias de um mundo comandado por desejos, no qual outras diferenças e desentendimentos gradualmente se tornam irrelevantes e até levemente absurdos⁹⁴” (Deleyto, 2013, p.191). Não apenas a partir de diálogos conflitantes ou personagens atraentes com um irresistível senso de humor (isso também é importante), mas porque a fricção das palavras, a interposição dos obstáculos, o suspense prolongado do *quase* só criam esse *calor* porque está combinado ao mundo da comédia. Qualquer tensão na trama, discussão ou até desejo pode ser sério e fatal se não for protegido pelo espaço cômico. Os diálogos cômicos, portanto, promovem o gênero com uma energia erótica constantemente renovada. O humor é um componente fundamental ao *quase* e ao calor produzido por ele. É o humor que afasta o suor frio do suspense que enfrenta o medo.

Diálogos cômicos, portanto, tornaram-se parte da criação dessa atmosfera especial, que, para Greenblatt, era simplesmente um substituto teatral para o sexo. Em termos mais gerais, o humor (que no cinema não é apenas verbal, mas também visual) associou-se à criação daquela utopia erótica que a comédia romântica propunha e ainda propõe, como antídoto contra a frustração sexual e afetiva da vida cotidiana⁹⁵. (Deleyto, 2009, p.35)

⁹⁴ Humor is used to shore up this magic space and to remind us of the pleasures and delights of a world ruled by desire in which other differences and disagreements gradually become irrelevant and even faintly absurd.

⁹⁵ Comic dialogues, therefore, became part of the creation of that special atmosphere, which, for Greenblatt, was simply a theatrical substitute for sex. In more general terms, humour (which in the cinema is not only verbal but also visual) became associated with the creation of that erotic utopia which romantic comedy

Já faz décadas que a censura relaxou e que não precisamos representar a fricção dos corpos a partir de alusões, mas essa característica do gênero não mudou. A comédia romântica imagina um espaço em que desejos e fantasias não devem ser reprimidos. No entanto, tampouco eles costumam ser encenados. Utiliza-se toda uma construção retórica para o desejo erótico. Leger Grindon (2011) fala do quanto o gênero precisou lidar com repressão e desejos sob significados dissimulados e por isso a perpetuação do prazeres que surge das “discretas avenidas do erótico” (ibidem, p. 7). Já Mernit frisa que no gênero nada é mais sexy que sexo sublimado: “quando sabemos, e nossos protagonistas podem sentir os impulsos quase fora de controle fervendo sob uma superfície aparentemente plácida, as ações mais mundanas (e *beats*) se tornam glamorosas e excitantes⁹⁶”. Uma vez mais, comédias românticas são sobre sentir desejos livremente e não necessariamente satisfazê-los. Deleyto (2009) identifica uma tendência nos filmes mais atuais e em seriados como *Sex and the City*, na qual falar sobre sexo pode até ser mais erótico que o sexo em si. O embate de palavras que causa eletricidade, pode ser substituído por uma conversa acalorada sobre sexo, que nem mesmo precisa acontecer entre os amantes em potencial, o que “parece sugerir que não há nada tão erótico quanto falar e que quando falar leva a outra coisa, o romance deixa de ser interessante para o espectador⁹⁷” (ibidem, p.163).

O que realmente importa para o gênero é a “linguagem cifrada de Eros”, que mencionamos no início do capítulo, transformada em comédia. O prazer sexual é convertido em prazer cômico e o prazer narrativo de se acompanhar uma história: “o gênero se esforça para provocar o desejo sexual e imitar o seu prazer mediado através dos dispositivos cinemáticos da narrativa e experimentado como humor”⁹⁸ (Grindon, 2011, p.21). Não à toa, os gestos mais simbólicos do gênero são a gargalhada e o beijo, ambos partem da boca, fonte também dos diálogos, o que pode influenciar as convenções mais usadas de enquadramento: planos médios, a estrutura de plano e contraplano na maioria das vezes e close-ups nos momentos mais importantes.

proposed, and is still proposing, as an antidote against the sexual and affective frustration of the everyday life.

⁹⁶ When we know, and our leads can feel, the nearly out-of-control impulses simmering underneath a seemingly placid surface, the most mundane actions (and plot beats) become glamorous and exciting.

⁹⁷ (It) seems to suggest that there is nothing as erotic as talking and that when talking leads to something else, the romance stops being interesting for the spectator.

⁹⁸ The genre strives to excite sexual desire and mimic its pleasure mediated through the devices of cinematic storytelling and experienced as laughter.

No gênero, gargalhadas e beijos não costumam ser gratuitos, mas narrativamente importantes, e por isso, ganham importância também na *mise en scene*. Falamos no capítulo anterior sobre a transformação de Ninotchka (Greta Garbo) agenciada pelo amor. Mas não mencionamos que essa transformação começa numa virada narrativa: o momento icônico em que “Garbo ri”⁹⁹. O enquadramento, e a duração de sua risada estão ligados à importância narrativa assim como os beijos entre os protagonistas que após esse momento são demorados e filmados de perto. Diferentes cartazes do filme de diferentes épocas mostram que a publicidade girava em torno da imagem de Garbo rindo, ou a de um beijo iminente entre os personagens.



Figura 7: diferentes cartazes de *Ninotchka* que mostram as mesmas ações: a gargalhada e o beijo

⁹⁹ Famosa por seus papéis sérios, o fato de Garbo sorrir num filme gerou comoção no público. Diz-se que o slogan publicitário já existia antes mesmo de o roteiro ficar pronto.

No gênero, o beijo não é apenas a expressão de sentimentos fortes, como nos dramas. Beijos em comédias românticas significam ultrapassar os obstáculos que até então separou o casal. Significa que os dois protagonistas que polarizavam a história finalmente se equivalem, se aceitam e seguem a jornada juntos.

Se um dos objetivos da comédia romântica é expor uma intimidade erótica a partir do humor, na nossa cultura, o beijo e a gargalhada externalizam o desejo erótico recíproco e o prazer cômico. O beijo no final de comédias românticas consolida o fim da espera, o triunfo, mas, ao mesmo tempo, marca um início (mais ou mesmo parecido com a função ritualística do beijo na boca em celebrações de casamentos). É o início de uma série de carícias que levam ao ato sexual. O beijo é desejo e é sexo, mas não é ainda sexo, é quase e por isso é tão valorizado pelo gênero.

Além de símbolos, o beijo e a gargalhada também são ações cheias de energia e possibilidades cênicas para a performance. Assim como o texto deve provocar um “calor” é essencial que a performance dos atores transmita isso. Em geral, o calor do quase é pensado em termos de “química” entre os atores. “Química” costuma ser um dos elementos da comédia romântica mais difíceis de se explicar. Deriva das mesmas ideias associadas anteriormente ao embate de palavras como eletricidade, atração, magnetismo. Trata-se de conseguir convencer que indivíduos estão lidando com desejos potentes junto ao talento cômico dos atores. Por isso atores de comédias românticas se repetem com tanta frequência; não é tão fácil encontrar bons atores capazes tornarem esse calor característico do gênero perceptível. Marilyn Monroe, por exemplo, era única na habilidade de demonstrar ao mesmo tempo uma sensualidade livre de inibições, uma inocência sincera, quase infantil e um talento cômico na medida. A comicidade também não pode ser idiota nem cínica demais porque o gênero, como falamos, busca uma autoconsciência atrativa, uma capacidade de rir de si mesmo.

O que arregimenta a química entre os atores, o calor dos diálogos, o suspense dos obstáculos e o atrito entre as tramas é a atividade conjunta da temporalidade do *quase* com o espaço cômico. No gênero, um é codependente do outro. Um cria um espaço engraçado e habitado por livres desejos eróticos e o outro carrega este espaço de tensões, calor e narratividade. A transformação íntima dos personagens transforma todo espaço narrativo ao redor, mas para que isso ocorra numa espécie de clímax empolgante, os protagonistas

devem quase desistir ou quase aceitar repetidas vezes o desafio de se transformarem. É a temporalidade do *quase* que, ao longo de todo período de peripécias promove um envolvimento, tornando ainda mais prazerosa, a sensação de bem-estar no final da história, uma sensação muito mais familiar e confortável que o alívio de escapar da morte.

O espaço cômico junto à temporalidade do *quase* formam o que iremos chamar de o *espaço-tempo da comédia romântica*. No capítulo seguinte exploramos melhor como esse espaço-tempo se relaciona com o espectador. Revendo teorias da narrativa e também da espectralidade, colocamos o *quase* frente ao abismo (*cliff hanger*) e à morte (como nas *Mil e uma Noites* em que Sherazade precisa todas as noites contar uma nova história para permanecer viva) ao aproximarmos o *quase* dos eternos começos da ficção seriada.

CAPÍTULO 4 – O QUASE E OUTROS VÍNCULOS TEMPORAIS

“Escrevo para acabar com a história, escrevo para que a história comece. *Esquece a morte e segue-me.*”

Alexandra Lucas Coelho, “E a noite roda”.

Costuma-se dizer que a narrativa é uma maneira que os seres humanos criaram para organizar o tempo: “vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal, confusa, informe e no limite, muda” (Ricoeur, 1995, p.12). Nossa impressão temporal subjetiva não pode ser mensurada com o simples passar do tempo cosmológico: nossa experiência é carregada de diferentes *intensidades* que dão a impressão de o tempo passar menos ou mais devagar. Ou, como coloca Paul Ricoeur (ibdem), de o tempo ser uma concordância discordante.

Ricoeur também acredita que a atividade narrativa, ao criar obras que são sempre um mundo temporal próprio, resolve poeticamente rumações inconclusivas sobre o tempo. O tempo humano é instável, sempre combinado a ações da memória (passado), da expectativa (futuro) e da atenção (presente) não de forma linear, como acontece com o tempo cronológico que avança continuamente transformando presente em passado. Difere-se também do tempo divino da eternidade, sempre estável, sempre eterno. Ricoeur cita Agostinho ao reparar que o tempo não é simplesmente a medida do movimento dos corpos celestes, mas a medida do movimento da alma humana. O que a narrativa tenta é capturar este movimento e construir o tempo.

A narrativa ao recriar o tempo com eventos sucessórios não constrói apenas uma lógica, mas busca também dar um sentido àquela sucessão. Um exemplo é a biografia, que reúne acontecimentos de uma experiência de vida em forma de narração, buscando sentido e explicação para a ordem daqueles eventos cuja causalidade, muitas vezes, foi encontrada apenas no ato de narrar. É através da intriga que a ação ganha um contorno, uma extensão, uma transformação. Mas como lembra ainda Ricoeur (1995, p. 67) “a extensão só pode ser temporal: a inversão leva tempo. Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos no mundo”.

Assim, a intriga organiza os eventos num tempo próprio e nos convida a segui-la. No capítulo três explicamos o funcionamento de obstáculos através da temporalidade do quase, porém, cabe aqui pensar como esta temporalidade organiza outras instâncias temporais presentes na narrativa cômica de amor.

O *quase* é a temporalidade que estrutura na comédia romântica a interposição de obstáculos, as fricções entre as tramas, o *calor* do embate erótico-cômico. Falta acrescentar como uma narração cômica de amor também carrega consigo outras convenções temporais associadas aos modos de narrar o amor e a comédia.

1. Do amor à primeira vista ao final feliz

Em histórias de amor não se costuma contar a vida toda de alguém como nas biografias. Estabeleceu-se que o enquadramento (*framing*) dessas histórias corresponde ao início do amor e sua resolução; “é preciso, com efeito, que algo cesse, para que exista um começo e um fim, logo um intervalo mensurável” (Ricoeur, 1995, p.36). Existem duas convenções mais tradicionais para resoluções do amor: a morte e o casamento, que correspondem, de modo geral, às abordagens trágicas ou cômicas.

Porém, o início do amor costuma ser sempre representado como um amor à primeira vista, seja ele percebido imediatamente ou não, seja ele trágico ou cômico. Porque o início através do amor à primeira vista transforma um encontro fortuito em momento crucial. O instante do amor à primeira vista é o que chamamos em roteiro de incidente incitante, “o primeiro grande evento da narrativa, a causa primária de tudo que se segue, colocando os outros quatro elementos – complicações progressivas, crise, climas e resolução – em movimento” (Mckee, 2006, p.176), conhecido também como o “ataque” da curva dramática (Maciel, 2003).

O termo em francês para “amor à primeira vista”, *coup de foudre*, une duas palavras que significam literalmente golpe e raio, o que daria a medida certa ao ato violento de enamorar-se. Por isso, a experiência do amor à primeira vista também se aproxima das metáforas “calóricas” que usamos no capítulo anterior para falar de desejo e não deixa de ter a erótica “centelha do caos”.

vivenciada como um acontecimento singular, que irrompe de maneira abrupta e inesperada na vida da pessoa; é inexplicável e irracional; é acionada imediatamente após o primeiro encontro, e portanto, não se baseia em nenhum conhecimento cognitivo cumulativo da outra pessoa. Essa experiência transtorna a vida cotidiana do indivíduo e funciona como uma profunda comoção da alma. As metáforas usadas são de calor, imã, trovão, eletricidade, todas as quais indicam uma força esmagadora e irresistível. (Ilouz, 2011, p.129)

Uma das vantagens do amor à primeira vista é ele trazer uma razão crível que une o casal num começo, sem precisar explicar ou justificar muito esta escolha. Em termos de economia narrativa ele é bastante útil porque traz uma causa culturalmente válida que estabelece um início, um ponto de partida para se contar uma história de amor, como falamos no capítulo dois sobre as potências do encontro. A propósito, como observa Mary Ann Doane (apud Sutton, 2009, p.38) “apaixonar-se à primeira vista se encaixa convenientemente ao sistema altamente codificado do plano e contra-plano”.

Histórias inteiras às vezes se dedicam exclusivamente ao encontro de amor desenvolvido como um amor à primeira vista. *Antes do Amanhecer (Before Sunrise, Richard Linklater, 1994)* é um filme dedicado ao encontro e, no entanto, trata-se de uma história de amor completa. O que o amor à primeira vista traz é o instante em que tudo muda, o convite para embarcar nessa nova jornada. Mesmo quando só é percebido posteriormente, havendo assim um processo de reconhecimento (Sutton, 2009) que liga a experiência do amor àquele instante único em que tudo começou. Por isso, é comum associar tais experiências a um começo em forma de *instante*. Semelhante à fagulha do desejo que faz a história avançar, o *instante* do amor é uma possibilidade temporal, que também supõe uma força transformada em começo.

Na outra ponta do enquadramento da comédia romântica se encontra o final feliz. Assim como é recomendável que o incidente incitante esteja ligado à resolução narrativa, os encontros iniciais costumam se ligar aos finais felizes. Até em *Black Mirror (2011-)* – uma série de ficção científica sobre tecnologia e a sombria natureza humana – no episódio *Hang the DJ (4ª temporada, episódio 4)* encontramos um final feliz transformado em amor à primeira vista. Na história, num futuro próximo, aplicativos de encontros além de aproximar as pessoas darão o tempo que a relação vai durar. Assim acompanhamos o casal Amy (Georgina Campbell) e Frank (Joe Cole) usando o aplicativo pela primeira vez. Os dois parecem estar se divertindo, mas o aplicativo os informa que a relação vai durar apenas 12 horas. Eles aproveitam a noite, se despedem, e passam por consecutivas

situações tediosas com outras pessoas. Ao final de toda a experiência o “sistema” encontra a cada um deles o “par perfeito” com quem eles são obrigados a casar. Mas é concedido a cada um a possibilidade de encontrar alguém uma última vez. Frank e Amy escolhem se encontrar e quando se veem resolvem burlar o “sistema”, ignorando sua eficácia de 99% dos casos, e fugir dali. Mas ao fugir descobrem-se dentro de um sistema de computador, ambos são uma simulação de consciência e em 99% de todas as simulações eles fugiram para ficarem juntos, e todos os simulacros do casal se encontram nesse lugar. Então, o que parece uma notificação de aplicativo toca. Estamos numa festa. O aplicativo de encontros notifica à Amy e Frank “reais”. Eles se olham satisfeitos e o episódio acaba. Assim como nos filmes citados anteriormente, o final feliz é transformado em amor à primeira vista justificado tecnologicamente com 99% de eficácia.

O que não existe em *Black Mirror* é o que chamamos de temporalidade do quase. Nem um espaço cômico. A ficção científica joga exatamente com os medos e perigos do futuro e por isso as semelhanças nas tramas são construídas com elementos totalmente distintos. Não tanto entre a aventura e a excitação, mas entre o medo e o tédio.

Numa comédia romântica o final feliz é uma convenção, historicamente associada ao casamento do par final. Macdowell (2013) lembra que o final feliz como casamento tradicional é duramente criticado, principalmente por feministas, por reforçar aspectos da ideologia patriarcal de dominação. O autor explica que esta crítica costuma também se estender ao consumo de tais narrativas como se a exposição contínua estimulasse a perpetuação de tais valores. O que o autor percebe é que longe de serem a razão para a durabilidade dos valores, pelo contrário, “os casais finais persistem atualmente porque oferecem uma maneira de conceituar nossos encontros com as estruturas sociais dominantes do casamento e da monogamia duradoura¹⁰⁰” (ibidem, p.148). Seria mais um efeito que uma causa.

Tais críticas reconhecem que o final é a última palavra retórica que normalmente dá sentido à história. Ou como coloca Ricoeur (1995, p.105) é o que “fornece o ponto de vista do qual a história pode ser percebida como um todo”. Macdowell percebe que na nossa cultura o discurso do romance construiu uma linha de ação narrativa cujo ápice é

¹⁰⁰ Final couples currently persist because they offer us a way to conceptualise our encounters with the dominant social structures of marriage and long term monogamy,

associado ao casamento ou à monogamia. Para o autor, enquanto nos fizermos a pergunta “eles vão ou não vão¹⁰¹”, seja para experiências narrativas ou do cotidiano, continuamos a conceituar o romance como direcionado a um final feliz, ainda que conscientemente não seja essa a intenção. Mais que a ideia de um “final feliz”, o autor fala de uma conclusão narrativa inequívoca como uma ideologia da nossa sociedade que privilegiou dois tipos principais de encerramento que já mencionamos: o casamento e a morte.

O autor fala de uma tendência crítica em desvalorizar finais fechados, resolvidos, associando-os sempre ao conservadorismo, à estabilidade, enquanto que qualquer sinal de “abertura”, incluindo fissuras, contradições, paradoxos, é visto como sinal de resistência. Ao mesmo tempo, o autor lembra que sempre que um final fechado se mostra potencialmente interessante, há a estratégia analítica de interpretá-lo *como se fosse* aberto, ou no mínimo, como irônico. O autor critica essa condenação automática do fechamento narrativo (*closure*), assim como a aceitação sem questionamento de finais abertos. “A conclusão não é uma mercadoria fixa: os finais felizes frequentemente oferecem diferentes graus de encerramento e, de fato, a criação de um tipo de “abertura” – ao apontarem para o futuro – o que parece bastante fundamental para a convenção¹⁰²” (ibidem, p.154). De fato, nem o final fechado é necessariamente conservador, nem o “final feliz” do par final é algo tão claramente fechado: trata-se mais de uma promessa de começo mais que uma conclusão.

Macdowell lembra que em alguns casos a afirmação de um final feliz pode ser mais radical do que a incerteza de um final aberto. Como em *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006) em que o final feliz dos dois casais protagonistas é a participação numa orgia que transforma os relacionamentos problemáticos através “do poder utópico da comunidade *queer*”. Para o autor, afirmar isso é mais potente do que ser evasivo.

Dessa forma, o autor conclui que o final fechado não garante por si significados patriarcais ou conservadores e que mesmo a convenção do final feliz tem potencial para ser mais flexível do que sua reputação insiste. Também é cada vez mais comum que o final

¹⁰¹ A pergunta “eles vão ou não vão?” (*Will they won't they*) já virou uma expressão referente a esses casais que potencialmente ficariam juntos, mas que enfrentam uma série de obstáculos e crises que competem com a química entre os dois. Normalmente ligado a intrigas televisivas, mas também usado além deste contexto.

¹⁰² Closure is not a fixed commodity: happy endings very frequently offer different degrees of closure and, indeed, the creation of one kind of ‘openness’ – pointing towards the future – seems rather fundamental to the convention

feliz não se identifique com a união do casal final. Além disso, Carol S. Vance (1984, p. 15) lembra que símbolos, assim como o final feliz, não podem ter um significado único e estão sempre abertos a ressignificação:

Assumir que símbolos têm um significado unitário que a cultura dominante os atribuiu é falhar em identificar cognições e experiências individuais dos símbolos, assim como a habilidade individual de transformar e manipular símbolos de um modo complexo jogando com criatividade, humor e inteligência. É esta suposição que garante à cultura *mainstream* uma hegemonia que diz ter mas que raramente alcança¹⁰³.

Em termos temporais o final feliz inscreve aquele instante inicial do amor à primeira vista numa promessa de eternidade associada ao amor romântico. Outros afetos como raiva, medo, vergonha e até mesmo alegria não-romântica não costumam ter a convenção do eterno. Numa descrição bastante apaixonada, o filósofo Badiou (2013) acredita ser o amor um sentimento intenso porque tenta inscrever sua potência de eternidade numa duração. Inspirado em Mallarmé que via a fixação do acaso através do poema, Badiou observa a fixação do *instante* inicial através da declaração de amor. Muitos filmes de amor terminam com essa fixação através de declarações como “eu te amo” ou “sim, eu aceito”, performativos da linguagem em que “dizer algo é fazer algo” (Austin apud Schechner, 2006, p.123).

Se o “eu te amo” sempre é, em muitos aspectos, o anúncio de um “te amo pra sempre”, é porque ele de fato fixa o acaso no registro da eternidade. Não há que ter medo das palavras! A fixação do acaso é um anúncio de eternidade. E, em certo sentido, todo amor declara a si mesmo como eterno: é o que está contido na declaração... O problema está, depois, em inscrever essa eternidade no tempo. Porque no fundo, o amor é uma declaração de eternidade que deve se realizar ou se desdobrar da melhor maneira possível no tempo. Uma descida da eternidade dentro do tempo. É por isso que o amor é um sentimento tão intenso. (Badiou, 2013, p. 33-34)

Badiou fala do amor de forma geral, e falamos na narração cômica de amor como uma maneira de “fixar o acaso” numa duração. O que a temporalidade do quase busca é organizar essa transformação do instante em eternidade através de uma duração narrativa. Como falamos, a temporalidade do quase retarda uma resolução favorável, unindo o desejo erótico do personagem ao desejo narrativo do leitor. Ela se chama *quase* exatamente porque o que o final feliz representa é continuamente postergado, mas permanece próximo.

¹⁰³ To assume that symbols have a unitary meaning, the one dominant culture assigns them, is to fail to investigate the individuals experience and cognition of symbols, as well as individuals ability to transform and manipulate symbols in a complex way which draws on play creativity, humor and intelligence. This assumption grants mainstream culture a hegemony it claims but rarely achieves.

O quase, portanto, aproxima repetidas vezes o ímpeto inicial da resolução final através de obstáculos diferentes configurando uma narrativa.

Ao dizermos que tal estrutura se repete não queremos implicar qualquer julgamento valorativo: o uso da repetição é uma estratégia narrativa como outra qualquer. A repetição tem sempre alguma variação ou seria uma identidade (Brooks). Além disso, Badiou (2013) reconhece a importância da repetição para que o amor (esse misto entre o impulso e o eterno) seja fixado numa duração. Segundo o autor é preciso declarar repetidamente o amor, recomeça-lo, reconhecê-lo: “o desejo é uma força imediata, mas o amor exige, além disso, reprises” (ibidem, p. 53). Lynne Pearce (2011) a partir de Freud, Lacan¹⁰⁴ e Barthes¹⁰⁵ argumenta que apesar de o amor tradicionalmente ser entendido como único e eterno, tudo o que queremos é “o mesmo de novo”. Para a autora, o amor só pode ser entendido em termos de repetição. Até as histórias que celebram um amor “irrepetível” acabam por repetirem-se umas às outras, afinal, “é o que a sociedade ocidental mais quer ouvir” (ibidem, p.7).

Dessa maneira, o *quase* organiza tensões temporais distintas como o instante, o eterno, o narrativo e a repetição. A temporalidade do quase é o que une o início ao fim, correspondendo à parte da comédia romântica mais esquecida pelos analistas, o “meio”. Peter Brooks (1984) assume uma perspectiva de análise que leva em conta os “meios esquecidos” exatamente porque ressalta as dinâmicas temporais na narrativa, a relação com a leitura, as forças que fazem o texto seguir adiante e também “os desejos que conectam os fins e começos narrativos e que fazem do meio textual um campo de força altamente carregado¹⁰⁶”. O autor usa um arcabouço psicanalítico para provar sua teoria de que o meio é alimentado por tensões e carrega o desejo que se estabelece no princípio direcionando-se ao fim. “Dessa forma, a ação da repetição e do princípio do prazer, adiante e retroativo, avança e volta para criar o aparentemente vacilante e desviante meio¹⁰⁷” (ibidem). Na

¹⁰⁴ A autora está se referindo à compulsão à repetição, já que o inconsciente para esses dois autores teria uma dimensão repetitiva: repetindo compulsivamente tanto o que traz prazer quanto o que traz dor.

¹⁰⁵ A natureza circular do amor descrita em *Fragmentos de um discurso amoroso*: “apesar de que todo amor é vivido como único e que o sujeito rejeite a ideia de repeti-lo mais tarde em outro lugar, às vezes ele surpreende em si mesmo uma espécie de difusão do desejo amoroso; ele compreende então que está destinado a errar até a morte de amor em amor” (Barthes, 1981, p. 86).

¹⁰⁶ The desires that connect narrative ends and beginnings, and make of the textual middle a highly charged field of force.

¹⁰⁷ As with the play of repetition and the pleasure principle, forward and back, advance and return interact to create the vacillating and apparently deviant middle.

comédia romântica o *quase* que desempenha esse papel repetitivo e vacilante entre o início e o fim.

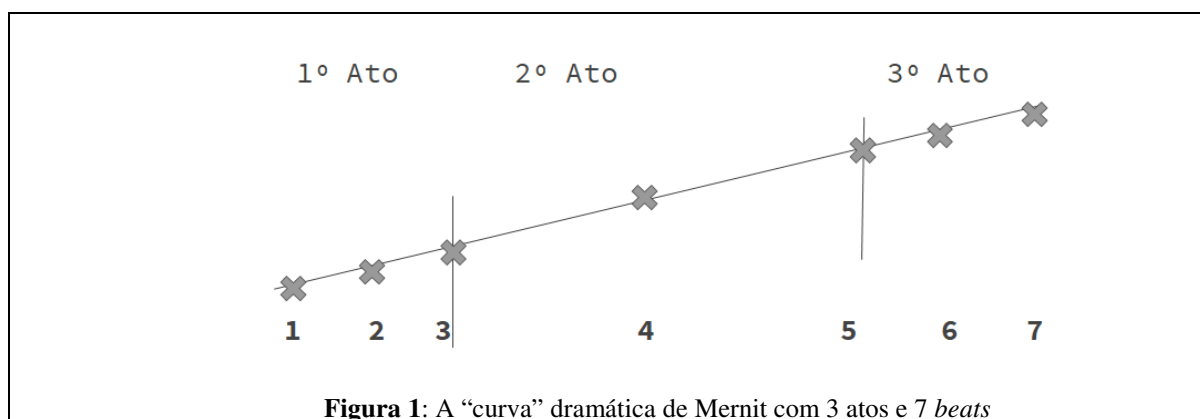
Falamos em convenções temporais do amor, em convenções temporais narrativas e nos falta uma última parte sobre convenções temporais cômicas. Ao contrário de convenções narrativas e românticas que apontam para um fim, ou pelo menos para uma possível resolução, na comédia observamos interrupções, piadas, com tendência mais à fragmentação que a uma unidade narrativa. Palmer (1994) fala que as piadas podem articular narrativas em miniatura dentro de uma história. Numa comédia, rimos dos momentos cômicos isolados e da comicidade que vêm do personagem e do contexto narrativo. Além disso, a performance cômica sugere que os eventos apresentados devem se submeter a um ritmo, um determinado *timing*: é engraçado porque acontece daquela maneira e não de outra, chamando a atenção para si, mais que para uma resolução iminente. Nesse sentido, o humor favorece ainda mais a importância do “meio”. Para evidenciar essa característica, Deleyto (2013, p. 176) propõe uma definição de comédia romântica que enfatize a dimensão cômica vendo “o gênero como sequencia de piadas e brincadeiras que usam convenções narrativas como trama e construção de personagem para criar cenários cômicos de amor, sexualidade e questões íntimas¹⁰⁸”.

Ao ressaltarmos o meio através do quase e da comédia, andamos numa direção oposta à que normalmente se utiliza para lidar com o gênero. Algo que, por vezes, as análises tentam negar, mas acabam se contradizendo no decorrer da explanação, Por exemplo, Mernit (2001) fala de sete *beats* necessários a um roteiro de comédia romântica, estendendo a importância em vários pontos da história e não só o início e o final. São eles: 1) equação química, ou seja, o momento em que se estabelece quem são os personagens principais; 2) *Meet Cute*, que representa um encontro significativo entre os personagens, não necessariamente o primeiro; 3) Complicação sexual, o que liga os personagens numa trama imediatamente ao ponto anterior; 4) Ponto médio, uma variação do *beat* anterior que leva a trama mais longe; 5) O gancho, o segundo ponto de virada também chamado de ponto de não-retorno, no qual os personagens estão irremediavelmente envolvidos; 6) O momento sombrio que corresponde à noite sombria da alma da história, mas também pode

¹⁰⁸ The genre as sequences of jokes and gags that use narrative conventions such as plot and character construction in order to construct comic scenarios of love, sexuality and intimate matters

ser apenas uma separação passageira; 7) A Alegre derrota, ao invés de colocar como um final feliz, Mernit acredita que é necessário que se perca algo para que haja um final feliz com sacrifícios.

É preciso ressaltar que a estrutura em sete *beats* antes de ser uma recomendação de escrita é fruto da análise de Mernit de diversas comédias românticas feitas num período de mais de sessenta anos. Não se trata de uma fórmula, mas de uma interpretação. Filmes bastante diversos como *Feitiço do tempo* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993) e *As três noites de Eva* (*Lady Eve*, Preston Sturges, 1941) se utilizam dos *beats* de maneira nada convencional. Às vezes os pontos se confundem, dependendo do objetivo de uma cena. Determinados filmes privilegiam um ponto em detrimento a outros. É o caso de *Sintonia de Amor* e *Próxima Parada Wonderland* (*Next Stop Wonderland*, Brian Anderson, 1998) com tramas que tratam praticamente da apresentação dos personagens, deixando o encontro como final feliz. A premissa de *Como se fosse a primeira vez* (*50 first dates*, Peter Segal, 2004) é repetir indefinidamente o primeiro encontro para avançar com a trama. *De caso com o acaso* (*Sliding Doors*, Peter Howit, 1998) acompanha em paralelo duas histórias: uma em que o primeiro encontro acontece logo no início da história e outra em que os personagens principais só se conhecem ao final. A sua maneira, Mernit está valorizando o “meio” e as questões necessárias que juntam início e fim, porém, a representação gráfica do roteiro em sete *beats* parece sugerir outra coisa (Figura 1):



Algumas conclusões podem ser tiradas dessa forma de ver o gênero. A primeira é que se trata de um formato narrativo cujo ápice, ou seja, o ponto máximo de tensões acumuladas, corresponde ao final. Outro ponto é que algumas unidades demandam mais tempo que outras. Uma outra conclusão possível é a semelhança entre os primeiro e terceiro ato que se espelham, ou seja, início e fim do filme. Por se tratar de um manual de

escritura, ao longo do texto Mernit valoriza o jogo vacilante do meio, mas parece ignorá-lo por completo, principalmente porque 1) representa o roteiro como uma linha reta e 2) atribui apenas um único *beat* ao ato que corresponde à maior parte da ação da história, ou seja, o segundo, que coincide até visualmente com o meio.

Quando Peter Brooks (1984) relaciona o espaço do meio da narrativa a “arabescos da trama” ele fala sobre os caminhos desviantes que o meio pode tomar para percorrer entre o início e o fim. Arabesco como o espaço dilatatório do texto, que liga o impulso inicial que instaura o desejo narrativo (Eros, segundo o autor) ao final que representa a morte do texto. O termo “arabesco” é trazido por Brooks a partir de Balzac que retraça uma linha em formato de cobra presente em *A vida e opiniões de Tristram Shandy* (Laurence Sterne, 1759-1767) como epígrafe para *A Pele de onagro* (*Le Peau de Chagrin*, 1831) (Figura 2). A linha sugere a arbitrariedade de caminhos que a narrativa toma entre o início e o fim, e o nome claramente faz referência às *Mil e uma noites*.

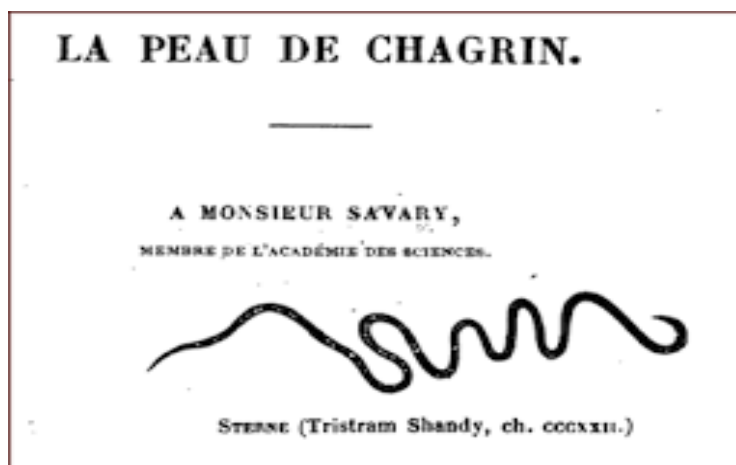


Figura 2: “arabesco”

O que estamos tentando propor com o *quase* é algo que se aproxima mais da linha sinuosa que da linha reta: existe o acúmulo de tensão, mas também um retraimento da resolução que quase acontece, mas avança mesmo assim. Repetidas vezes. Porém, o mecanismo pode ocorrer de maneiras diferentes. Um detalhe interessante que Mernit propõe através da palavra *beat* é o tom que determinada parte do filme vai assumir, o que pode acontecer em maior ou menor grau. O *momento sombrio* investe num *quase* que parece um *tarde demais* do melodrama que *quase* se concretiza. Assim como o início do filme normalmente estabelece personagens e ações antes que possa retardar resoluções.

Os primeiros dez minutos de *Enquanto você dormia* (*While You Were Sleeping*, Jon Turteltaub, 1995) apresentam a solitária personagem principal, Lucy (Sandra Bullock) que trabalha na estação de trem e desenvolve uma paixão platônica por um passageiro que todos os dias passa por ela sem a notar. Até que numa manhã de natal, ele pela primeira vez a cumprimenta, porém, ela demora a notá-lo e não responde a tempo. Quando ela percebe, ele está sendo assaltado na plataforma e cai nos trilhos desacordado. Lucy, então, pula nos trilhos e salva sua vida. Ele se chama Peter (Peter Gallagher), vai para o hospital e fica em coma. Lucy quer visitá-lo e uma série de mal-entendidos no hospital levam todos a crer que Lucy é noiva de Peter, inclusive a simpática família dele, de quem ela também se apaixona à primeira vista e não consegue desmentir a confusão. O filme segue uma série de momentos em que ela *quase* fala a verdade, mas não consegue e só após meia hora, conhecemos Jack (Bill Pullman), irmão de Peter, com quem verdadeiramente Lucy irá flertar e se apaixonar. É a partir daqui que o *quase* é usado da maneira mais comum: a desconfiança inicial dele se transforma numa atração/sintonia mútua e o obstáculo duplo – o falso noivado de Lucy – só serve para que os dois passem mais tempo e quase se beijem várias vezes até que num determinado ponto, eles já estão cientes da atração mútua e precisam tomar alguma atitude. É o momento em que Peter acorda. Aí, o *quase* passa funcionar na dinâmica do triângulo amoroso, trazendo à tona rivalidades antigas entre os irmãos até o ponto em que Lucy e Peter quase se casam, mas ela desiste contando a verdade para todos no início da cerimônia. Em seguida, um curto “momento sombrio” no qual ela acha que será solitária para sempre, para logo, então, ser pedida em casamento por Jack e toda a família. O que estamos tentando dizer é que os *beats* de Mernit tem a ver sim com pontos de virada na história em que o *quase* pode ser trabalhado de outra forma.

Em *Se meu apartamento falasse* (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960), o tom amargo de boa parte da trama faz com que o *quase* venha através das seguidas más decisões dos protagonistas que, simultaneamente, os impede de ficarem juntos, e os aproxima: é apenas porque Baxter (Jack Lemmon) empresta seu apartamento para o chefe que Fran (Shirley MacLaine) vai parar lá. Apenas porque Fran insiste num relacionamento falido com seu chefe que ela acaba no apartamento de Baxter. Ela tenta suicídio e, por isso, Baxter a encontra em sua casa e eles acabam passando o resto do feriado juntos. Agindo assim, eles quase se acham e quase se perdem diversas vezes ao longo do filme e a

resolução feliz só é possível porque os protagonistas mudam de atitude e passam a dizer não aos abusos que sofrem.

Num filme coral como *Simplesmente Amor* (*Love Actually*, Richard Curtis, 2003) acompanhamos o destino de mais de uma dezena de personagens cujas tramas estão em algum grau entrelaçadas. No primeiro ato, todos os personagens devem ser apresentados em pelo menos uma ação ou conflito: o primeiro ministro toma posse e conhece sua equipe, os dublês de corpo se apresentam enquanto trabalham, o cantor finalmente acerta a letra da canção de natal. A dinâmica do filme é mudar de uma trama à outra até que o maior número possível de personagens esteja agindo numa mesma situação dramática que normalmente coincide com o final. A interposição de obstáculos aqui é mais o procedimento de se saltar entre tramas e situações dramáticas distintas; as tramas ficam em suspenso até o filme voltar àquela história e continuar a contá-la. Os personagens hesitam e a ação, apesar de apresentar um episódio mais ou menos conclusivo, é suspendida enquanto mudamos à outra trama e assim sucessivamente. O *quase* aqui é um produto mais de organização da narração do que da ação em si. De toda forma, corresponde a uma estrutura que se repete engendrando novos começos, mas avançando em direção a uma resolução favorável para todos os personagens ao mesmo tempo.

Esses exemplos e especialmente *Simplesmente Amor* nos mostram como o *quase* pode servir a outros enquadramentos narrativos e outras formas de organização da trama. É essa capacidade de se repetir engendrando novos começos ao mesmo tempo em que se avança em direção a uma resolução. Enquadramentos que podem, inclusive, ser episódicos, fundados na ideia de gancho narrativo.

4.2 O meio e novos começos: a ficção seriada

No livro das Mil e uma noites, Sherazade, a filha mais velha do vizir, quer se casar com o rei que jurou ter a cada noite uma esposa, para matá-la na manhã seguinte. Assim, ele nunca mais seria traído. Sherazade havia lido livros de “compilações, de sabedoria e de medicina; decorara poesias e consultara as crônicas históricas; conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e dos reis. Conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido e entendido” (As mil e uma noites – ramo sírio, vol. I). Ela

sabia um jeito de recobrar a sensatez do rei e assim salvar todas as mulheres do reino. Seu artifício era contar histórias que sempre seriam interrompidas pela aurora num momento de clímax, como ao final desta primeira noite (ibdem):

Quando o mercador encerrou o choro e os versos, o gênio disse: “Por Deus que é imperioso matá-lo, mesmo que chore sangue, assim como você matou meu filho”. O mercador perguntou: “É absolutamente imperioso para você?”. Respondeu o gênio: “Para mim é imperioso”. E tornou a erguer a espada para golpeá-lo. Então a aurora alcançou Sherazade e ela parou de falar. A mente do rei Shariyâr ficou ocupada com o restante da história e, nessa primeira manhã, Dinazarde disse à irmã: “Como são belas e espantosas as suas histórias!”. Respondeu Sherazade: “Isso não é nada perto do que vou contar na próxima noite, caso eu viva e caso este rei me poupe. A continuação da história é melhor e mais espantosa do que o relato de hoje”. E o rei pensou: “Por Deus que eu não a matarei até escutar o restante da história. Mas na próxima noite eu a matarei”.

As ameaças de morte não assustam Sherazade que as usa ao seu favor. Ao contar histórias emocionantes e sempre interrompê-las em plena ação, Sherazade provoca o desejo narrativo do sultão que quer sempre saber mais. Ele não se contenta se não chega ao final da história. E como as histórias duram noites, e dentro da história personagens contam outras histórias, e durante a noite uma história se liga a outra “mais admirável e mais espantosa” repetindo o mesmo procedimento de interromper no auge da ação, Sherazade se mantém viva, e assim, as filhas de todos os muçulmanos da região. Como vimos no capítulo anterior que Eros se direciona ao clímax e à morte, ou como coloca Brooks (ibdem) que “a intencionalidade da trama reside na sua orientação para o fim” porém, como completa logo em seguida o autor “mesmo quando o fim deve ser alcançado apenas através de desvios¹⁰⁹”.

Os tais desvios ou arabescos são as forças do meio capazes de retardar a resolução. Sherazade também retarda as resoluções das histórias que conta para retardar a sua própria, e assim evitar a própria morte. O quase se relaciona com as ideias de morte através do erotismo e do suspense, ao mesmo tempo em que se aproxima da ficção seriada pelo mesmo procedimento.

Duas imagens icônicas da ficção seriada são Sherazade que sobrevive à morte contando histórias a cada noite e a expressão *cliff hanger* que literalmente significa pendurado num penhasco mas que se refere ao ato de suspender uma ação no auge para

¹⁰⁹ The intentionality of plot lies in its orientation toward the end even while the end must be achieved only through detour.

engajar espectadores, leitores e ouvintes a voltarem à história no próximo encontro, episódio, capítulo ou folhetim. A ficção seriada também se aproveita da estratégia do suspense para contar uma história no tempo. Não apenas o “tempo da performance” ou o “tempo da leitura”, mas utiliza o tempo da espera. Espera-se uma conclusão não apenas ao longo da história, mas em hiatos programados editorialmente. No quase se espera um resolução enquanto a história acontece. Na ficção seriada¹¹⁰, espera-se uma resolução também quando a história periodicamente cessa e deixa de ser contada. É gerada uma expectativa, assim como a gerada pelo quase, porém, num momento em que a história se encontra interrompida. Os reencontros com a história acabam se tornando laços entre espectador e narrativa, mais uma vez relacionado com o desejo narrativo de “saber mais”. O trecho a seguir conta como um novo fascículo de Dickens era recebido na Inglaterra vitoriana:

Nessas ocasiões meu velho dickensiano me contou, as pessoas andariam um bom pedaço para encontrar o carteiro quando uma nova edição era lançada, impacientes para ler o que Boz (Dickens) tinha para contar... como se poderia esperar que eles permanecessem pacientemente em casa até que o mensageiro do correio, movendo-se com dificuldade num velho cavalo, chegasse com a solução de incandescentes problemas? Quando a hora marcada se aproximava, jovens e velhos iam correndo, andando duas milhas e mais, aos coreios apenas para receber a edição mais cedo. No caminho para casa, começavam a ler; os que não conseguiam o livro olhavam por sobre os ombros dos mortais mais afortunados; outros liam em voz alta enquanto andavam; apenas as pessoas com uma inclinação ao auto-sacrifício abriam mão de uma gratificação puramente pessoal, e corriam de volta para compartilhar o tesouro com a mulher e os filhos. (Zweig apud Eisenstein, 2002, p. 184-5)

A passagem nos serve para ilustrar duas coisas: a recompensa da espera e como a ficção seriada se lança como um vínculo mais persistente com o leitor/espectador porque se estabelece ao largo do tempo. A ficção seriada também sobressai as potências do meio ao apresentar recomeços contínuos. Os universos de ficção seriada são duráveis e ao mesmo tempo sofrem transformações que só podem ser observadas no longo prazo. Os prazeres da demora entre texto e espectador também ficam mais evidentes na ficção

¹¹⁰ Usaremos o termo genérico ficção seriada, mas costuma-se diferenciar entre narrativa de antologia – quando cada episódio (como em *Além da Imaginação*) ou cada temporada (como em *True Detective*) é totalmente diferente dos demais mantendo-se apenas a mesma temática –, narrativas episódicas – em que cada episódio é independente dos demais como costumam ser sitcoms mais tradicionais e séries de animação – de procedurais, – nos quais um mesmo procedimento é repetido em todo episódio, como nas séries policiais ou de investigação – e ultimamente se usa o termo serialização (*serialization* ou *serial*) para séries cujo arco narrativo longo é o que importa.

seriada por se tratar de uma relação que se constrói no tempo sendo o desejo do espectador de saber mais o que mantém a história “viva”.

4.3 Espectatorialidade

Tradicionalmente, a teoria do cinema estudou o fenômeno da espectatorialidade sob o viés da “identificação”, mais tarde sofisticada por Edgar Morin como “projeção-identificação”. Béla Balázs (1983, p. 85) explica que “estamos no filme” porque “nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; olhamos para o mundo com os olhos deles, e por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio”. Morin (1983, p. 147) explica que a projeção-identificação seria uma participação afetiva, na qual o espectador se identifica com os atores e se projeta naquela realidade ficcional. Segundo ele, “o sonho é projeção-identificação em estado puro”.

O que argumenta Murray Smith (2005) é uma espectatorialidade enquanto experiência criativa. Smith condena o que chama de “metáforas do engano” – cinema/sonho, cinema/hipnose – nas quais, o envolvimento entre o espectador e o filme necessita, ainda que, temporariamente, que os espectadores acreditem ser real a representação ficcional. Smith esclarece que o espectador e o filme narrativo encontram-se junto à instituição da ficção, e que estaríamos sempre periféricamente atentos a isso, pois são “modos não conflitantes de consciência”; a ficção nos afeta porque nos entretém imaginativamente. Nessa mesma direção, Wolfgang Iser (2002) vê a leitura, e também a espectatorialidade como se fosse um jogo. A intenção é valorizar o caráter performativo das narrativas e da leitura:

Os autores jogam com os leitores e o texto é um campo de jogo. O próprio texto é o resultado de um próprio ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e daí, modificam – o mundo referencial que tem no texto. Ora, como o texto ficcional automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas como se fosse realidade. Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo, mas apenas um

mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo tão-só de ser considerado *como se* fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo. (ibdem, p. 107)

O espectador, portanto, é estimulado imaginativamente pelo texto fílmico: faz previsões, imagina cenários, se coloca como parte de jogo narrativo. Segundo Smith (2005), a ficção nos permite, enquanto espectadores, viver “quase-experiências”, expandindo e explorando experiências vividas e imaginadas, a partir do que vemos na tela. Além disso, o espectador está consciente de que seu envolvimento com o filme é temporário. O espectador participa imaginativamente e consciente de que se trata de uma ficção, um jogo. Por outro lado, o caráter performático do jogo chama a atenção para a dimensão corpórea intrínseca à performance. Paul Zumthor (2007, p. 54) entende que a leitura é performance, porque é através dela que o texto se encena, encontrando o corpo necessário a sua voz:

Todo texto poético¹¹¹ é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia.

O encontro entre leitor e obra acontece de uma maneira pessoal. “A obra, a rigor é um conjunto de efeitos possíveis sobre um fruidor” (Gomes, 1996: 102). A espectadorialidade enquanto performance permite que se vibre com o próprio corpo os caminhos do texto fílmico. O jogo permite uma preparação para experiências que virão por se tratar de “um meio para avaliarmos nossas prováveis respostas emocionais a situações hipotéticas e apreciamos os sentimentos de outras pessoas passando por situações que ainda não tivemos a possibilidade de experimentar” (Taylor apud. Smith). Essa potência imaginativa só se alcança por se tratar de um jogo, e nos permite tornar presentes a nós mesmo, através da atividade imaginativa, e ao mesmo tempo, ausente, exatamente por se tratar de um jogo.

¹¹¹ O autor usa “poesia” e “poético” compreendendo também o que chamamos de “literatura” e “literário”. Estendemos também ao cinema porque o próprio autor aproxima a leitura à espectadorialidade, ao equiparar escrita e “meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais”.

E assim como num jogo, Ricoeur (1995) coloca que a fruição do espectador já deve estar prevista na obra, um prazer com sede no espectador, mas que foi construído pelo texto. Enquanto que Baroni (2007) fala da função “tímica¹¹²” do discurso narrativo, ou seja os estados afetivos provocados pelo texto. Os dois autores atribuem ao “efeito” da narrativa uma mistura entre emoção e aprendizado (Ricoeur, 1995, p. 74), ou como coloca Baroni (2007, p.) “emoção e compreensão aparecem então como duas facetas do mesmo fenômeno: a experiência de um choque entre nossas expectativas e a alteridade do texto”¹¹³. Colocando desta forma, a comédia romântica também programa sua própria fruição, sua “emoção” característica, seu aprendizado, numa palavra, sua catarse.

Alguns autores pensando exclusivamente na narrativa de comédia romântica propuseram ver a relação entre texto e espectador no gênero através do amor ou do desejo. Paul Sutton (2009) aproxima a espetatorialidade da comédia romântica do “amor à primeira vista”. Para o autor a *mise-en-scène* do encontro amoroso tem a dupla função de apaixonar em cena casais à primeira vista e nos engajar com os filmes. Para explicar a sua teoria de espetatorialidade, o autor usa o conceito de *afterwardness* que sugere uma ideia de retardo, a temporalidade de quando finalmente dá-se conta de algo. O termo é emprestado da psicanálise de Laplanche, na qual propõe uma estrutura temporal em que as experiências traumáticas só podem ser compreendidas posteriormente, quando o trauma é desfeito. Esse lapso temporal também seria necessário para se entender o amor à primeira vista. Segundo essa teoria, o amor, assim como o trauma, só poderia ser compreendido a posteriori, num momento que ressignificaria aquele marco inicial. Para Sutton essa temporalidade posterior teria a ver também com o funcionamento da espetatorialidade (ibidem, p. 42):

Quero argumentar aqui que os espectadores refazem os filmes como parte do processo de espetatorialidade e além da experiência cinematográfica real, eles

¹¹² Como o próprio autor explica “o ‘timus’ (do grego *tumos* que significa “coração, afetividade”) é um estado de espírito, uma disposição emocional básica. Na psicologia, a regulação do humor é definida por uma “função tímica”. Usaremos essa expressão para descrever os efeitos poéticos de natureza “afetiva” ou “passional”, como a tensão narrativa, a suspense ou a curiosidade” (ibidem, p.20).

¹¹³ Émotion et compréhension apparaissent alors comme deux facettes d'un même phénomène : l'expérience d'un heurt entre nos attentes et l'altérité que leur oppose le texte.

carregam consigo um “filme” refeito e lembrado. Essa visão de espectadorialidade, dessa forma, toma *afterwardness* como sua força motriz¹¹⁴.

Segundo o autor é apenas em retrospecto que podemos ver que o amor aconteceu “à primeira vista” e também apenas ao final nos damos conta da nossa ligação desde o início com a história, algo “quase sempre à segunda vista” como o conceito de *afterwardness* suscita. O autor acredita que a comédia romântica é um local privilegiado para percebermos essas relações afetivas entre o espectador e o filme. Já que o espectador deve se apaixonar pelo filme num ato violento, “ser sequestrado pela imagem”. Relembrar e refazer a história que agora pertence às suas próprias experiências. Se Smith vê o filme como quase-experiência que estimula a imaginação, Sutton acredita ser o amor um ato imaginativo estimulando a espectadorialidade que “re-traduz” o filme numa “auto-tradução”. A dimensão performativa da espectadorialidade “recria o filme lembrado e articula com um certo amor à primeira vista (sempre quase à segunda vista) pelo cinema”¹¹⁵ (Sutton, 2009, p.43). Dessa forma, o autor coloca que o lampejo de amor, o golpe, ainda que instantâneo só pode ser construído narrativamente em retrospecto ao final do filme. Da mesma maneira, a relação de espectadorialidade.

A ligação entre leitores ou espectadores e obras de arte pode ser colocada em termos eróticos¹¹⁶: “o primeiro contato entre o espectador e objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagradar, nos ‘toca’ e nos ‘conecta’ ou nos é ‘indiferente’” (Castello Branco, 1987, p.12) aproximando o gozo erótico do gozo estético (ibdem). Não à toa, Brooks (1984) acredita que o motor da narrativa é o desejo que move o leitor através dos meios até o fim: um desejo totalizante que constrói cada vez maiores

¹¹⁴ I want to argue here that spectators remake films as part of the very process of spectatorship and that beyond the actual cinematic experience they carry a remade and remembered ‘film’ with them. This view of spectatorship therefore takes afterwardsness as its motivating force.

¹¹⁵ This process of spectatorship recreates the films it ‘remembers’ and articulates a certain kind of love at first sight (always already at second sight) of the cinema

¹¹⁶ Talvez por lidar com dilemas pessoais mundanos glamourizados, a relação erótica entre a comédia romântica e seus espectadores costuma ser encarada como um *guilty pleasure*, um prazer culpado frequentemente associado ao entretenimento, punido em sua apreciação por estar subjulgado a avaliações estéticas ditadas por outras instâncias.

unidades de significado e se dirige ao fim, sendo o “desejo narrativo inexoravelmente, no fim das contas, um desejo pelo fim¹¹⁷”.

Ao tentar entender os triângulos amorosos que comandavam as *screwball comedies*, Shumway propôs uma estrutura narratológica trídica na qual há um par de sujeitos e um terceiro excluído: a sucessão narrativa ocorre porque sempre o terceiro excluído quer ser incluído no par. Se ele ou ela for incluído, necessariamente desloca-se a outra pessoa. A representação gráfica de tal estrutura é um triângulo cuja base encontra-se na parte superior, e o vértice para baixo (figura 3). A pessoa que se encontrasse na parte de baixo do triângulo estaria sempre almejando ocupar um ponto no par acima. Assim, a narrativa encadeia arranjos e rearranjos do par amoroso a cada revolução do triângulo no formato de um romance.

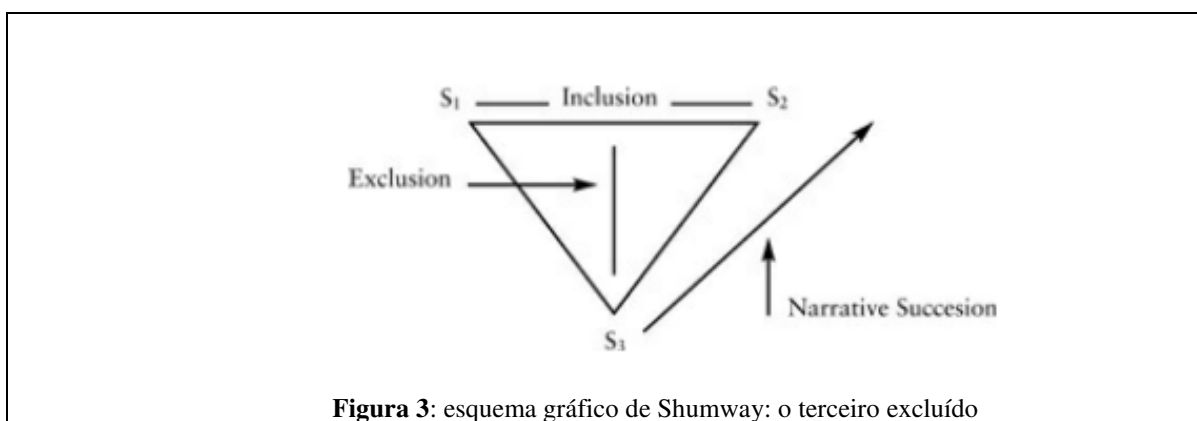


Figura 3: esquema gráfico de Shumway: o terceiro excluído

Shumway (2003a) acredita que enquanto os pares se alternam, o leitor ou espectador é tipicamente colocado numa posição semelhante a do terceiro excluído – uma presença ausente espelhada – e também quer ser incluído no par. O espectador experencia uma ausência e o resultado motiva e estrutura sua atenção (ibdem). Segundo o autor essa dinâmica seria movida pelo desejo: seja o desejo na trama, ou o desejo *pela* trama, “a coincidência entre desejo narrativo e figural é o que torna o romance tão atrativo numa história¹¹⁸” (ibdem). O romance, para o autor, não gastaria suas energias descrevendo a felicidade final, mas retardando a sua concretização, causando como resultado o aumento do desejo, em outras palavras, usando a temporalidade do *quase*.

¹¹⁷ O período completo é If the motor of narrative is desire, totalizing, building ever-larger units of meaning, the ultimate determinants of meaning lie at the end, and narrative desire is ultimately, inexorably, desire for the end.

¹¹⁸ The coincidence of figural desire is what makes romance so powerful attractive in a narrative.

Como sugeri anteriormente, a significância de uma estrutura triangular ou trídica é que ela figura a estrutura do desejo. Não apenas o sujeito que vê está posicionado nessa estrutura, mas o seu desejo é espelhado pelo menos por outro “desejante” (grifo nosso). Os filmes constituem um sujeito de desejo que é confirmado pelo olhar de outro observador, ainda que esse olhar ameace as perspectivas da nossa satisfação¹¹⁹. (ibidem, p.401)

Para o autor é esse olhar excluído que, ironicamente, nos espelha e nos coloca na história. Os dois autores tentam lançar mão da ideia de que a catarse da comédia romântica está ligada à própria sensação de “amor” ou “desejo” representado pela história. Segundo estes autores, a recompensa emocional e narrativa seria sentir desejo pela própria história, ou se apaixonar por ela. Porém, isso não parece tão específico do gênero. São outras maneiras de falar da competência literária do leitor de acompanhar e significar uma narrativa, algo presente na ideia de “impulso narrativo”, fundamental à narrativa, como apresentamos na introdução. Como explica Brooks (1984) o leitor é virtualmente ele próprio “um compósito de todos os textos que leu, ouviu, imaginou ou escreveu”. Esse desejo por narrativa faz parte de como vemos o mundo e o entendemos “usando os textos como um modelo interpretativo para a vida” (ibidem)

A catarse inscrita na narração cômica de amor quer de nós algo específico. Algo que, assim como faz Sherazade, deixaremos para adiante, no capítulo seguinte. Explicamos a catarse da comédia romântica e também os seus limites através da análise de um *sitcom* (comédia de situação televisiva) cuja importância das tramas e convenções de comédia romântica é tamanha que poderia ser chamado de uma comédia romântica serial.

¹¹⁹ As I suggest earlier, the significance of the triangular or triadic structure is its figuring of the structure of desire. Not only is the viewing subject positioned in this structure, but his or her desire is mirrored by at least one other desirer. The films constitute a desiring subject whose desire is confirmed by the gaze of another gazer, even as his or her gaze threatens the prospect of our satisfaction.

PARTE FINAL

O ESPAÇO-TEMPO

CAPÍTULO 5 – O ESPAÇO-TEMPO NA ANÁLISE DE *NEW GIRL* (2011-2018)

“Filmes são como encontros, novelas, são namoros curtos, mas séries de TV são um compromisso, um relacionamento que você constrói”.

Marta Kauffman

Em 2013, numa palestra promovida pela GLOBOSAT para roteiristas brasileiros, Marta Kauffman, criadora de *Friends*, disse essa frase que compara a relação entre formatos audiovisuais e seu público com relacionamentos amorosos. Seu objetivo era convencer os roteiristas a criarem mais séries de TV brasileiras, na época, menos populares no mercado que novelas ou filmes. Certamente, mais por humor (e marketing) que por questões teóricas, Kauffman tenha recorrido à metáfora. Porém, a imagem formada a partir dessa frase nos ajuda a examinar mais uma vez a dinâmica entre texto e espectadores.

Como falamos anteriormente, encontros são narrativas de amor completas, autocontidas, com início, meio e fim, que se destacam por ressaltar o ímpeto do desejo e experiências de amor mais memoráveis. O encontro marca um começo que dá origem ao que vai mover toda história. Por isso, a comédia romântica tende a valorizar as potências “mágicas” do encontro narrativa e cenicamente. Se filmes são encontros (*dates*) que os espectadores têm, a relação entre espectadores e filmes é a mais curta e potencialmente a mais “apaixonada” de todas.

No outro ponto da escala se encontram as séries de TV, que Kauffman comparou a relacionamentos (*relationship*), ou seja, relações duradoras e estáveis entre texto e espectador. Se por um lado relacionamentos são desenvolvidos como uma companhia para a vida, por outro eles são sempre problematizados, pela tendência à rotina, enfrentando obstáculos mais “realistas” que as adversidades aventureiras do encontro. Assim, a relação entre espectadores e shows televisivos pode ser duradora, mas corre sempre o risco de “cair na rotina” ou ainda é desafiada com outras “tentações”, “infidelidades”, ou rompimentos que podem ocorrer ao longo dos anos. Na verdade, relações duradoras sempre foram um desafio para a comédia romântica, à exceção de filmes como *Annie Hall*

(Woody Allen, 1977), *Ted & Carol & Bob & Alice* (Paul Mazursky, 1969), *Antes da meia noite* (*Before Midnight*, Richard Linklater, 2013), entre outros, o gênero costuma preferir a conquista à duração, o começo ao meio.

Uma premissa básica do formato *sitcom* é trazer personagens lidando de forma cômica com situações cotidianas. Por isso, o casal casado está para o *sitcom* desde *I Love Lucy* (1951-1957), assim como o casal que vai se casar no final está para a comédia romântica desde Shakespeare. A escolha por um *sitcom* para a análise final do trabalho leva em consideração as tramas que trazem longos períodos de conquista, idas e voltas ou o “arabesco da trama”, mas também a relação que se constrói ao longo do tempo entre espectador e texto. Um relacionamento capaz de se transformar, de se romper e de se reinventar. O *sitcom* analisado combina as demoras da conquista da comédia romântica, desenvolvidas no longo prazo, com a estabilização cotidiana das comédias de situação. O que reforça o conceito de gênero, discutido no primeiro capítulo, como um conjunto de convenções que se encontram nos textos audiovisuais.

A escolha específica por *New Girl* (2011-2018) e não outra série mais nova ou mais antiga, mais prestigiada, mais ou menos conhecida tem a ver com suas tramas centrais, que falaremos logo adiante, mas também com o tempo que a série se manteve no ar. Os anos 10 do terceiro milênio acompanharam transformações tecnológicas e de comportamento que acabaram influenciando o mercado audiovisual em geral, reverberando na produção e consumo de comédia romântica.

New Girl, que poderia ser descrita como uma narração cômica de amor (e, principalmente, de amizade), é uma série que se manteve no ar por sete temporadas e experimentou diferentes graus de engajamento com seu público, relacionados em maior ou menor nível com estas mudanças. A maior audiência da série foi alcançada na primeira temporada (2011-2012) junto a ótimas críticas e indicações a Globo de Ouro e Emmy para melhor atriz, melhor ator coadjuvante, melhor série de comédia e melhor direção. Desde então, audiência e prestígio foram caindo, mas a série continuou por mais seis temporadas alcançando uma audiência razoável até sua temporada final com exibição do último episódio em maio de 2018. Porém, de 2011 a 2018, muita coisa mudou na produção e consumo de conteúdo televisivo e a aferição tradicional de audiência deixou de ser o único termômetro de desempenho de uma série.

A partir de 2013, houve a inserção mais expressiva dos serviços de *streaming* como agentes de produção original, com a primeira série produzida pela Netflix, *House of Cards* (2013-), e também com os primeiros originais produzidos pelos concorrentes Hulu e Amazon Prime no mesmo ano. Com temporadas inteiras inéditas sendo liberadas no mesmo dia pelos serviços em *streaming*, o hábito do *binge-watch*¹²⁰ se tornou cada vez mais estimulado. Como afirma o pesquisador Pedro Curi (2015, p.53), os serviços de *streaming* são uma inovação inserida na dinâmica televisiva e não uma novidade completa:

Ainda que traga novidades e abra caminho para outras iniciativas de vídeo sob demanda, o Netflix é uma atualização da televisão e não algo completamente novo. Uma atualização que diz mais respeito à tecnologia e aos hábitos de consumo do que necessariamente à produção de conteúdo, já que essa continua dentro do modelo consagrado por décadas.

Por conta de suas primeiras temporadas desfrutarem de reconhecimento considerável, *New Girl* conseguiu bons acordos financeiros para reexibição (chamados nos Estados Unidos de *syndication*) nos canais TBS, MTV e também na Netflix¹²¹. É interessante perceber como a série se beneficiou dessa tecnologia para conseguir novos espectadores ao redor do mundo, e em alguns casos, reconquistar os antigos¹²². Foram estes acordos para venda que acabaram salvando a série do cancelamento desde sua terceira temporada¹²³.

¹²⁰ Binge-watch é uma expressão usada para o hábito de maratona séries, ou seja, assistir a um episódio depois do outro, várias horas consecutivas. Antes dos serviços de *streaming* ou vídeos por demanda, já existiam maratonas programadas pelos canais televisivos, mas as pessoas passaram a programar maratonas elas mesmas a partir dos Box de DVD de temporadas lançados logo após a exibição na televisão, ou ainda a partir de downloads através do compartilhamento por *torrent*.

¹²¹ Informação tirada da matéria: <http://variety.com/2017/tv/news/new-girl-season-7-renewed-fox-1202419231/>. Acesso em 19/04/2018. No Brasil, a série está disponível nos serviços Claro Vídeos e Fox Premium.

¹²² E falo pessoalmente como espectadora muito engajada na série até o início da terceira temporada que desanimou semana após semana entre 2013-2014 com as soluções narrativas bastante improváveis que separaram os casais centrais. O problema não foram as separações, mas os motivos nada convincentes encontrados pelos roteiristas e as tramas secundárias igualmente fracas. E se levarmos em conta a ideia de que a série é um relacionamento que se mantém, eu rompi com *New Girl* no início de 2014. Na mesma medida que amamos uma série, podemos odiar o rumo que se escolhe em determinadas temporadas. No entanto, perto do fim de 2017 descobri a série no *streaming* e resolvi dar uma chance à quarta temporada (2014-2015) que é surpreendentemente boa. Assim, *New Girl* e eu voltamos num relacionamento menos apaixonado e mais duradouro.

¹²³ Ben Travers analisa que mesmo que a série tenha perdido a audiência tradicional na TV aberta, aferida pelo declínio dos números ano a ano, Netflix, sem qualquer dado de audiência divulgado, seria a razão para que ainda se fale em *New Girl*: “o binge-watch da Netflix mascara muitas falhas escondidas nos hiatos de episódio em episódio que contam com um número decrescente de espectadores. Quando você assiste uma temporada num final de semana, você não pausa e reflete se a trama B no episódio 8 funcionou ou mesmo se

Também entre 2011 e 2018, observou-se um aumento significativo no uso de *smartphones*, telefones chamados de “inteligentes” por conterem funções de computadores. Em 2011, pela primeira vez no Brasil, as vendas destes telefones inteligentes superaram as de computadores pessoais, impulsionadas pelos modelos de Iphone (3g, 4 e 4s) lançamento à época¹²⁴. O uso efetivo dos *smartphones* também gerou comportamentos novos. Perfis *online* de sites de relacionamentos já eram muito úteis para encontrar desconhecidos, mas, inacreditavelmente, anúncios pessoais em jornais ainda eram uma realidade em 2001 em *Beijando Jessica Stein (Kissing Jessica Stein*, Charles Herman-Wurmfeld, 2001). Na última década, os aplicativos de encontro tomaram conta do mercado com o surgimento do Grindr (2011), Tinder (2012) e similares. O uso mais intensivo de aplicativos de encontro transformaram significativamente os hábitos de corte (*dating*), o que de alguma maneira está ligado à comédia romântica. Sem proclamar pensamentos apocalípticos do tipo “o Tinder destruiu a comédia romântica”, o que queremos mostrar é que, de fato, há um novo agente no campo dos relacionamentos amorosos. Isso não significa “crise” ou a “morte” do gênero porque a comédia romântica costuma abraçar muito bem as novidades através de suas histórias.

Mensagem para você de 1998 já trazia o flerte por computador, e antes dele a paquera por telefone em *Denise está chamando (Denise calls up*, Hal Salwen, 1995) ou *Confidências à meia-noite* e o namoro por carta em *A Loja da Esquina (The Shop Around the Corner*, Ernst Lubitsch, 1940), filme que inspirou *Mensagem para você*. *Apenas duas noites (Two Night Stand*, Max Nichols, 2014) começa na manhã seguinte em que o casal acorda depois de se conhecer por um aplicativo de encontros, mostrando que o gênero está sempre aberto a novas possibilidades de enquadramento, reformulações do que é o início e o que pode ser um final feliz. *Ela (Her*, 2013, Spike Jonze) – filme que se utiliza de convenções da comédia romântica, mas se desenvolve como um drama existencial – traz um protagonista apaixonado pelo próprio sistema operacional do seu computador. Incluir

a construção de um episódio inteiro deixou muitos assuntos sem solução. Você vai continuar, empurrando para encontrar a graça em algum lugar, mesmo que isso signifique assistir a cinco horas de TV até chegar ao ouro da comédia.” Algo que não funciona para seriados novos, porém, “New Girl já nos deu muitos episódios para continuar assistindo”. Encontrada em <http://www.indiewire.com/2014/09/5-reasons-not-to-give-up-on-new-girl-before-season-4-22186/>. Acesso em 19/04/18.

¹²⁴ Segundo matéria do portal g1 de 04/02/2012 encontrada em <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2012/02/vendas-de-smartphones-superam-de-pcs-pela-primeira-vez-diz-estudo.html>. Acesso em 19/04/2018.

novas formas de encontro e galanteria nunca foi um problema para o gênero. Os relacionamentos continuam se lançando como jogos narrativos, talvez, agora ainda mais verbais, com perfis preenchidos e mensagens instantâneas. Até mesmo *New Girl* se aproveitou do tema mostrando num episódio como a protagonista se livra, com desculpas hilárias, de dez encontros desastrosos que ela conseguiu num aplicativo de namoro. Ou seja, mudanças no campo dos relacionamentos sempre podem ser incorporadas pela narrativa cômica de amor.

Por fim, é comum observar que na última década a produção de comédias românticas no cinema caiu vertiginosamente, com sinais de desgaste que já vinham sendo percebidos desde os primeiros anos do novo século¹²⁵. Os últimos grandes sucessos do gênero costumam não ser tão românticos como *Missão Madrinha de Casamento* (*Bridesmaids*, Paul Feig, 2011) ou não tão engraçados como *O lado bom da vida* (*Silver Linings Playbook*, David O. Russell, 2012). Até os lançamentos mais “independentes” como *Frances Ha* (Noah Baumbach, 2012), *Ruby Sparks* (Jonathan Dayton e Valerie Farris, 2012), *Mesmo que nada dê certo* (*Begin Again*, John Carney, 2013) e *A incrível Jessica James* (*The Amazing Jessica James*, Jim Strouse, 2017) fogem de associar o final feliz ao casal principal.

Ao que tudo indica, o mercado de longa-metragem está mais fechado para o gênero, ou pelo menos, para o gênero como costumamos vê-lo por décadas. Por outro lado, a produção televisiva passou a ser elogiada pelo o que Mittel (2012) chamou de “complexidade narrativa”. A complexidade narrativa aposta em estratégias de *storytelling*, segundo o autor, não associadas normalmente ao meio televisivo, porque não se preocupa em fechar a história em todo episódio, trabalhando com arcos de trama e personagens mais longos, que ele chama seriais, não tão dependentes da estrutura episódica da televisão. São tramas arriscadas, multifacetadas, e em muitos casos violentas, tendo como alvo um

¹²⁵ Refiro-me a duas coisas: matérias na imprensa de entretenimento que procuram analisar a queda em qualidade e quantidade das produções do gênero em artigos como “Can the Romantic Comedy be save?” de Claude Brodesser-Akner para a Revista *Vulture* de dezembro de 2012, ou o artigo do *The Atlantic* de março de 2013 “Why Are Romantic Comedies So Bad? – The long Decline From Katharine Hepburn to Katherine Heigl”, assinado por Christopher Orr, ou ainda “Who Killed the Romantic Comedy” de Amy Nicholson para o *L.A. Weekly* de 27 de Fevereiro de 2014; e também dados que podem ser compilados provando esta queda. O site *The numbers.com* coloca o pico de bilheteria do gênero em 1999, e seu declínio definitivo a partir de 2007. Até o portal *g1* em 27/04/2017 postou a matéria “Por que Hollywood deixou de amar as comédias românticas e elas sumiram dos cinemas?”, com um gráfico que coloca o pico de faturamento do gênero em 2001, citando dados do site *mojo.com*.

público de nicho, mais que uma audiência ampla em séries como *The Sopranos* (1999-2007), *Breaking Bad* (2008-2013) ou *Mad Men* (2007-2015). Dentre as sitcoms, Mittel cita *Curb your enthusiasm* (2000-) e *Arrested Development* (2003-) que se aproveitam respectivamente de ganchos narrativos que na verdade nunca são retomados, e de um desenvolvimento de trama do tipo saga.

No entanto, a chamada “complexidade narrativa” não deixa de conter um julgamento valorativo e mesmo que Mittel contemple algumas séries de comédia no seu artigo, a maior parte da sua atenção é voltada aos dramas. Além disso, comédias ou dramédias como *Enlightened* (2011-2013) e *Togetherness* (2015-2016) com propostas narrativas mais de longo prazo costumam ser relacionadas com queda da produção de comédia no cinema, ou até a queda na produção do filme médio, em geral, já que “a indústria não tem mais energia para vitórias medianas¹²⁶”. A atual “era de ouro da TV” costuma quase que exclusivamente ser associada aos dramas, enquanto que o sucesso de *sitcoms* com temas românticos fortes são menos relacionados com a alta qualidade da produção televisiva, e mais à queda de produção cinematográfica de comédia romântica. Andy Greenwald num artigo em 2013¹²⁷ afirma que o amor foi expulso do cinema, e dos prestigiados dramas de uma hora para existir quase unicamente nas comédias de situação:

outrora o local de descanso banal para risadas enlatadas e bordões bregas - tornaram-se o repositório mais confiável de todas as piadas privadas e explosões de constrangimento que destroem a alma e definem as relações da vida real. *Sitcoms*, hoje em dia, têm menos medo de serem sóbrios que seus correspondentes dramáticos de deixarem entrar um pouco de luz¹²⁸.

¹²⁶ Amy Nicholson em seu artigo em que explica a “morte” da comédia romântica no cinema não cita o mercado de TV, apenas observa a tendência na indústria cinematográfica de fazer filmes caros, com sequências, endereçados a toda família, ignorando o quão lucrativo são os filmes voltado a um público feminino. No seminário “Escola de Séries” realizado no Rio de Janeiro em 29/06/2015, Gary Marenzy (Rápido Entertainment) analisou que o mercado do filme médio estava acabando e por isso as pessoas estariam migrando para a televisão.

¹²⁷ Encontrado em <http://grantland.com/features/new-girl-mindy-rise-romantic-sitcom/>. Acesso em 27/11/2017.

¹²⁸ “once the banal resting place for canned laughter and cornier gags — [they] have become the most reliable repository for all the wonderfully strange private jokes and bursts of soul-destroying embarrassment that define real-world relationships. *Sitcoms* these days are much less afraid of going dark than their dramatic counterparts are of letting in a little light”.

A conclusão do autor é o surgimento do que ele chama de “sitcom romântico” em shows como *New Girl* e *The Mindy Project*¹²⁹ (2012-2017). Na verdade, o autor vai um pouco mais além ao argumentar que “comédias românticas e sitcoms, efetivamente, mudaram de lugar. São shows como *New Girl* que promovem tempo e espaço para os personagens se transformarem em pessoas¹³⁰”. Ele critica filmes como *Cinco anos de noivado* (*The Five-Year Engagement*, Nicholas Stoller, 2012) pelas soluções previsíveis para as quais os personagens simplesmente são empurrados.

O que se nota também é um transito de profissionais como atores, diretores e roteiristas que antes se dedicavam a uma carreira quase exclusivamente cinematográfica e que passaram a produzir seus próprios shows, ou a dirigir vários projetos televisivos por ano. Já citamos no primeiro capítulo o exemplo de Aline Brosh McKenna (*Crazy Ex-girlfriend*) que depois de muitos roteiros de comédia romântica passou a produzir e escrever o seu próprio show, mas é cada vez mais comum isso acontecer com atores menos conhecidos como Paul Rust, um dos criadores de *Love* (2016-2018), Sharon Horgan e Rob Delaney, criadores de *Catastrophe* (2015-) ou figuras mais ligadas ao cinema “independente” como os irmãos Duplass (*Togetherness*). Por outro lado, o filme que abriu o nosso primeiro capítulo *Juliet, Naked* que é uma promessa para o ano em termos de comédias românticas é dirigido por Jesse Peretz, conhecido por ter dirigido episódios em séries de comédia ou dramédia como *New Girl* e *Girls* (2012-2017) mas que é quase estreado no universo de longa-metragem.

Em resumo, existem questões tecnológicas e de mercado que nos levaram à análise da série, mas que estão profundamente ligadas ainda ao gênero audiovisual, como definimos no primeiro capítulo. É através da ideia do que é uma comédia romântica que chegamos a *New Girl*; não foi o objeto que anuncia uma mudança do que entendemos pelo gênero, mas, ao contrário, a permanência das convenções de comédia romântica que nos levam até a TV. Por isso, passada essa introdução, seguimos pensando em espaço cômico e temporalidade do *quase* para analisar a série através de um episódio específico que resume

¹²⁹ Greenwald resume esta série como um show semanal sobre romance que desenvolve a história de uma garota que sempre se imaginou como Meg Ryan, e que descobre para sua própria surpresa e horror que é, na verdade, Joan Cusack.

¹³⁰ “rom-coms and sitcoms have, effectively, switched places. It’s shows like *New Girl* that provide the time and space for characters to become people”.

claramente as estruturas narrativas da comédia romântica, mas trabalhadas num formato serial.

A comédia romântica serial





Figura 1: Pôsteres das sete temporadas de *New Girl* em sequência

New Girl é uma comédia para televisão criada por Elizabeth Meriwether, sobre Jess (Zooey Deschanel) que depois de descobrir que estava sendo traída pelo namorado, se muda para um *loft*, no centro de Los Angeles, onde moram outros três caras. Jess tem por volta de 30 anos, mas, boa parte do tempo, se comporta como uma pré-adolescente cujo otimismo e personalidade luminosa contaminam todos a sua volta. Colocado dessa maneira, parece ser uma série sobre uma protagonista e tudo que gira em seu entorno. E talvez essa dinâmica de “peixe fora d’água” seja o tema do episódio piloto, mas não avança tanto ao longo da série. Já no fim do piloto, essa nova presença no ambiente de três caras que vivem juntos deixa de ser um conflito, e se torna apenas uma relação de amizade entre quatro pessoas diferentes que precisam e querem conviver. Jess se torna uma das personagens com quase igual importância que os demais, chegando ao cúmulo de estar

ausente em cinco episódios da quinta temporada (2015-2016), enquanto a atriz saiu de licença-maternidade.

Costuma-se dizer que *New Girl* é um *ensemble*, uma espécie de subgênero da comédia que trata de um grupo de pessoas, seja família, amigos ou ambiente de trabalho. *Ensembles* são, sobretudo, sobre personagens, que na comédia são os verdadeiros motores narrativos, pois as possibilidades (escritas ou não escritas) que os personagens reúnem são o principal atrativo da história. Ainda que ação e personagem, conforme colocamos na introdução, sejam parte do mesmo material narrativo, alterando apenas a ênfase num ou no outro, na comédia, as linhas de ação reunidas por um personagem ficam mais evidentes – e por isso ouvimos com frequência ser a comédia sobre personagens e o drama sobre a ação; a comédia sobre repetição e o drama sobre transformação; tais afirmativas são generalizações que fazem algum sentido, mas que precisam ser sempre ponderadas.

Se por um lado, a comédia romântica preza por uma jornada íntima, uma transformação agenciada pelo amor, o sitcom tende a padrões mais repetitivos. Mesmo não se tratando de um sitcom em que todo episódio começa tudo de novo, como por exemplo, os *Simpsons* (1989-). *New Girl*, seguindo os passos de *Friends*, tenta acomodar jovens adultos e suas experiências amorosas com um amadurecimento lento, mas contínuo. Em cada episódio é provável que pelo menos um personagem enfrente conflito de ordem romântica/erótica com um tom que McDonald (2007) chamaria de *leve* (*lighthearted*) por contar com resoluções felizes, mesmo se tratando de derrotas. As tramas românticas lançam perguntas à história no longo prazo se mostrando como motores narrativos mais evidentes. Aliás, a pergunta “eles vão ou não vão?” é um tema recorrente de sitcoms sobre pessoas solteiras seja *A gata e o rato* (*Moonlighting*, 1985-1989), *Cheers* (1982-1993) ou *Friends*. A diferença é que algumas temporadas de *New Girl* são basicamente sobre isso, sem muitas tramas secundárias, ou uma estrutura episódica que se repita, aproximando-se ainda mais de uma comédia romântica. Na verdade, além do humor e das tramas românticas, sitcoms e romcoms partilham outros elementos em comum como a obrigatoriedade de personagens empáticos que façam com que os espectadores se liguem à história. É fundamental que o público queira passar tempo com aquelas pessoas para se engajar na história. Nos dois formatos não é tanto “o que” vai acontecer que importa, mas “como” esses personagens vão lidar com isso.

Por temporada, a série apresenta de 22 a 25 episódios de 22 minutos cada, contabilizando 8 ou 9 horas de duração, ou seja, o equivalente a até seis longas de 90 minutos. É muito mais tempo para caracterizar personagens, fazê-los agir, construir clima, aproximá-los e afastá-los. É muito mais tempo também para desenvolver o humor da série, seja através dos diálogos ou um humor físico, mais forte em uns personagens que em outros. E também é muito mais tempo para preencher com histórias que nem sempre funcionam tão bem. Um dos pontos desta análise investiga os conflitos internos que a série enfrentou ao acomodar convenções de comédia romântica e de sitcom.

O seriado varia entre temporadas mais episódicas, e outras que se sustentam num arco narrativo mais longo. Mas, no geral, o que acontece é a combinação das duas estruturas: os arcos longos são destinados aos conflitos mais persistentes da história, ou a contínua caracterização dos personagens, uma vez que eles pouco a pouco se transformam (mesmo quando se recusam transformar), e os arcos dos episódios costumam ser conflitos “menores” que se resolvem no decorrer dos 22 minutos.

As sitcoms tiveram suas origens no rádio, e ao se adaptarem para a TV, foram pensadas num formato repetitivo para que as pessoas pudessem começar a acompanhar de qualquer ponto, de qualquer temporada e entendessem a dinâmica da história e dos personagens. E desde os anos 1950 eram gravados, em sua maioria, como *teleteatros* em estúdios multi-câmeras, com poucos cenários e claqué. Exceções como *Ally McBeal* (1997-2002) e *Sex and the City* usavam uma única câmera, filmagem em locações e um arco longo mais consistente – a primeira temporada de *Sex and the City* usa intervenções em estilo documental que acabaram sendo abandonadas, mas que podem ser aproximadas de uma tendência da linguagem documental adotada por seriados de comédia como *The Office* (2005-2013), *30 Rock* (2006-2013) e *Modern Family* (2009-).

E essa é a primeira diferença formal entre *New Girl* e outros sitcoms da mesma leva como *The Big Bang Theory* (2007-) ou *2 Broke Girls* (2011-2017) que mantiveram a estética de teleteatro: *New Girl* dispensa os cenários estáticos clássicos de *sitcom*, mesmo que pouca coisa aconteça fora do *loft*, que, aliás, é enorme. O que dá uma liberdade maior para a movimentação dos atores e aumenta as possibilidades de enquadramento em locações e externas. O fato de não ser apresentada ao vivo também dá à série um ritmo mais dinâmico, produto não apenas do texto, da atuação, da direção, mas também da

edição. O montador Steve Welch conta¹³¹ que a série produz muito material extra a partir da improvisação nos diálogos, que são filmados com duas câmeras ao mesmo tempo para não se perder a reação do improviso, ou qualquer detalhe cômico como engasgo, pronúncia errada, ou quando dois personagens falam ao mesmo tempo desrespeitando a etiqueta do sitcom na qual se espera o *punch line*¹³² das piadas. Para incorporar tanto material num episódio cuja duração é determinada, o ritmo deve ser rápido. Hoje, a maioria dos seriados cômicos opta por locações, câmera única, sem claque e sem estúdio multi-câmera. Mas em 2011 essa estética para comédia de TV era considerada uma inovação, com imagem e ritmo “cinematográficos”, o que nos meios televisivos costuma ser encarado como um elogio.

O humor na série é, sobretudo, verbal. Fala-se muito, o tempo todo, e com muitas referências. Os diálogos são rápidos e engraçados com o objetivo de criar tensões e fricções, ou verbalizar sentimentos internos – funções muito presentes em comédias românticas. Mas *New Girl* faz todas essas funções do diálogo através de novos elementos como a improvisação, o uso de referências – quando um personagem diz que está “com tanta raiva como um pai no trânsito”, por exemplo – e uma certa verbosidade. Não há uma preocupação realista com os diálogos e, muitas vezes, fala-se à toa, enumeram-se coisas (figura 2), citam-se outros seriados de TV, comparam-se coisas, apenas pelo prazer cômico que aquele diálogo banal que mais parece uma conversa pode trazer. Não à toa o montador da série reconhece (ibidem) que sua principal influência é *Jejum de Amor*, filme que transforma a maneira rápida de dizer os diálogos no principal elemento estilístico, como analisa Bordwell (2008, p.37-8) capaz de organizar a própria *mise en scène*.

¹³¹ <https://www.theringer.com/2017/2/17/16037058/how-new-girl-never-gets-old-f15a6e3e347>. Acesso em 30/11/2017.

¹³² Refere-se à última parte da piada, ou do diálogo que, ao mesmo tempo, conclui e costuma ser o elemento mais engraçado. O *punch line* é uma ferramenta do humor verbal, mas está relacionado a técnicas que estruturam o humor, de forma geral, em três partes: na primeira se introduz o elemento, em seguida há a repetição ou a ênfase desse elemento, e por fim, sua transformação, ou pagamento (*pay off*). Mernit (2001, p.158) usa a mesma regra a partir de plantio (*set up*), padrão, e colheita (*pay off* ou *top*), podendo ter uma quarta parte que completa ainda mais o que foi plantado no início (*topper*). Qualquer que seja o princípio, se o humor for verbal, a última frase é o *punchline*. Robert Mckee ainda recomenda que, se possível, a frase deve ser construída de modo que a última palavra seja a mais importante e a mais cômica; algo relativamente fácil para o inglês, mas menos maleável numa língua como o português.



Figura 2: humor verbal a partir da enumeração de coisas que o personagem está reclamando

O humor visual, físico e de contexto também são importantes em todos os episódios e um elemento formal que costuma combinar tudo isso são miniflashbacks, que explicam rapidamente coisas que aconteceram no passado. Trata-se de uma estratégia narrativa que aprofunda a caracterização, traz explicações, mas serve na maior parte do tempo como elemento cômico, porque são espécies de piadas rápidas que saem da cena principal. As versões mais novas dos personagens, interpretados pelos próprios atores costumam ser piadas visuais (figura 3) prontas, uma estratégia usada em diversos sitcoms. A diferença é que *New Girl* usa flashback em quase todos os episódios como uma ferramenta de linguagem e não apenas em episódios de flashback.



Figura 3: Episódio *Virgins* (S2E23), Nick e Winston adolescentes e Schmidt e Cece mais jovens

Propomos a leitura de *New Girl* como uma comédia romântica porque os arcos narrativos longos são dedicados prioritariamente a romances entre os personagens principais. Não se trata de algo platônico ou levemente aludido, como é comum nos seriados, para esticar indefinidamente esta linha de ação. Os relacionamentos em *New Girl* têm início de alguma forma nas primeiras temporadas, são interrompidos por obstáculos diversos, mas voltam junto a algum gancho narrativo em finais de todas as temporadas.

Mas antes de adentrarmos mais na trama, é necessário explicar quem são os personagens. Os três homens que moram com Jess também têm todos por volta dos 30 anos na primeira temporada: Nick (Jake Johnson), Schmidt (Max Greenfield) e Winston (Lamore Morris). Cece (Hannah Simone) não mora no *loft* nas primeiras temporadas, mas está sempre lá porque é a melhor amiga de Jess. E porque desde a primeira temporada se envolve com Schmidt.

Pode-se perceber a química entre Nick e Jess desde o piloto, mas nada é mencionado ou dramatizado até quatro episódios depois quando Jess reconhece essa sintonia erótica ao notar que Nick e ela são uma versão romântica de Walter Matthau e Jack Lemonn em *Dois velhos rabugentos* (*Grumpy Old Men*, Donald Petrie, 1993), o que segundo a personagem, sempre foi seu objetivo de relacionamento. Mas nada efetivamente acontece até o meio da segunda temporada. Essa é uma das possibilidades que a “comédia romântica serial” permite: retardar muito a clara tensão sexual e construir lentamente seus clímaxes.

Nick é barman por convicção, uma das poucas que o personagem revela no início da série. É clara a recusa de Nick em crescer e assumir mais responsabilidades porque ele é preguiçoso também por convicção. Mas Nick tem a maior parte das poucas tramas dramáticas da série: um pai golpista, uma ameaça de câncer, dívidas, um emprego instável, mas que são encaradas sem peso.

A combinação de um texto hilário à carismática interpretação do ator Max Greenfield fazem de Schmidt uma criatura ridícula e infantil, mas também adorável. Certa altura da primeira temporada, Jess o define com o seguinte conselho “esquecer tudo que faz de propósito e focar no que faz sem querer”. Ele quer ser o melhor em tudo e sempre que pode se exhibe, de preferência tirando a camisa. Seu modo afetado de falar e agir lembra uma interpretação exagerada de *screwball comedy*, com elementos que se estivessem num personagem gay seriam muito estereotipados, mas que num mulherengo fica inusitado.

Os dois outros personagens são mais coadjuvantes: Winston parece sóbrio, mas é capaz de idiotices e pegadinhas ainda mais bizarras. O personagem não existia no piloto e só foi criado porque o ator Damon Wayans Jr. não pode continuar no papel de Coach, o original morador da casa, atleta, esquentado e sem muito traquejo social. Winston, então,

foi sendo descoberto aos poucos. Já Cece é, no início da série, modelo, o estereótipo da garota bonita e desejável, que se comporta como tal, totalmente à vontade e destemida. O oposto de Jess, mesmo as duas sendo melhores amigas desde a infância. Aos poucos percebemos suas fragilidades e inseguranças. O fato de Winston e Cece serem os únicos não-brancos da casa – Winston é negro e Cece filha de indianos – já rendeu à série acusações de racismo¹³³. Não apenas porque os dois têm histórias secundárias, ou piadas piores, mas também porque seus personagens parecem ser menos definidos.

Todas as linhas de ação partem da caracterização dos personagens. Inclusive as tramas românticas que já na primeira temporada pareiam Cece e Schmidt e Nick e Jess. Essas duas linhas de ação envolvem um grande investimento narrativo da série, aproximando e afastando os dois casais ao máximo. Schmidt e Cece se envolvem sexualmente, romanticamente e emocionalmente já na primeira temporada de uma maneira atrapalhada que é interrompida de diversas formas até o final da quarta temporada quando todos os obstáculos cessam e o destino de ficarem juntos finalmente é aceito numa proposta de casamento inesperada.

Jess e Nick ganharam uma demorada construção de casal. Primeiro eles se tornam amigos, depois melhores amigos, depois, o que era só uma tensão sexual subentendida vira um flerte intenso até no início da terceira temporada eles começam um relacionamento sério. Num crescente sem interrupções o relacionamento é trabalhado com cuidado em toda a terceira temporada. Até que diferenças inconciliáveis acabam fazendo eles terminarem perto do fim desta temporada. Colocar os dois juntos num final feliz foi o objetivo da sexta temporada que, aparentemente, seria a última da série.

Escolhemos para análise o episódio *Bloqueio rápido* (s2e19) exibido originalmente em 19/03/2013, por ser um bom exemplo de como tramas episódicas se relacionam com arcos narrativos longos. É um dos poucos episódios que trata apenas das tramas “Cece e Schmidt” e “Nick e Jess”, intercalando-as e, em determinado momento, fazendo-as colidir.

¹³³ Uma matéria que resume todas estas críticas é assinada por Heather Price-Wright e pode ser encontrada aqui: <https://mic.com/articles/29751/new-girl-gets-away-with-racism-and-we-can-t-let-that-slide-in-2013>.

Episódio *Bloqueio rápido*¹³⁴ (*Quick Hardening Caulk*)

O episódio começa com Jess, Winston e Schmidt no bar em que Nick trabalha (figura 4). Schmidt sofre porque Cece vai casar com um marido indiano, seguindo a tradição de casamentos arranjados. Mas Schmidt não admite que está sofrendo por isso. Nick tenta cobrar a conta e todos se espantam porque é a primeira vez que ele cobra dos amigos. Nick, então, explica que está levando mais a sério o seu trabalho no bar. Jess e Nick se beijaram há quatro episódios atrás e apesar do flerte contínuo em toda temporada, nada mais além de um desejo mútuo controlado, aconteceu desde então. Mas saber que Nick está ficando mais responsável é demais para Jess continuar se controlando (figura 4). Ela agora o quer e confessa isso pela primeira vez na série.



Figura 4: as duas tramas desenvolvidas pelo episódio se definem já na primeira cena

Numa mesma situação dramática, amigos num bar, definem-se as tramas do episódio: Jess quer Nick e Schmidt quer esquecer Cece. Uma trama está clara para o espectador, mas não para a maioria dos personagens e a outra está bem clara para todo mundo, menos para o personagem protagonista dessa linha de ação. No entanto, tanto Schmidt quanto Jess vão negar os conflitos que se apresentam: Jess vai negar seu desejo tentando evitar confrontá-lo, Schmidt vai também negar seu desejo inventando ações.

O arco “Jess+Nick” explora os limites entre a amizade e o desejo entre os dois. O arco “Schmidt+Cece” explora o quão ridículo o desejo pode nos deixar. Chamaremos a primeira de trama A e a segunda de trama B. São tramas que existem em toda série, mas de maneira específica nesse episódio. É um bom exemplo para explicarmos como funciona a

¹³⁴ O nome do episódio foi traduzido pela própria Fox na época de sua primeira exibição no Brasil e se manteve nos catálogos de *streaming*. Não corresponde à tradução literal que se refere a algo na lista de compras que Nick leva para a loja de material de construção, cuja sonoridade e significado (algo como argamassa de endurecimento rápido) deixam a protagonista excitada só de falar.

estrutura em fractal do gênero que propusemos no primeiro capítulo: em *New Girl* existem elementos no arco dramático da série, mas também na trama episódica, em alguns momentos, até em planos. No caso, há entre as tramas A e B uma paridade invertida tanto neste episódio quanto no arco da série: Nick e Jess começam uma amizade que leva ao desejo, Schmidt e Cece começam com um desejo que só consegue se satisfazer na forma de um casal estável quando eles se tornam amigos. Quando um relacionamento encontra uma resolução favorável, o outro termina; quando uma linha de ação parece concluída, a outra recomeça. Pelo menos, essa foi a ginástica que os criadores da série tentaram fazer ao longo de seis temporadas.

No episódio, o desejo de Jess brota de algo inusitado: Nick cobrando uma conta. E parte da comicidade vem da caracterização dessa personagem que na primeira temporada mal conseguia falar a palavra “pênis”. Em algum momento adiante na série, ela explode de luxúria quando descobre que o cara por quem está apaixonada ensinou a irmã disléxica a ler. Em outro, ela compra uma lingerie provocante, veste e se olha no espelho, mas começa a pular como se fosse um coelhinho. Ou seja, Jess está sempre mascarando seu próprio desejo com algo fofo ou engraçado. Por isso é divertido vê-la tendo que lidar com desejos intensos pelo seu melhor amigo.

O episódio segue e descobrimos que por trás desta atitude responsável de Nick existe a vontade de agradar a nova gerente com quem ele está saindo. E é assim que conhecemos o primeiro obstáculo externo à trama A. Na trama B, Schmidt continua bebendo licores doces e verdes como um rato de laboratório e Winston resolve ajudar o amigo levando-o ao aquário, um lugar relaxante em que ele não pensará em Cece. Mas logo no início, um peixe chama atenção de Schmidt por ser claramente uma alusão à Cece. Mais uma vez, Schmidt não admite que está obcecado pela ex e transfere toda a sua frustração para uma vontade súbita de ter o peixe. Chegando a brigar com um funcionário do aquário e roubando o chapéu em formato de peixe da cabeça dele (figura 6). O encontro entre Schmidt e o peixe é filmado em plano e contra-plano como nas cenas de amor à primeira vista (figura 5) para enfatizar a loucura do personagem e, também, mostrar como esse amor/desejo por Cece é grande. Além disso, a história do peixe consegue desencadear um tom de paródia e, inacreditavelmente, institui um obstáculo metafórico, por se trata de um peixe protegido com pesca e venda proibida. Cena a cena, as tramas A e B se constroem de forma paralela.



Figura 5: Schmidt e Peixe-Cece



Figura 6: Schmidt rouba o chapéu de peixe, mas o funcionário tem outro

Em seguida, os quatro personagens se encontram no apartamento e Schmidt tem um aquário enorme na sala (Figura 7). É o fim do primeiro ato do episódio e todos, com exceção de Schmidt, percebem que o peixe é apenas uma metáfora para Cece. Mas assim como Schmidt tenta negar o que sente, Jess faz o mesmo tentando fugir de Nick. Tudo que ele faz como, lavar roupa, tirar um cílio do rosto dela (figura 8) ou pensar em comer uma salada a deixa excitada e furiosa por não saber como agir. As tramas A e B se friccionam causando excitação por um lado e loucura por outro. Ambas movidas pelo desejo e humor.



Figura 7: o aquário



Figura 8: Nick e Jess ficam a sós

No segundo ato, Jess e Nick ficam sozinhos. Ela dá uma carona a ele até uma loja de ferramentas e tudo o que ele faz continua aumentando o desejo dela. Só que dessa vez, as piadas são visuais e com elementos clássicos da masculinidade, usados com exagero e ironia: Nick pegando correntes ou colocando um grande cano na altura do pênis. Uma senhora também se excita com a cena e para ao lado de Jess para comentar o que vê (figura 9). Jess não aguenta e procura um ar condicionado para esfriar um pouco, já que o “calor” é um dos efeitos eróticos que ela sente.



Figura 9: Paródia: Nick cercado de referências à masculinidade hegemônica

Jess mal se recupera quando Nick a chama para pedir o carrinho. Ele precisa guardar o seu material (figura 10). Jesse vai até ele, mas o imenso cano escorrega da mão de Nick e acaba atingindo a madeira do carrinho e, por consequência, o queixo de Jess que cai desmaiada no chão.



Figura 10: Humor através de metáforas visuais com o tamanho do pênis que chega a derrubá-la

Na outra trama, Schmidt e Winston também ficam sozinhos e Schmidt também se machuca. E também existe uma interação constrangedora entre os amigos. Vendo que Schmidt não vai admitir que o real problema é Cece, Winston resolve ajudá-lo a conseguir o peixe. E os dois saem para pescar (figura 11) e a falta de intimidade com o mar é um artifício para o humor físico desses personagens. Mas Schmidt acaba sendo queimado por uma água-viva e vai parar no hospital. O absurdo e o ritmo acelerado das sequências dessa trama mascara o inverossímil dos acontecimentos, que só é crível porque vem destes personagens.

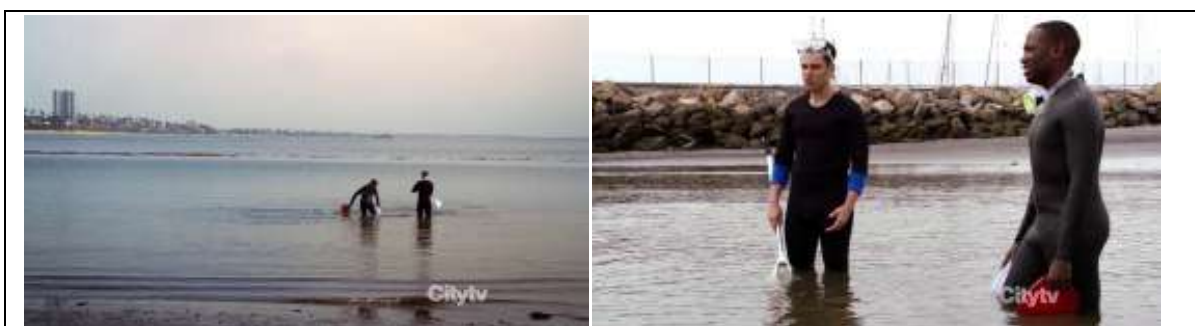


Figura 11: O uso de externas e planos mais abertos responsáveis por um “visual cinematográfico”

Enquanto isso, Jess está em casa medicada e Nick vai levar uma sopa para ela. Mas, ainda sob efeito de analgésicos, Jess conta para ele que o quer e tenta agarrá-lo. Nick sabe que são os remédios que estão fazendo ela agir assim e tenta fugir, mas ao esquivar-se coloca a mão na sopa e também se machuca (figura 12).



Figura 12: A verdade é revelada sob efeito de remédios.

Esse é um momento importante não só nesse episódio, como em toda história. Além disso, se utiliza de uma convenção bem antiga do gênero: verdades são reveladas por trás de alguma máscara, seja quando personagens performam outras identidades, ou quando estão sob o efeito de algum “feitiço”. Como falamos, um dos objetivos da comédia romântica é externalizar o que se sente. O sentimento deve ser encenado, sentido, visto. O mundo inteiro precisa saber o que se sente, e muitos finais de comédias românticas são declarações públicas de amor. O gênero induz essa tendência exibicionista do amor e do desejo. E por isso o diálogo é tão importante: falando com outras pessoas os personagens revelam o que sentem. *New Girl* é uma série comprometida com essa noção tradicional de amor, porque acredita que é uma força transformadora, uma experiência única, e que *precisa* ser mostrada.

Voltando ao episódio, Nick fica confuso. Pergunta-se se Jess se sente assim mesmo ou se foram apenas os remédios falando. Ele também a quer, de verdade, mas não quando ela está drogada. Além disso, ele quer terminar com a gerente antes que Jess descubra qualquer coisa. Assim, todos os obstáculos, pelo menos externos, deixam de existir entre os dois. No dia seguinte, Jess não lembra nada do que aconteceu e quando eles se encontram no bar, Nick e a gerente estão juntos. Ela se dá conta de que a atitude responsável de Nick, que havia despertado seu desejo – um desejo muito bem guardado durante duas temporadas, que antes escapuliu poucas vezes – foi desencadeada por outra

mulher. E isso a magoa. Ela não faz ideia de que ele sabe como ela se sente e vai embora para casa, mas ele corre atrás dela. Chegamos num ponto sem volta nessa longa trama de dois amigos que sentem desejo um pelo outro e que nunca se permitiram viver isso até agora. Final do segundo ato, passamos à outra trama.

Cece vai visitar Schmidt no hospital e leva o tal peixe de presente (figura 13) que ela conseguiu no mercado negro. Mas Schmidt está desacordado e Winston pede para ela se afastar do amigo que está sofrendo. Ela concorda e vai embora e Schmidt quase acorda antes de ela ir. Ou seja, no único momento em que Cece e Schmidt estão no mesmo ambiente durante todo episódio, a temporalidade do quase é usada para que eles não se vejam, não se confrontem, não se declarem um para o outro, mas que isso quase aconteça, empurrando essa trama para algum episódio seguinte. É nesse momento imediatamente após o *quase* que Schmidt acorda e finalmente reconhece que sofre por Cece. O peixe agora já não tem importância e, assim como Cece, deve ser esquecido porque precisa ser livre. É um momento tocante, mas imediatamente interrompido porque Schmidt tenta jogar o peixe na privada.

Assim a trama peixe-Cece se resolve, mas tem uma sobrevida interessante. A trama é absurda e ridícula e por isso só poderia partir desses personagens com uma abertura maior para o bizarro e para o cômico. Ela se intromete na trama central, causando o suspense da fricção entre tramas, como explicamos no capítulo 3. A metáfora do peixe que serviu até aqui para mostrar o comportamento “*screwball*” de Schmidt e seu amor por Cece não deixa de existir apenas porque ele reconheceu que era uma metáfora. A partir do momento em que ele tem o peixe literalmente nas mãos, ele se dá conta de que não pode tê-lo, espelhando todas as atitudes que o personagem teve até então em relação à Cece. O fato de ela conseguir o peixe e de levar até ele é mais um indício desse espelhamento. Na última cena do episódio, Schmidt tenta devolver o peixe ao mar, mas ao jogá-lo, o animal é arremessado para o outro lado e cai na areia. Uma piada visual rápida e boba, mas que mostra exatamente como ele lidou no seu relacionamento com Cece todo esse tempo: por mais que ele tente, ele não consegue “abrir mão” da forma correta.

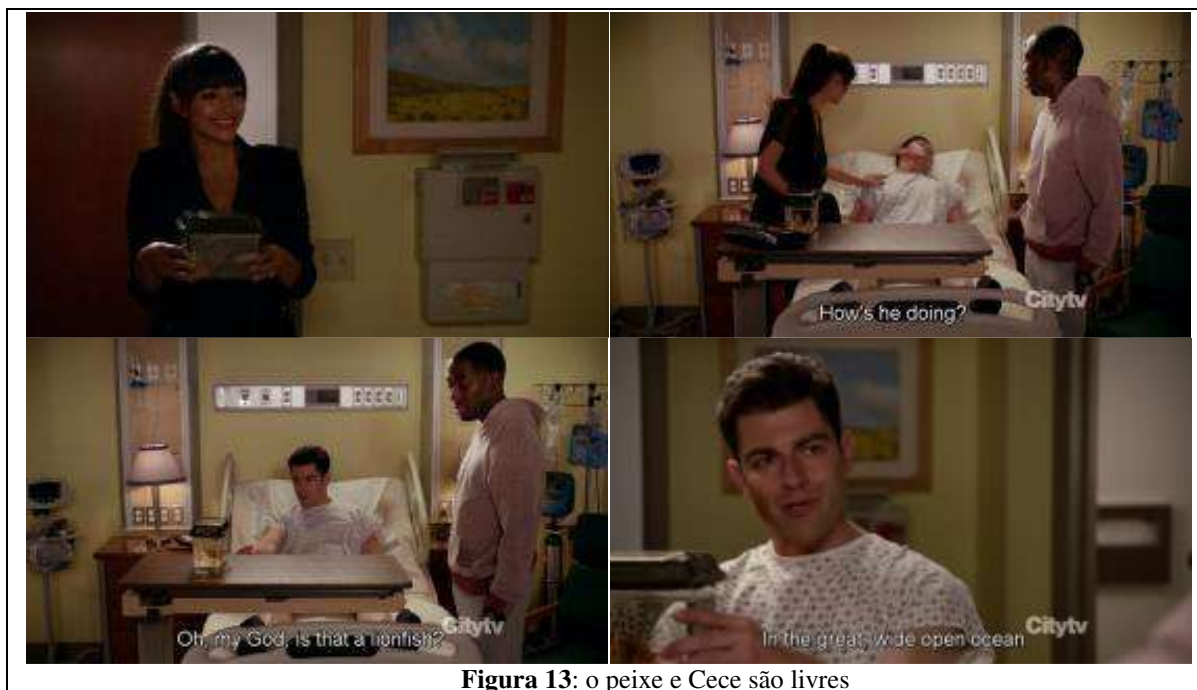


Figura 13: o peixe e Cece são livres

A trama Schmidt-Cece amadurece, porque Schmidt aprendeu, ainda que momentaneamente, que precisa deixá-la ir. Uma crítica recorrente à comédia romântica é o fato de as personagens mulheres normalmente se transformarem mais, ou estarem vinculadas aos maiores sacrifícios do final feliz. Porém, uma das definições de protagonista é ser o personagem que mais se transforma. E, por isso, ter o poder de controlar a história. No reino da comédia romântica, transformar-se indica força e não submissão. Em *New Girl* o personagem que mais muda é Schmidt. Porque era o que mais tinha a aprender no início, mas também o que mais se deixa transformar pelo amor. Segundo Mernit (2001, p.95) o tema principal da comédia romântica é o poder do amor agindo sobre os personagens e Schmidt chega a verbalizar na quinta temporada que sua mudança foi promovida pelo amor por Cece. Se isso o faz roubar o protagonismo de uma história que claramente seria sobre a “nova garota” é uma questão a ser pensada. Por outro lado, Jess é quem menos se transforma a série toda. Ela parece que esperou todos amadurecerem para finalmente chegar ao seu final feliz.

Na penúltima cena do episódio, Nick volta para o *loft* e encontra Jess. Ele conta o que ela falou sob efeito de remédios e a pergunta o que ela realmente sente. Jess confessa que seu desejo foi despertado por uma atitude dele mais motivada com o trabalho. Sarcasticamente, ele a chama de interesseira (*gold digger*), mas para provar que não é verdade Jess toma a iniciativa de beijar Nick (figura 14).



Figura 14: Jess e Nick finalmente

Enquanto Jess e Nick se beijam na sala (figura 14) vemos objetos importantes na dinâmica que aproximou e afastou os personagens no episódio. Vemos também as duas tramas que começaram juntas na mesa de bar representadas pelo casal e pelo aquário. Nada parece atrapalhar esse desejo, nem o queixo machucado dela, nem a mão que ele queimou na sopa, nem o diálogo insistente entre os dois que brigam e se agarram com a mesma intensidade. Eles seguem na intenção de realizar seus desejos ali mesmo na mesa da sala, mas quando Nick tira as ferramentas para poder usar a mesa toda, ele acaba atingindo o aquário, que desaba completamente na sala (figura 15).



Figura 15: As tramas A e B finalmente se colidem

Toda tensão provocada pelo suspense de tramas que se interpõe, do quase quando ela tenta fazer sexo com ele, mas ele foge e queima a própria mão, ou de maneira oposta, quando ela foge dele no bar e ele vai atrás dela em casa, todo esse clímax não apenas do episódio, mas da série convergindo para o momento em que finalmente os desejos vão se realizar, um aquário enorme quebrado e molhando toda a sala surge como um obstáculo considerável. Como se não bastasse, Nick propõe limpar tudo com papel-toalha, mostrando

o quanto o Nick preguiçoso nada mudou. E eles começam a discutir sobre como e quem vai limpar aquela bagunça, mas vai cada um para o seu quarto. Eles voltam a se beijar e discutem um pouco mais, mas terminam o episódio cada um em seu quarto.

Reparem que o arco narrativo longo Jess+Nick, foi desenvolvido num arco narrativo episódico que envolvia uma mudança temporária de atitude de Nick em relação ao trabalho. Essa é claramente uma combinação de convenções de comédia romântica com as de sitcom: a possibilidade de uma transformação permanente desperta a externalização de um desejo; porém a transformação que desencadeou tudo isso era apenas temporária, e sumirá ao final do episódio. Uma linha tênue tenta combinar o personagem que pouco muda do sitcom, com o personagem que precisa se transformar da comédia romântica.

O uso do diálogo como fricção verbal é bem claro no final dessa cena, na qual a discordância do assunto traz um calor ao debate, mas que não vai além da “preliminar verbal”. No final, a discussão é maior que o desejo e a tensão se mantém para o episódio seguinte. Ou seja, eles *quase* fazem. É importante manter esse gancho narrativo (*cliff hanger*) para os próximos episódios. O quase da ficção seriada que mantém a trama, assim como Sherazade, viva.

No entanto, no episódio seguinte Nick perde o pai e esse tema triste coloca um freio na trama romântica para seguir valorizando o quanto os quatro companheiros de *loft* são amigos. A ideia de espaço cômico é continuamente construída a partir da amizade entre os personagens, mais que os envoltimentos românticos. Eles se sentem livres e desinibidos porque estão entre amigos, eles se permitem viver histórias de amor, as mais importantes da série, porque elas acontecem entre amigos. Essa é uma tendência dos *ensembles*: qualquer que seja o grupo de pessoas que se reúnem para contar aquela história é nessa reunião que surge o espaço protegido e engraçado.

As vantagens e desvantagens que as sitcoms têm em relação ao longa-metragem é precisar trabalhar tudo isso no tempo. *New Girl* teve a vantagem de usar a temporalidade do quase muito bem por duas temporadas, mas na terceira os obstáculos ficaram sérios demais, e é inverossímil que aquele grupo se mantenha com uma amizade inabalável depois de términos e traições. Foi o investimento pesado na comédia, e na estrutura episódica da quarta temporada que recuperou um pouco do brilho da série. Portanto, poder jogar com arcos maiores ou menores, transformações internas e repetições e o quase

atrelado aos *cliff hangers* de finais de episódio ou de temporada são as principais estratégias narrativas que os sitcoms com convenções de comédias românticas utilizam. O relacionamento com o espectador será sempre baseado nessa mescla de convenções. Uma vontade de que os personagens cresçam e amadureçam, mas a consciência de que isso não pode ameaçar a graça de vê-los errando, ou se comportando de forma estúpida. O slogan da quarta temporada (figura 1): “Colegas de casa. Amantes. Idiotas” resume bem a estrutura repetitiva que confina os personagens num lugar, os coloca em tramas românticas com o intuito de gerar humor.

A combinação de elementos de sitcom e comédia romântica pode ser vista com clareza no arco narrativo “Schmidt e Cece”. O que começou como algo secundário na história, afinal, os dois eram inicialmente personagens coadjuvantes, acabou crescendo e todo final de temporada ficou associado ao relacionamento dos dois. Seja afastando-os como no final da primeira temporada, colocando um dilema no fim da segunda, levantando uma possível esperança no da terceira, ou aproximando os dois nos finais das temporadas 4, 5 e 6, com respectivamente, o pedido de casamento, o casamento e o anúncio de que teriam um filho.

Mas a pergunta que nos fazemos agora é: será que essa temporalidade do quase resiste ao teste do tempo?

Usamos um episódio da segunda temporada exatamente por ser um exemplo em que as construções de trama estão frescas, tudo está por acontecer, as possibilidades são várias. Insistir em obstáculos que separam pessoas que moram numa mesma casa é um pouco ridículo depois de um certo tempo, anos para ser mais exato. Em algum momento, os personagens têm que satisfazer seus desejos, têm de se transformar. Manter obstáculos internos por muito tempo é um erro fatal porque acaba por desfazer o espaço cômico. Se é impossível realizar fantasias e desejos, não existe espaço cômico, ainda que exista uma visão cômica de mundo.

New Girl tentou fazer essa ginástica de manter espaço cômico e a temporalidade do quase por seis temporadas, mas nem todas as linhas de ação foram bem-sucedidas. O que fez a série se manter no ar depois da quarta temporada deve mais às qualidades de *ensemble*, ou seja, as narrativas que aqueles personagens enquanto grupo são capazes de realizar, que às tramas românticas. Por isso, séries cujo principal tema é o envolvimento

romântico de personagens costumam ralentar já nas segundas temporadas. *Love* (2015-2017) acabou numa bem vacilante terceira temporada, mas desde a segunda, quando os personagens finalmente aceitam ser um casal, o que toma conta são problemas sérios como alcoolismo e uma ameaça melodramática constante do fim do relacionamento. A estratégia de *Crazy ex-Girlfriend* (2015-) é mudar de ex-namorados, mas não atacar a razão do problema, o fato de a protagonista ter uma doença mental que só começa a ser tratada na terceira temporada. Ser uma paródia não deixam leves os assuntos tratados pela história como tentativa de suicídio ou transtornos mentais, mas a forte tendência à saga de personagem apaga as potências narrativas de um elenco mais forte. *You are the worst* (2014-) também parece ter sido renovada por uma quinta e última temporada depois de muitas idas e vindas entre o casal principal, depressão e traumas de guerra. Em todos os casos, o primeiro elemento a ser sacrificado é o humor, seja porque a história perde um pouco da “graça” que tinha, seja porque perde o espaço protegido da comédia.

Em resumo, não é fácil acomodar a transformação íntima que leva ao “final feliz” quando ainda não é o fim da história. Cece e Schmidt, ao embarcarem num relacionamento comprometido da quinta temporada em diante transformaram a trama de conquista mútua que havia durado quatro temporadas em uma única linha de desejo. Os dois passaram a enfrentar obstáculos mais cotidianos e cômicos, que se resolvem no mesmo episódio, assumindo totalmente as convenções de sitcom.

A mudança foi gradual e convincente, mas a dinâmica da história mudou. Por um lado, ampliou as possibilidades narrativas cômicas, por outro, abandonou-se as aflições do desejo erótico. As primeiras temporadas se ocuparam basicamente da construção de clímax a partir da junção entre a temporalidade do quase e o espaço cômico. Mas alcançado o clímax, o que resta a fazer é lançar outras linhas de ação. Alguns seriados fogem para o drama, transformando-se em dramédias, outros assumem completamente sua faceta sitcom.

O que *New Girl* tentou fazer para manter alguma “fagulha de Eros” foram as estruturas analisadas nesse episódio que mostram como as tramas Jesse e Nick, Schmidt e Cece foram emparelhadas inversamente: enquanto uma conquista estava sendo construída, a outra deveria ou acabar ou se resolver. E assim sucessivamente. No primeiro episódio da sétima temporada, todos os casais já estão juntos há tempos, felizes e alguns com filhos, mas Nick posterga o pedido de casamento a Jess, apesar de quase fazer isso várias vezes ao

longo do episódio e ser interrompido. Entendemos que Nick, apesar de ter crescido, de ter admitido que Jess é o amor da sua vida ainda é hesitante e inseguro. Mas a essa altura, os dois personagens estão perto de fazer quarenta anos¹³⁵. Não é crível essa estrutura de postergar tramas indefinidamente quando a principal convenção da comédia romântica é a do crescimento através do amor. No final, a conta não fecha.

Nesse sentido, *New Girl* mostra como convenções de comédia romântica estão ainda bem vivas em Hollywood, mesmo quando, como mostramos acima, não funcionam mais para a história. Os finais de temporada continuam repletos de casais felizes em alguma etapa da vida. Os amores são sempre ressignificados como à primeira vista em algum momento mais adiante, mesmo que agora demorem anos para se concretizar. De episódio em episódio, os personagens mostram o “poder da intimidade transformadora” e o fortalecimento do espaço cômico.

Assim, a comédia romântica serial cria novas convenções de enquadramentos (*framing*), mas ainda se tenta começar com o encontro e terminar com um beijo apaixonado. O que reforça a importância esquecida do “meio” para o gênero. As potentes idas e voltas do desejo, sinuosos arabescos da trama, se encaixam perfeitamente numa estrutura serial por determinado tempo. Não se trata de uma experiência mais ou menos rica do que acompanhamos num longa-metragem. É apenas mais demorada. Se atualmente, o modo hegemônico de contar histórias audiovisuais opta por longas e demoradas, às vezes até tristes ou amargas, narrações cômicas de amor, talvez isso tenha mais a ver com o tempo que vivemos que com pressões do mercado. Mudaram as convenções de corte (*dating*), normal que se mude o modo prioritário de enquadrar histórias cômicas de uma conquista recíproca.

Mas será que o efeito catártico de um longa metragem pode ser comparado ao de uma série que se acompanha por anos?

Mernit (2001, p. 248) fala que o que as pessoas querem secretamente de uma comédia romântica é sentir como é amar e ser amado, pois, por baixo de todo besteiro, a comédia romântica vai no coração do nos faz humanos. Ao compartilhar esse sentimento

¹³⁵ Há um salto temporal de três anos entre o fim da sexta temporada e o início da sétima.

tão íntimo, dando-o audio-visualidade, a comédia romântica propõe um efeito, que conjugamos através do desejo figural e desejo narrativo juntos. O que sentimos é o erotismo do texto: um calor ao acompanhá-lo, um temor pela sua morte. Sentir desejo por aquelas tramas é o principal efeito encontrado na conjugação entre espaço cômico e temporalidade do quase, ou seja, a catarse da comédia romântica.

Porém, a comédia romântica serial costuma trabalhar com várias tramas e não apenas linhas de desejo que se cruzam e se interpelam. Em alguns momentos, os desejos se estabilizam num novo começo, como analisamos acima. E, se os novos começos nos engajam, não deixamos de desejar aquela história. Bataille (1988) fala que o erotismo dos corações, passada a violência do desejo, dá lugar a uma ternura. E talvez essa seja a possível catarse que a comédia romântica serial procura: a transformação do desejo narrativo apaixonado numa ternura continuada. O que não se distancia da ideia de Mernit de que o gênero busca a catarse de amar e ser amado (a longo prazo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção de toda pesquisa era entender como que o gênero, esse sistema complexo de comunicação dinâmico e mutante, efetivamente, se comunica com seu público. A estratégia foi procurar nos estudos da narrativa e nos próprios textos uma maneira de entender essa relação entre espectador e comédia romântica. Partimos, então, da junção entre espaço cômico e temporalidade do quase. Assim, começou a escrita definitiva da tese: com a clareza da necessidade de se trabalhar retoricamente ideias como gênero, amor, comédia, suspense e erotismo. O resto é resultado do que se encontrou no ato da escrita. Até mesmo os exemplos foram convocados à medida em que se escrevia, e não de antemão.

A hipótese consistiu em mostrar a estrutura narrativa que chamamos “espaço-tempo da comédia romântica”. Um lugar onde amor, desejo e comédia são mais importantes que tudo e por isso precisam ser narrados. Não em qualquer tipo de narração, mas numa narração cômica de amor, o que incluía não apenas a ação da história (encontro-desencontro-reencontro), mas também como esses eventos transformados em cenas se sucedem. Usamos a temporalidade do quase não apenas para falar da interposição de obstáculos, mas para inferir uma noção de ritmo. O *quase* colabora com uma contínua construção de clímax que é empurrada para a cena seguinte, e assim sucessivamente, aumentando a tensão e o desejo, misturando suspense e comédia.

Essa dinâmica que posterga uma solução adiante nos pareceu perfeita para entender como comédias românticas também se adéquam a um formato serial no qual o gancho narrativo adia resoluções para o próximo bloco, o próximo episódio, até mesmo a próxima temporada. O *quase* se adapta muito bem a essa extensão temporal da narrativa seriada e por isso convenções de comédia romântica, à princípio, se combinam muito bem a outros formatos televisivos.

Na tentativa de provar essa hipótese, encontraríamos nosso objetivo principal que era mostrar que catarse, ou seja, que recompensa emocional e narrativa, o gênero promove. De forma preliminar chegamos a sensações corporais possíveis ligadas primeiro ao suspense, como a excitação, e depois à comédia, como o calor. Porém essas sensações

careciam de um sentido, que pode ser melhor compreendido se o associamos ao “poder da intimidade positiva” (Mernit, 2001). A comédia romântica, como coloca Deleyto (2013) articula cenários utópicos de intimidade erótica, porém, é necessário dizer um pouco mais sobre isso.

Se a narrativa gera uma transformação, a narrativa cômica de amor cria uma transformação íntima provocada pelo amor nos contornos da comédia. De maneira que tal transformação seja vista, ouvida e sentida. No reino da comédia romântica tudo o que está interno deve encontrar a superfície: colocar tudo isso “para fora” é o objetivo da transformação aliciada pelo gênero. Dessa forma, a relação entre espaço cômico e transformação íntima dos personagens se complexifica num enigma em formato de ouroboros: até que ponto é o espaço cômico que promove essa transformação ou até que ponto a transformação completa o espaço cômico?

Desse dilema, até agora sem resposta, foi produtivo pensar que a transformação dos personagens, que, ao final, aceitam e abraçam o amor recíproco, é mostrada através de mudanças de atitude que envolvem exposição da intimidade. A intimidade deve alcançar a esfera externa: os sentimentos privados devem ser mostrados, ditos e performados normalmente através de grandes “gestos de amor”. O casamento é apenas o mais convencional de todos.

Em suma, ao final não deve haver diferença entre o que é particular e o que é comum: tudo na história vibra para mostrar esse sentimento, e o que chamamos de espaço cômico é tomado por esta intimidade partilhada. O que é interno ganha visibilidade e som, muitas vezes, palavras em formato de declarações públicas de afeto. E esse efeito narrativo de “por para fora” deve alcançar o espectador. Através da temporalidade do quase sentimos o pulsar do desejo que se aloja no nosso desejo narrativo de acompanhar a história.

O suspense causa o que Baroni (2007) chamou de um dos efeitos da tensão narrativa que provoca um engajamento emocional com a história. Porém, o suspense do quase é um meio e não um fim. É o que prepara essa externalização do afeto. O clímax é a resolução narrativa mas é também algo mais: ele equipara a trama, o que sabemos nós e o que sentem os personagens. O amor recíproco entre os personagens, capaz de fazê-los mudar é sentido não somente por ambos, mas também pelos espectadores, porque alcança

toda tela e além dela. Há uma jornada íntima que nos leva a sentir o que aquele personagem sente – e não estamos dizendo que espelhamos os personagens, ou que sentimos amor, ou que estamos apaixonados, mas que aquele relacionamento ficcional nos comove como qualquer outro relacionamento alheio de que temos simpatia, como quando choramos em casamentos porque sentimentos de amor se tornam inequivocamente públicos. Essa é a catarse da comédia romântica. Esse é o efeito que ela inscreve a partir das suas estruturas para alcançar o seu espectador implícito (Iser), o espectador que está construído na própria obra. Dependendo do grau de adesão ao gênero essa exposição será mais ou menos inequívoca, mais ou menos “catártica”, mais ou menos despidorada.

Vivemos num mundo de exposição contínua através de redes sociais e por isso mesmo, numa contínua suspeita do que estas intimidades virtuais expostas nos comunicam. Talvez por isso as convenções do gênero atualmente estejam mais confortáveis quando desenvolvidas pela ficção seriada. Talvez leve um pouco mais de tempo atualmente para que uma transformação pelo amor e pela comédia seja convincente. Talvez também se leve um pouco mais de tempo para uma intimidade sem ressalvas atinja a superfície do espectador. São apenas especulações que a este ponto dão mais gosto supor que provar. Talvez, toda a tese seja uma maneira de colocar “para fora” a minha experiência no contato com o gênero. Talvez também, “colocar para fora” seja o objetivo mais profundo de toda e qualquer escrita, que como nos diz Borges (no prólogo de *O informe de Brodie*) “não me atrevo a afirmar que são simples; não há na terra uma única página, uma única palavra que o seja, já que todas postulam o universo, cujo atributo mais notório é a complexidade”.

FILMOGRAFIA

CINEMA

- (500) dias com ela (500 days of summer, Marc Webb, 2009)*
- A alegre divorciada (The Gay Divorcee, Mark Sandrich, 1934)*
- A incrível Jessica James (The Amazing Jessica James, Jim Strouse, 2017)*
- A Loja da Esquina (The Shop Around the Corner, Ernst Lubitsch, 1940)*
- A noiva era ele (He was a Male War Bride, Howard Hawks, 1949)*
- A oitava mulher de Barba Azul (Bluebeard's Eighth Wife, Ernest Lubitsch, 1938)*
- Aconteceu naquela noite (It Happened One Night, Frank Capra, 1934)*
- Annie Hall (Woody Allen, 1977)*
- Antes da meia noite (Before Midnight, Richard Linklater, 2013)*
- Antes do Amanhecer (Before Sunrise, Richard Linklater, 1994)*
- Antes do por do sol (Before Sunset, Richard Linklater, 2004)*
- Apenas duas noites (Two Night Stand, Max Nichols, 2014)*
- As três noites de Eva (Lady Eve, Preston Sturges, 1941)*
- Beijando Jessica Stein (Kissing Jessica Stein, Charles Herman-Wurmfeld, 2001)*
- Bola de Fogo (Ball of Fire, Howard Hawks, 1941)*
- Brincando de Seduzir (Beautiful Girls, Ted Demme, 1996)*
- Casa Comigo (Leap Year, Anand Tucker, 2010)*
- Charada (Charade, Stanley Donen, 1963)*
- Cinco anos de noivado (The Five-Year Engagement, Nicholas Stoller, 2012)*
- Como perder um homem em 10 dias (How to Lose a Guy in 10 Days, Donald Petrie, 2003).*
- Como se fosse a primeira vez (50 first dates, Peter Segal, 2004)*
- Confidencias à meia noite (Pillow Talk, Michael Gordon, 1961)*
- De caso com o acaso (Sliding Doors, Peter Howit, 1998)*
- Denise está chamando (Denise calls up, Hal Salwen, 1995)*

Dois velhos rabugentos (*Grumpy Old Men*, Donald Petrie, 1993)

Ela (*Her*, 2013, Spike Jonze)

Enquanto você dormia (*While You Were Sleeping*, Jon Turteltaub, 1995)

Escrito nas estrelas (*Serendipity*, Peter Chelsom, 2001)

Eu, você e a garota que vai morrer (*Me and Earl and the Dying Girl*, Alfonso Gómez-Rejon, 2015)

Feitiço do tempo (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993)

Frances Ha (Noah Baumbach, 2012)

Harry e Sally (*When Harry Met Sally*, Rob Reiner, 1989)

Irene, a teimosa (*My Man Godfrey*, Gregory La Cava, 1936)

Jejum de amor (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940)

Jerry Maguire (Cameron Crowe, 1996)

Juliet, Naked (Jesse Peretz, 2018)

Lado a lado com o amor (*If Lucy Fell*, Eric Schaeffer, 1996)

Leis da atração (*Laws of attraction*, Peter Howitt, 2004)

Levada da Breca (*Bringing up baby*, Howard Hawks, 1938)

Luzes da Cidade (*City Lights*, Charles Chaplin, 1927)

Mensagem para você (*You've Got Mail*, Nora Ephron, 1998)

Mesmo que nada dê certo (*Begin Again*, John Carney, 2013)

Missão Madrinha de Casamento (*Bridesmaids*, Paul Feig, 2011)

Ninotchka (Ernest Lubitsch, 1939)

Nos Bastidores da Notícia (*Broadcast News*, James L. Brooks, 1987)

O Casamento do meu melhor amigo (*My Best Friend's Wedding*, P. J. Hogan, 1997)

O lado bom da vida (*Silver Linings Playbook*, David O. Russell, 2012)

Paixão de Ocasão (*Picture Perfect*, Glenn Gordon Caron, 1997)

Próxima Parada Wonderland (*Next Stop Wonderland*, Brian Anderson, 1998)

Quanto mais quente melhor (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959)

Quatro casamentos e um funeral (Four Weddings and a Funeral, Mike Newell, 1994)

Quem vai ficar com Mary (Something about Mary, Farrelly Brothers, 1997)

Romy e Michele (Romy and Michele's High School Reunion, David Mirkin, 1997)

Ruby Sparks (Jonathan Dayton e Valerie Farris, 2012)

Se meu apartamento falasse (The Apartment, Billy Wilder, 1960)

Serras da desordem (Andrea Tonacci, 2006)

Sexo sem compromisso (No strings attached, Ivan Reitman, 2011)

Shortbus (John Cameron Mitchell, 2006)

Simplesmente Amor (Love Actually, Richard Curtis, 2003)

Sintonia de Amor (Sleepless in Seattle, Nora Ephron, 1993)

Solidão (Lomesome, Paul Fejos, 1928)

Tarde demais para esquecer (An Affair to Remember, Leo McCarey, 1957)

Ted & Carol & Bob & Alice (Paul Mazursky, 1969)

The Marriage Circle (Ernest Lubitsch, 1924)

Tootsie (Sidney Pollack, 1982)

Uma linda mulher (Pretty Woman, Gary Marshall, 1990)

Vestida para casar (27 dresses, Anne Fletcher, 2008)

TELEVISÃO

2 Broke Girls (2011-2017)

A gata e o rato (Moonlighting, 1985-1989)

Além da Imaginação (Twilight Zone, 1959-1964)

Ally McBeal (1997-2002)

Arrested Development (2003-)

Black Mirror (2011-)

Breaking Bad (2008-2013)

Catastrophe (2015-)
Cheers (1982-1993)
Crazy Ex-Girlfriend (2015-)
Curb your enthusiasm (2000-)
Enlightened (2011-2013)
Friends (1994-2004)
Girls (2012-2017)
House of Cards (2013-)
I Love Lucy (1951-1957)
Love (2016-2018)
Mad Men (2007-2015)
New Girl (2011-2018)
Sex and the City (1998-2004)
Simpsons (1989-)
The Big Bang Theory (2007-)
The Mindy Project (2012-2017),
The Sopranos (1999-2007)
Togetherness (2015-2016)
True Detective (2014-)
You are the worst (2014-)

REFERÊNCIAS

ABBOTT, Stacey JERMYN, Deborah (ed.) *Falling in love again – Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London and New York: I.B. Tauris, 2009.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London, BFI, 1999.

_____. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008.

_____. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

_____. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

AMARAL, Carolina. *Jogos de amor e de espectador*. Novos Olhares, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 72-81, 2016.

_____. *Ela: o amor nos filmes e pelos filmes*. Revista Lumina, Juiz de Fora, v.1, n.1, abril 2017.

_____. *O extramusical: performances musicais no cinema narrativo contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Niterói: UFF, IACS, 2014.

ARABI, Ibn. *Tratado del amor*. Madrid: Arca de Sabiduría, 2017.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. (Tradução: Mozart Lacerda Vieira Jr). E-book Kindle.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APATOW, Judd. *Sick in the Head: Conversations about Life and Comedy*. New York: Random House, 2015.

AZCONA, Maria del Mar. *Love is a Many Person'd Thing: Multi-Protagonist Tales of Contemporary Desire*. B.E.L.L.S. 17. 2008. <http://www.publicacions.ub.es/revistes/bells17/>

BADIOU, Alain e TRUONG, Nicolas. *Elogio ao amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Forms of Time and the Chronotope in the Novel (1938-73)*. In HOLQUIST (ed.), M.: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed.UnB, 1987.

BALÁZS, Béla. *O homem visível*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BARBER, C. L. *The Saturnalia Pattern in Shakespeare's Comedy*. In: CORRIGAN, R. W. *Comedy: Meaning and Form*. New York: Harper and Row, 1981.

- BARONI, Raphaël. *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris: Seuil, 2007.
- _____. *The Many Ways of Dealing with Sequence in Contemporary Narratology*. In: _____, REVAZ, Françoise. *Narrative sequence in contemporary narratology*. Columbus: The Ohio State University, 2016.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.
- _____. *Eroticism*. London and New York: Marrion Boyars, 1994.
- BATTY, Craig, JACEY, Helen. *Writing & Selling Romantic Comedy Screenplays*. UK: Creative Essencials/Oldcastle Books, 2014.
- BELL, James (ed.). *Love – a BFI Compendium*. London: BFI, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- BLOCH, Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- _____. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema – film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Obras Completas*. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- BRODESSER-AKNER, C. *Can the Romantic Comedy be save?*. In: *Vulture*, December 27, 2012. Acesso em 27/04/2018: <http://www.vulture.com/2012/12/can-the-romantic-comedy-be-saved.html>

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995.

_____. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf, 1984. (e-book)

BUSCOMBE, Edward. *A ideia de gênero no cinema americano*. In: RAMOS, Fernão (Ed.) *Teoria Contemporânea de Cinema Vol.II*. São Paulo: Senac, 2005.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é erotismo*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Braziliense, 1987.

COELHO, Alexandra L. *E a noite roda*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2012.

CORRIGAN, R. W. *Introduction: Comedy and Comic Spirit*. In: _____ *Comedy: Meaning and Form*. New York: Harper and Row, 1981.

_____. *Comedy: Meaning and Form*. New York: Harper and Row, 1981.

CROWE, Cameron. *Conversations with Billy Wilder*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

CURI, Pedro Peixoto. *À margem da convergência: hábitos de consumo de fãs brasileiros de séries de TV estadunidenses*. Tese (Doutorado em Comunicação). Orientador: Tunico Amancio. UFF, IACS, 2015.

DELEYTO, Celestino. *The secret life of romantic comedy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2009.

_____. *The Comic, the Serious and the Middle: Desire and Space in Contemporary Film Romantic Comedy*. *Journal of Popular Romance Studies* (2.1) (October 2011).

_____. *Between friends: love and friendship in contemporary Hollywood romantic comedy*. *Screen*, Volume 44, Issue 2, 1 July 2003.

_____. *Humor and Erotic Utopia: The Intimate Scenarios of Romantic Comedy*. In: Horton, A., RAPF, J. *a Companion to Film Comedy*. Oxford and West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013.

_____. *From Tinseltown to Bordertown: Los Angeles on Film*. Detroit: Wayne State University Press, 2016.

_____. *Love and other triangles: "Alice" and the Conventions of Romantic Comedy*. In: EVANS, P. and DELEYTO, C. (ed.). *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1998.

DUBY, Georges. *As damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DYER, Richard. *Entertainment and Utopia* In: COHAN, Steven (ed) *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2002.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *A Vertigem das Listas*. Ed. Record, 2010.

_____. *Postmodernism, Irony, and the Enjoyable*. In: _____ *Postscript to The Name of the Rose*. New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1984.

EDELSTEIN, David. *Rose Byrne and Ethan Hawke's Juliet, Naked Revitalizes the Romantic Comedy*. In: *Vulture*. January 21, 2018. Acesso em 24/01/2018: <http://www.vulture.com/2018/01/review-juliet-naked-is-a-revival-of-the-rom-com.html>

ELSAESSER, Thomas e HAGENER, Malte. *Film Theory. An Introduction through the senses*. NY/London, Routledge, 2010

ESPINOSA. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

EVANS, P., DELEYTO, C. *Surviving Love*. In: _____.(ed.). *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*.Edinburgh: Edinburgh UP, 1998.

FEIL, K. *Masculinity Marginalization*. In: PETROVIC, P. *Representing 9/11: trauma, ideology and nationalism in literature, film and television*. London & New York: Rowman & Littlefield, 2015.

FERRISS, Suzane, YOUNG, Mallory (ed). *Chick Flicks – contemporary women at the movies*. New York and London: Routledge, 2008.

FOUCAULT, M. *A História da Sexualidade, V. 1 – A vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2011.

_____. *De Outros Espaços*. 1967. Disponível em: http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf - acesso em 28/04/2018.

FREIRE, Rafael de Luna. *Descascando o abacaxi da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional*. In: *Contracampo*, UFF. Niterói, n.23, dez. 2011.

_____. *Carnaval, mistérios e gangsters: o filme policial brasileiro*. Tese de Doutorado em comunicação - UFF, 2011

FRYE, N. *The Mythos of Spring: Comedy*. In: CORRIGAN, R. W. *Comedy: Meaning and Form*. New York: Harper and Row, 1981.

_____. *Anatomia crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade – sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOMES, Wilson. *Estratégias de produção de encanto – o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles*. In: *Textos de Cultura e comunicação*. 35: 1996.

GONDELMAN, J. *New Girl Recap: Sistermeanors*. In: Vulture, February, 12, 2014. Acesso em: <http://www.vulture.com/2014/02/new-girl-recap-season-3-sister-linda-cardellini.html>

GRANT, Barry Keith *Experience and Meaning in Genre Films*. In: GRANT, Barry Keith (org). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

GREENWALD, Andy. *Where Has the Love Gone? To the sitcom — and only the sitcom*. In: Grantland, February 14, 2013. Acesso em 27/11/2017: <http://grantland.com/features/new-girl-mindy-rise-romantic-sitcom/>

GRINDON, Leger. *The Hollywood Romantic Comedy*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.

_____. *Cycles and Clusters: The Shape o Film Genre History*. In: In: GRANT, Barry Keith (org). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012.

HOLLINGER, Karen. *Afterword: once I got beyond the name ‘chick flick’*. In: FERRISS, Suzane, YOUNG, Mallory (org). *Chick Flicks – contemporary women at the movies*. New York and London: Routledge, 2008.

_____. *From Female Friends to Literary Ladies: The Contemporary Woman’s Film*. In: NEALE, S. (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002.

ILOUZ, Eva. *O amor nos tempos do capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Consuming the romantic utopia*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

ISER, W. *O Jogo do texto*. In: LIMA, L.C. (org.). *A Literatura e o Leitor: Textos da Teoria da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAMESON, Fredric. *The Utopian Enclave (2004)*. In: NOBLE, Richard. *Utopias*. London and Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009.

KEATING, P. *Emotional Curves and Linear Narratives*. In: *The Velvet Light Trap*, n 58. University of Texas Press, 2006.

KRUTNIK, F. *Conforming Passions?: Contemporary Romantic Comedy*. In: NEALE, Steve (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002.

_____. *Love Lies: Romantic Fabrication in Contemporary Romantic Comedy*. In: EVANS, P., DELEYTO, C. (ed.). *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1998.

_____. *The Faint Aroma of Performing Seals: The “Nervous” Romance and the Comedy of the Sexes*. In: *The Velvet Light Trap*, 26 (Autumm), 1995.

LANGER, Susanne. *The Comic Rhythm*. In: CORRIGAN, R. *Comedy: Meaning and Form*. New York: Harper and Row, 1981.

LEGGATT, Alexander. *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

LINDBERGH, BEN. *How 'New Girl' Never Gets Old: Improv, Timing, and Chemistry—It takes only six seasons and thousands of hours of practice for a sitcom to figure out how to keep audiences on their toes*. In: The Ringer. February 17, 2017. Acesso em 27/04/2018: <https://www.theringer.com/2017/2/17/16037058/how-new-girl-never-gets-old-f15a6e3e347>

Livro das Mil e uma Noites – Ramo Sírio. (tradução Mamede Mustafa Jarouche). São Paulo: Biblioteca Azul, 2017. (e-book)

LOBATO, J. P. *Antropologia do amor: do Oriente ao Ocidente*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MAY, Simon. *Amor: uma história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MACDOWELL, James. *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.

MCDONALD, T.J. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. New York: Columbia University Press, 2007.

MCKEE, R. *Story: substancia, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MERNIT, B. *Writing the romantic comedy: from “cute meet” to “joyous defeat” how to write a screenplay that sell*. New York: Harper, 2001.

Mitologia V. 1. Coleção Abril Cultural. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

MITTEL, Jason. *A Cultural Approach to Television Genre History*. Cinema Journal 40, No. 3, Spring 2001.

_____. *A complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*. In: Revista Matrizes, São Paulo, Ano 5, n. 2, p. 29-52, Jan./Jun. 2012.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NEALE, Steve (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002.

_____. *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge, 2000.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. *As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”?*. Estudos Feministas, Florianópolis, 15(3): 336, setembro-dezembro/2007.

NICHOLSON, Amy. *Who Killed the Romantic Comedy*. In: *L.A. Weekly*, February 27, 2014. Acesso em 27/04/2018: <http://www.laweekly.com/news/who-killed-the-romantic-comedy-4464884>

NOBLE, R. *Utopias*. London and Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

ORIA, Beatriz. *Talking Dirty on Sex and the City: Romance, Intimacy, Friendship*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2014.

ORR, Christopher. *Why Are Romantic Comedies So Bad? – The long Decline From Katharine Hepburn to Katherine Heigl*. In: *The Atlantic*, March, 2013. Acesso em 27/04/2018: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2013/03/why-are-romantic-comedies-so-bad/309236/>

PALMER, Jerry. *Talking Humour Seriously*. New York: Routledge, 1994.

_____. *The Logic of the Absurd: On Film and Television Comedy*. London: BFI, 1987.

PAUL, W. *The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy, 1978-99*. In: NEALE, Steve (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002.

PAZ, Octavio. *La llama doble: Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

PEARCE, Lynne. *Romance Writing*. Cambridge: Polity, 2007.

_____. *Romance and Repetition: testing the limits of Love*. In: *Journal of Popular Romance Studies from the international Association for the Study of Popular Romance*, October, 2011. <http://jprstudies.org/2011/10/%E2%80%9Cromance-and-repetition-testing-the-limits-of-love%E2%80%9D-by-lynn-pearce/>

PESSOA, Fernando. *Alguma Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.

PRADO, Carol. *Por que Hollywood deixou de amar as comédias românticas e elas sumiram dos cinemas?*. Acesso em 28/04/2017 <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/por-que-hollywood-deixou-de-amar-as-comedias-romanticas-e-elas-sumiram-dos-cinemas.ghtml>.

PRICE-WRIGHT, Heather. *‘New Girl’ Gets away With Racism – and We Can’t Let That Slide in 2013*. In: *Mic*, March 14, 2013. Acesso em 19/04/2018

<https://mic.com/articles/29751/new-girl-gets-away-with-racism-and-we-can-t-let-that-slide-in-2013>.

RICOUER, P. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1995.

ROUGEMONT, Dennis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

RYALL, Tom. *Genre and Hollywood*. In: HILL, J.; GIBSON, P. (ed) *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies – an introduction*. 2. ed. New York/London: Routledge, 2006.

SEIDMAN, Steven. *Romantic Longings: Love in America, 18330-1980*. New York and London: Routledge, 1991.

SHUMWAY, David R. *Screwball comedies: constructing romance, mystifying marriage*. In: GRANT, Barry Keith (org). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003a.

_____. *Modern Love: Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*. New York and London: New York University Press, 2003b.

SIBILIA, P. *El artista como espetáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática*. Revista Dixit, n 18, julio 2013 pag.4-19.

SMITH, M. *Espectatorialidade cinematográfica e o estatuto da ficção*. In RAMOS, F. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema Volume I*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

SONTAG, Susan. *Against interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

_____. *A Imaginação Pornográfica*. In: _____. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2009.

STAM,R. , BURGOYNE,R. , FLITTERMAN-LEWIS, S. *Nuevos conceptos de la teoria del cine*. Barcelona, Paidós, 1999

STAM, R., SHOHAT, E. *Teoria do cinema e espectatorialidade na era dos 'pós'*. In RAMOS, F. *Teoria Contemporânea do Cinema Volume I*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

STERNBERG, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

SUTTON, Paul. *Après le Coup de Foudre: Narrative, Love and Spectatorship in Groundhog Day*. In: ABBOTT, Stacey JERMYN, Deborah (ed.) *Falling in love again – Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London and New York: I.B. Tauris, 2009.

THOMAS, Deborah. *Murphy's Romance: Romantic Love and the Everyday*. In: EVANS, P., DELEYTO, C. (ed.). *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1998.

THOMPSON, Kristin. *The concept of cinematic excess*. In: BAUDRY, Leo. E COHEN, Marshall (org). *Film Theory and criticism*. NY/Oxford, Oxford University Press, 2004.

TURIM, Maureen. *Women's films – comedy, drama, romance*. In: FERRISS, Suzane, YOUNG, Mallory (org). *Chick Flicks – contemporary women at the movies*. New York and London: Routledge, 2008.

TRAVERS, Ben. *5 Reasons Not to Give Up on 'New Girl' Before Season 4*. In: Indiewire, 16 Sep 2014. Acesso em 19/04/2018 <http://www.indiewire.com/2014/09/5-reasons-not-to-give-up-on-new-girl-before-season-4-22186/>

TRUBY, John. *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. New York: Faber and Faber, 2007

VANCE, Carol. *Pleasure and Danger: toward a politics of sexuality*. In:_____. *Pleasure and Danger: exploring female sexuality*. Boston and London: Routledge, 1984.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

WAGMEISTER, Elizabeth. *'New Girl' Renewed for Seventh and Final Season on Fox*. In: Variety, May 14, 2017. Acesso em 19/04/2018: <http://variety.com/2017/tv/news/new-girl-season-7-renewed-fox-1202419231/>.

WILLIAMS, Linda. *Film Bodies: gender, genre and excess*. In. GRANT, Barry Keith (org). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

_____. *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001

WISNIK, José Miguel. *A paixão dionisíaca de Tristão e Isolda*. In: *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

YALOM, Marilyn. *Como os franceses inventaram o amor – nove séculos de romance e paixão*. São Paulo: Prumo, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify 2007.