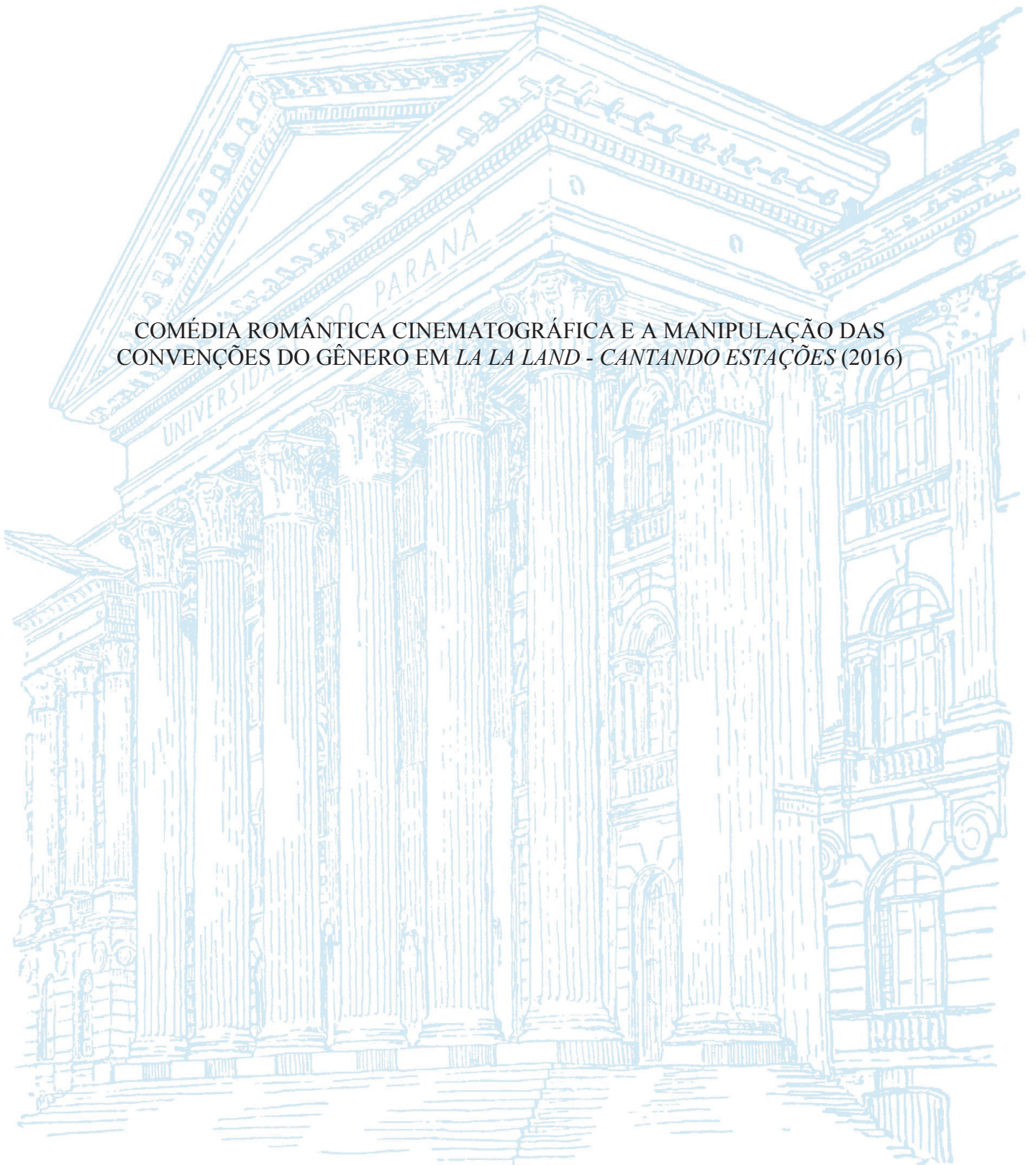


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CHRISTIANNE KRASSUSKI FORTES

COMÉDIA ROMÂNTICA CINEMATOGRAFICA E A MANIPULAÇÃO DAS  
CONVENÇÕES DO GÊNERO EM *LA LA LAND - CANTANDO ESTAÇÕES* (2016)



CURITIBA

2019

CHRISTIEENNE KRASSUSKI FORTES

COMÉDIA ROMÂNTICA CINEMATOGRAFICA E A MANIPULAÇÃO DAS  
CONVENÇÕES DO GÊNERO EM *LA LA LAND - CANTANDO ESTAÇÕES* (2016)

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em  
Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,  
Universidade Federal do Paraná como requisito  
parcial à obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Fortes, Christienne Krassuski  
Comédia romântica cinematográfica e a manipulação das convenções do  
gênero em *La La Land – Cantando Estações* (2016). / Christienne Krassuski  
Fortes. – Curitiba, 2019.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.  
Orientador : Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

1. *La La Land – Cantando Estações* (filme). 2. Filmes de comédia  
romântica. 3. Filmes musicais. 4. Personagens. I. Título.

CDD – 791.437



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001-160-877

ATA Nº912

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

No dia Vinte e cinco de março de dois mil e doze às 15:30 horas, na sala Auditório 100 - 11º andar do Edifício D. Pedro I, R. General Carneiro, nº 490 foram instalados os trabalhos de arguição do doutorando CHRISTENNE KRASSUSKI FORTES para a Defesa Pública de sua tese intitulada **ANÁLISE INTERTEXTUAL DO PROTAGONISMO NA COMÉDIA ROMÂNTICA CINEMATOGRAFICA E A MANIPULAÇÃO DAS CONVENÇÕES DO GÊNERO: SONHO, AMOR E MÚSICA EM LA LA LAND - CANTANDO ESTAÇÕES (2016)**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO TADEU GONÇALVES (UFPR), CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA (UFPR), JANE KELLY DE OLIVEIRA (UEPG), KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER (UFPR), MARIA CECILIA DE MIRANDA NIXSIFERIA COELHO (UFPA). Dando início a sessão, a presidência passou a palavra e licença, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A banca respondeu a cada um das arguições. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela Aprovação da obra. O doutorando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no título de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, de qual eu, RODRIGO TADEU GONÇALVES, avalio a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 25 de Março de 2012.

RODRIGO TADEU GONÇALVES  
Presidente da Banca Examinadora

CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA  
Avaliador Interno (UFPR)

JANE KELLY DE OLIVEIRA  
Avaliador Externo (UEPG)

KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER  
Avaliador Interno (UFPR)

MARIA CECILIA DE MIRANDA NIXSIFERIA COELHO  
Avaliador Externo (UFPA)

**OBS: Onde se lê "ANÁLISE INTERTEXTUAL DO PROTAGONISMO NA COMÉDIA ROMÂNTICA CINEMATOGRAFICA E A MANIPULAÇÃO DAS CONVENÇÕES DO GÊNERO EM LA LA LAND - CANTANDO ESTAÇÕES (2016)", leia-se "COMÉDIA ROMÂNTICA CINEMATOGRAFICA E A MANIPULAÇÃO DAS CONVENÇÕES DO GÊNERO: SONHO, AMOR E MÚSICA EM LA LA LAND - CANTANDO ESTAÇÕES (2016)".**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001018216P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de CHRISTIENNE KRASSUSKI FORTES intitulada: **ANÁLISE INTERTEXTUAL DO PROTAGONISMO NA COMÉDIA ROMÂNTICA CINEMATOGRAFICA E A MANIPULAÇÃO DAS CONVENÇÕES DO GÊNERO: SONHO, AMOR E MÚSICA EM LA LA LAND - CANTANDO ESTAÇÕES (2016)**, após terem inquirido a autora e realizado a avaliação do trabalho, seja de parecer pelo seu APROVAÇÃO no ato da defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo Colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela Banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Março de 2016.

RODRIGO TADEL GONÇALVES  
Presidente da Banca Examinadora

MARIA CECÍLIA DE MIRANDA NOGUEIRA COELHO  
Avaliador Externo (UFMG)

CELY MARIA ARNS DE MIRANDA  
Avaliador Interno (UFPR)

JANE KELLY DE OLIVEIRA  
Avaliador Externo (LEPG)

KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENBERGER  
Avaliador Interno (UFPR)

*Dedico a você as coisas lindas da vida e meus melhores sorrisos.*

*Dedico a você meu entusiasmo e minhas piadas sem graça.*

*Dedico a você minhas noites perdidas e meus dias frenéticos.*

*Dedico a você, Giovanni, todo meu amor,*

*e esta tese também.*

## AGRADECIMENTOS

Após redigir uma tese que aborda convenções e clichês, sinto-me confortável para ser previsível aqui e listar, de preferência em ordem alfabética, todos os nomes daqueles que me ajudaram na minha trajetória e que contribuíram de modo decisivo com meu trabalho.

Mas meu conforto é passageiro, pois agora estou ferindo meu teclado com minha inconstância. Várias palavras, às vezes incompletas, saltaram desta página diretamente para o vazio do absoluto esquecimento. Como aquelas palavras que jamais serão lidas, algum nome sequer foi escrito e não ficará eternizado aqui.

A ausência de meu nome em alguns trabalhos já me causou certo desalento em um passado distante, e me sensibilizo com as pessoas que se importam comigo e que, por alguma razão inexplicável, não mencionarei aqui. A lembrança dessa sensação de não constar da página de agradecimentos de alguém ainda existe, no fundo. É uma mistura de surpresa com abandono.

Como não se importar com quem merecia estar por aqui, e foi vítima de minha memória fugidia? Meu primeiro agradecimento é para essas pessoas.

Em outros trabalhos, porém, a inesperada presença do meu nome, com todas as onze letras triunfantes acompanhadas por umas bonitas palavras de agradecimento, inundaram meu olhar com uma alegria irrepetível. Ser lembrada em um dos momentos mais importantes da vida acadêmica de alguém é sensacional. Por isso, sei do peso desta página. Por isso também tentarei ser breve e sucinta (bem, não farei mais promessas que serão imediatamente quebradas, mas me restringirei às pessoas que foram mais diretamente tocadas por essa trajetória).

Ainda não li uma página de agradecimentos na qual não constasse o nome do orientador. Não serei a primeira a agir diferente. Antes de ingressar nessa jornada desafiadora, minha impressão inicial era de que agradecer ao orientador se tratava quase de uma convenção obrigatória, como um modelo pronto, pré-formatado, pelo qual os leitores de trabalhos acadêmicos passariam os olhos sem se sensibilizar. Não quero que isso aconteça por aqui.

Meu orientador, Rodrigo, merece todas as homenagens do mundo por desempenhar tão bem esse papel. Poderia continuar com frases que normalmente são esvaziadas de sentido, como “sem seu apoio, nada disso seria possível”. Mas o que fazer, se justamente foi o que aconteceu?

Em todos esses anos de pesquisa, sinto-me privilegiada por ter convivido academicamente com um dos professores mais comprometidos que já conheci. Uma pessoa que equilibra a seriedade profissional com a capacidade de entusiasmar e envolver seus orientandos no universo acadêmico. Um orientador exigente e humano ao mesmo tempo. Sim, Rodrigo, sem seu apoio nada disso seria possível.

Obrigada por acreditar em mim, em meu trabalho, por me incentivar continuamente e, sobretudo, por me suportar (em todos os sentidos) até mesmo nos momentos mais sombrios desse caminho, nos quais a “convenção do final feliz” parecia estar completamente fora de meu alcance.

Agradeço também aos professores que compuseram minha banca: Célia, Klaus, Jane Kelly e Maria Cecília. Foram cinco horas de defesa, com um breve intervalo. Cinco horas que, se dependesse da motivação e do fôlego de vocês, poderiam ter durado até mais. Fiquei tão encantada pelo modo através do qual expuseram seus questionamentos sobre meu trabalho que, em alguns instantes, permiti-me esquecer que meus últimos anos de pesquisa estavam sendo avaliados naquele momento.

As professoras Célia e Maria Cecília também estiveram em minha banca de qualificação. Com as observações delas, meu trabalho foi transformado positivamente e renasceu. Aprofundei-me nos estudos de cinema graças à intervenção da professora Maria Cecília, que se deslocou de Minas Gerais para cá em duas ocasiões.

Já havia sido aluna da professora Célia, cujas aulas sobre teatro de língua inglesa me envolveram profundamente na época da graduação. Inspirou-me e me inspira com seu exemplo. Sempre ficará gravada em meu coração sua disponibilidade generosa em me auxiliar a compreender meu estudo também através do olhar da intertextualidade.

Graças ao professor Klaus e a uma disciplina que cursei no início do Doutorado decidi adaptar meu projeto inicial, restrito apenas ao uso da convenção do casamento, e ingressei apaixonadamente no mundo da comédia romântica e na criação de personagens. Revê-lo anos depois em minha banca (em um contexto inegavelmente mais feliz do que o reencontro dos personagens do filme que analisei) foi extremamente gratificante.

Conheci a professora Jane na ocasião mais decisiva, a da banca. Existem pessoas que apenas com o contato inicial já temos a sensação de que há anos as encontramos, e foi o que senti quando a ouvi falar. Sua análise e suas críticas à minha pesquisa, pormenorizadas e certeiras, dialogaram com meu trabalho de modo construtivo, com bastante sensibilidade.

Jéssica, João e Taynan, colegas de Letras que espontaneamente estiveram em minha defesa (apesar de minha estratégica ausência de divulgação na época) agradeço pela presença. Pai e Sandra, muito obrigada pelo apoio quando precisei e por terem assistido à minha prolongada arguição. A presença de vocês foi muito importante para mim.

Natasha, obrigada por ser a minha irmã, amiga e companheira desde sempre. Apesar de nossos mundos serem um tanto distantes às vezes (até geograficamente), nossos corações sempre se tocam. E mesmo sem se identificar com a área acadêmica, você me ajudou tanto no mestrado como no doutorado. Esse trabalho carrega em si um pouco das horas em que deixei de conviver com você e meus sobrinhos. Espero poder compensá-los com muitos momentos felizes daqui para a frente (e chocolates).

Também devo registrar meu agradecimento a você, Luiz Henrique. Foi graças a seu incentivo que ingressei, sem hesitar, nessa aventura fascinante e desafiadora. Obrigada, antes de tudo, por ser o irmão que sempre me deu força e alegria na vida. Você que me estimula sempre a prosseguir. Luiz é luz, e você me ilumina, meu querido maninho.

Sou muito grata pela família que ganhei da vida quando me casei: Denise, João e Isabel. Obrigada pelo afeto incondicional e a torcida constante por mim. Sou muito grata por partilhar muitos dos momentos mais felizes de minha vida com vocês.

Tenho em minha mente os nomes de todos meus amigos que estiveram comigo nessa jornada, mas omitirei aqui. Sei que estarei em maus lençóis se nominar um e me esquecer de outro. Mesmo se fizer uma lista em ordem alfabética, vou certamente me dar mal, e instinto de sobrevivência deve prevalecer nesses casos. Por razões estratégicas, citarei apenas a Melanie: quero as onze letras do meu nome reluzindo na dedicatória da tese dela.

Agradeço à Universidade que me formou como profissional e acadêmica, e que agora, gentilmente, concede-me a honra do doutoramento. Sempre tive muito orgulho de pertencer ao universo pulsante e crítico daqui.

Meu coração vibra toda vez que me recordo do que vivi e do que aprendi na Universidade Federal do Paraná.

*omnia vincit Amor*

(Vergil. *Ecl.* X, 69)

## RESUMO

O cinema é chamado de “sétima arte” por herdar diversas formas composicionais e temas de outros meios expressivos, as quais costumam ser repetidas e recriadas. A intertextualidade é um recurso bastante utilizado no cinema, com a qual ele se alimenta desde a origem. As camadas referenciais cinematográficas originaram-se do teatro, da literatura escrita, da fotografia, da dança. Com o passar de tempo, o próprio cinema passou a se autorreferenciar. Mesmo sem exercer influência direta sobre os filmes produzidos para o cinema, uma das fontes das quais escritores e diretores de cinema se alimentam é a tradição ficcional greco-romana, especialmente as comédias gregas das eras clássica e helenística e suas recepções romanas. Também é possível observar semelhanças com o romance antigo grego dos séculos I a IV d. C., sobretudo no modo de composição dos personagens centrais nas narrativas e o desenvolvimento de suas histórias. Essa constatação abre possibilidades de diálogos diacrônicos entre diferentes tradições que, embora tenham natureza e formas de apresentação distintas entre si, possuem forte afinidade. Essa afinidade consiste no uso da codificação em maior ou em menor grau; e, ligada a tal codificação, no mecanismo do casamento como resolução das tramas e o esperado “final feliz”. O presente trabalho procura investigar a composição “comédia romântica” sob essa perspectiva. Esse gênero convencional é muitas vezes desprestigiado por servir de veículo de entretenimento de massa. Agrava-se tal rejeição pelo fato de ser marcado por certa previsibilidade na caracterização de seus personagens. A previsibilidade também se faz presente na evolução de narrativas que convergem para o chamado “final hollywoodiano”, notadamente com o casamento do par romântico que protagoniza tais filmes. Defende-se aqui o duplo hibridismo da comédia romântica quanto ao gênero (forma composicional) e ao conteúdo (uso de aparatos culturais e intertextualidade). A força do protagonista desse tipo de filme não sobrevive por si só: ela se ampara na própria plasticidade do gênero, pois a caracterização do protagonista consiste na junção dos demais elementos que compõem cada filme. Tal característica possibilita a existência de filmes que partilham do mesmo gênero, mas possuem qualidades distintas entre si sob o ponto de vista do público-alvo. A aposição de elementos visuais e sonoros além dos diálogos falados também transmite mensagens e possibilita a composição desse personagem. Tais elementos, somados às diversas referências intertextuais, são capazes de provocar toda sorte de emoções em um público amplo e diversificado, o que atende às necessidades da indústria hollywoodiana. A fim de analisar a composição do protagonista da comédia romântica e a progressão do gênero, será realizada análise intertextual dos protagonistas Mia e Sebastian, par da comédia romântica musical *La La Land – Cantando Estações* (2016). É um filme híbrido: trata-se de musical produzido com referências do cinema antigo e, simultaneamente, movido pela contemporânea história de um par típico de comédias românticas. Com a análise da composição desse par, bem como da subversão das convenções presentes nesse filme, pretende-se investigar os limites e possibilidades do gênero cinematográfico “cômico-romântico”.

Palavras-chave: Cinema. Gênero. Personagem. Comédia Romântica. Musical.

## ABSTRACT

Cinema is also known as the “seventh art” because it inherits compositional forms and themes from other expressive media, which are often repeated and recreated. Intertextuality is a constitutive part of the cinema since its origins. The origin of cinematic referential layers can be traced back from theater, written literature, photography, dance. After a brief passage of time, cinema also began to create its own references. In addition to these visual and musical references, one of the indirect sources that nourishes writers and directors is the Greco-Roman fictional tradition, mainly Greek comedies composed and created since the classical and hellenistic eras, as well their Roman reception. It is also possible to observe similarities between movies and Ancient Greek novel specially in the way the main characteres are created in these stories, as well how their progress is shown in these narratives. This fact opens up space for diachronic dialogues between different traditions that, although with distinct nature and forms of presentation, share strong affinity in two focal points: the use of codification to a greater or lesser degree; and, linked to such codification, the use of marriage as a device for the expected “happy ending”. This research aims to investigate the “rom-com” genre and its limits. The main thesis concerns about a “double hybridism” in romantic comedy: genre (compositional form) and content (cultural apparatus and intertextuality). This conventional genre is often discredited by critics because it is framed as a mass entertainment media. This rejection is aggravated by the fact that it is marked by certain behavioral predictability of its characters. The evolution of narratives is also expected to converge to the so-called "happy ending", notably with the wedding of the romantic pair. This thesis claims that the strength of the protagonist is connected to the genre plasticity. This feature allows the existence of films that share the same genre, but display different qualities from each other, specially from the point of view of the target audience. Visual and sound elements in addition to the spoken dialogues also transmit messages and are essential for the composition of this type of character. These elements, in addition to various intertextual references, incite all kinds of emotions in a wide and eclectic audience, something desirable to the film industry. In order to analyze the composition of the protagonists of the romantic comedy genre, this research will present an intertextual analysis of the protagonists Mia and Sebastian, leading characters of the romantic musical comedy *La La Land* (2016). It is a musical movie with plenty of references from the old cinema and, simultaneously, it has contemporary "rom-com" plot and its typical characteres. With the analysis of the composition of this pair of protagonists, as well as the subversion of the conventions, we intend to investigate the limits and possibilities of the "comic-romantic" cinematographic genre.

Keywords: Cinema. Genre. Character. Romantic Comedy. Musical.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diário da protagonista e suas expectativas amorosas .....	23
Figura 2 – Cartaz genérico de comédia romântica .....	27
Figura 3 – Cartaz alemão com a rede cômica de infidelidades .....	41
Figura 4 – Capa do Código Hays.....	42
Figura 5 – <i>Meretrix</i> como protagonista feminina.....	43
Figura 6 – Cena do casal protagonista com cortina de lençol .....	45
Figura 7 – Cena da noiva fugindo do casamento.....	46
Figura 8 – Mosaico retratando cena de Epitrepontes .....	47
Figura 9 – Vagabundo e Florista: par romântico da comédia muda.....	48
Figura 10 – Par romântico que se casa no final.....	50
Figura 11 – Divórcio e casamento nas <i>remarriage comedies</i> .....	51
Figura 12 – Cartaz com os protagonistas e o leopardo.....	52
Figura 13 – Conflitos e discussões : a guerra dos sexos nas <i>remarriage comedies</i> .....	53
Figura 14 – A mulher capaz de seduzir e conquistar: referência à Eva bíblica.....	54
Figura 15 – A protagonista feminina.....	54
Figura 16 – As provocações do marido que está “solteiro” por erro notarial .....	56
Figura 17 – Cena do <i>trailer</i> : "Quem veste as calças em sua família?" .....	61
Figura 18 – A projeção real e a imaginada.....	63
Figura 19 – Dupla identidade no relacionamento por telefone .....	65
Figura 20 – Um dia de “não-princesa” na vida da protagonista .....	66
Figura 21 – A modelo desanimada com o vestido de noiva .....	70
Figura 22 – Alívio cômico.....	70
Figura 23 – O fotógrafo e a filósofa: dois universos distintos.....	73
Figura 24 – Quebra da quarta parede: o protagonista fala diretamente ao público .....	76
Figura 25 – A leveza da cena da lagosta .....	77
Figura 26 – Novo paradigma da comédia romântica.....	78
Figura 27 – Final feliz na comédia romântica tradicional .....	78
Figura 28 – Exemplo de catálogo de <i>personae</i> em Plauto .....	85
Figura 29 – Cartaz do musical mostra o cantor ao piano com sua mãe .....	138
Figura 30 – O uso proposital da antiga técnica do CinemaScope .....	142
Figura 31 – Segmentos do filme marcados temporalmente .....	143

Figura 32 – Marcação temporal em anos no musical <i>Les parapluies de Cherbourg</i> ...	143
Figura 33 – Marcação temporal de <i>(500) Days of Summer</i> .....	144
Figura 34 – A <i>performance</i> animada em meio ao congestionamento .....	145
Figura 35 – A mulher anônima que conta sua história .....	146
Figura 36 – Performance inicial do musical <i>Les demoiselles de Rochefort</i> (1967) ....	148
Figura 37 – Sebastian com seu carro antigo no congestionamento .....	149
Figura 38 – Mia no congestionamento .....	149
Figura 39 – O <i>meet-cute</i> de <i>When Harry Met Sally</i> (1989).....	150
Figura 40 – O <i>meet-cute</i> Gene Kelly e Debbie Reynolds.....	150
Figura 41 – Sebastian aparecendo no espelho retrovisor de Mia .....	152
Figura 42 – No mesmo congestionamento, ponto de vista de Sebastian.....	152
Figura 43 – Mia gesticula raivosamente para Sebastian.....	152
Figura 44 – Gesto obsceno de Mia sob o ponto de vista de Sebastian. ....	152
Figura 45 – Sequência da atriz famosa na cafeteria .....	153
Figura 46 – Mia agora como cliente do café .....	154
Figura 47 – Alarme no celular com tela quebrada.....	154
Figura 48 – Café acidentalmente derramado sobre a blusa de Mia.....	155
Figura 49 – Multidão de aspirantes ao papel .....	156
Figura 50 – Cartaz de Casablanca .....	156
Figura 51 – Quarto de Mia repleto de referências do cinema antigo .....	157
Figura 52 – Mia e o gigante cartaz de Ingrid Bergman .....	157
Figura 53 – Mia se tornou a atriz que queria ser .....	157
Figura 54 – Festa na piscina em em <i>La La Land</i> .....	158
Figura 55 – Festa na piscina em <i>Boogie Nights</i> .....	158
Figura 56 – Mia a se confrontar com sua verdade.....	159
Figura 57 – Efeito de sombra a demonstrar estado interno .....	159
Figura 58 – <i>Sweet Charity</i> (1969) e <i>La La Land</i> .....	160
Figura 59 – Mia surge no restaurante .....	161
Figura 60 – A intervenção da irmã de Sebastian .....	161
Figura 61 – Noivado da irmã de Sebastian.....	162
Figura 62 – Laura e o noivo dançam na festa comemorativa.....	162
Figura 63 – Foto da família que Laura constituiu .....	163
Figura 64 – Thelonious Monk ao piano.....	164
Figura 65 – Mia no fundo da cena da demissão .....	164

Figura 66 – Sebastian é abordado por Mia, mas a ignora.....	165
Figura 67 – Pessoa perturbada mentalmente .....	165
Figura 68 – Atuação como policial.....	165
Figura 69 – Figura rebelde.....	166
Figura 70 – Jaqueta vermelha vestida por James Dean .....	166
Figura 71 – De pianista amante do jazz a tecladista.....	166
Figura 72 – A primeira conversa .....	167
Figura 73 – Resistência mútua e química.....	167
Figura 74 – Cena de dança com referência a <i>Singin' in the Rain</i> .....	168
Figura 75 – Gene Kelly e a cena-fonte .....	168
Figura 76 – A dança como linguagem de aproximação .....	170
Figura 77 – Primeira demonstração de interesse de Sebastian por Mia .....	171
Figura 78 – Cena da janela em Casablanca .....	171
Figura 79 – Sebastian cantando sozinho <i>City of Stars</i> no pier .....	173
Figura 80 – Sebastian tira mulher para dançar .....	173
Figura 81 – Mia ouve a música que a liga a Sebastian.....	174
Figura 82 – Cartaz de <i>Rebel Without a Cause</i> .....	174
Figura 83 – Mia com a imagem de James Dean projetada em seu rosto.....	175
Figura 84 – Cena do filme <i>Rebel Without a Cause</i> .....	175
Figura 85 – Cena de <i>La La Land</i> .....	176
Figura 86 – Cena de <i>La La Land</i> .....	176
Figura 87 – Cena de <i>Rebel Without a Cause</i> .....	176
Figura 88 – Estrela do ator Gene Kelly na Calçada da Fama.....	177
Figura 89 – Cena das nuvens em Moulin Rouge.....	177
Figura 90 – Nuvens na dança de La La Land .....	177
Figura 91 – Dançando entre as estrelas .....	178
Figura 92 – Cena de <i>Sleeping Beauty</i> (1959) .....	178
Figura 93 – Roteiro com personagem Geneviève .....	179
Figura 94 – Referências visuais: <i>Casablanca</i> e a <i>Les Parapluies de Cherbourg</i> .....	179
Figura 95 – O casal de <i>Les Parapluies de Cherbourg</i> representado em <i>La La Land</i> ...	179
Figura 96 – O casal Geneviève e Guy .....	180
Figura 97 – Na contra-mão.....	180
Figura 98 – A cidade de Los Angeles como cenário para o romance .....	181
Figura 99 – Casal se divertindo .....	181

Figura 100 – Keith, o aparente antagonista .....	182
Figura 101 – Sebastian se depara com a nova banda .....	183
Figura 102 – Os protagonistas cantando juntos .....	184
Figura 103 – Cartaz da Ingrid Bergman no chão.....	184
Figura 104 – Sebastian na mídia digital .....	185
Figura 105 – O trabalho começa a separar fisicamente o casal.....	185
Figura 106 – Mia e Sebastian ormindando em horários separados.....	186
Figura 107 – Mia no meio do plateia.....	186
Figura 108 – Cores fortes e vibrantes no show dos <i>Messengers</i> .....	187
Figura 109 – Sebastian ausente na apresentação de Mia.....	188
Figura 110 – Sebastian está presente no devaneio .....	189
Figura 111 – Referências visuais do passado de Mia .....	189
Figura 112 – O “grande gesto” de Sebastian ajuda Mia a ir à audição .....	190
Figura 113 – A declaração de amor mútua e a separação consensual do casal.....	191
Figura 114 – A família que Mia constituiu.....	192
Figura 115 – Sebastian em seu apartamento melhorado .....	192
Figura 116 – No passado, Mia havia criado um logotipo para o bar.....	193
Figura 117 – O logotipo do bar de Sebastian, agora concretizado .....	193
Figura 118 – Mia e Sebastian no estúdio imaginário .....	195
Figura 119 – Cena de <i>Funny Face</i> (1957).....	195
Figura 120 – Cena de <i>La La Land</i> (2016) .....	196
Figura 121 – Casamento com Sebastian e filho imaginado.....	196
Figura 122 – Mia e David deixam a filha com a babá.....	197
Figura 123 – Mia e Sebastian deixam o filho com a babá.....	197
Figura 124 – Peça de teatro que representava o desejado final feliz.....	202

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>2</b>	<b>CINEMA E A COMÉDIA ROMÂNTICA.....</b>	<b>21</b>
<b>2.1</b>	<b>COMÉDIA ROMÂNTICA: CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DO GÊNERO CINEMATOGRAFICO.....</b>	<b>21</b>
2.1.1	COMÉDIA ROMÂNTICA COMO FILME GENÉRICO: A FÓRMULA CÔMICA .....	24
2.1.2	CAMADAS NARRATIVAS DA FICÇÃO ESCRITA NA COMÉDIA ROMÂNTICA .....	34
<b>2.2</b>	<b>BREVE PERCURSO HISTÓRICO DA COMÉDIA ROMÂNTICA .....</b>	<b>40</b>
2.2.1	<i>SCREWBALL COMEDIES</i> E SUAS CONVENÇÕES: GUERRA DOS SEXOS E CASAMENTO .....	44
2.2.2	AS <i>SEX COMEDIES</i> DOS ANOS 50 E 60: EROTISMO E OS CONFLITOS PROFISSIONAIS ENTRE OS GÊNEROS .....	60
2.2.3	VARIAÇÃO E MANUTENÇÃO DAS CONVENÇÕES A PARTIR DOS ANOS 50: ROMAN HOLIDAY (1953) E FUNNY FACE (1957) .....	65
2.2.4	COMÉDIA ROMÂNTICA RADICAL E TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS .....	75
<b>3</b>	<b>DUPLO HIBRIDISMO DA COMÉDIA ROMÂNTICA: GÊNERO E INTERTEXTUALIDADE .....</b>	<b>80</b>
<b>3.1</b>	<b>LIGAÇÃO ENTRE CINEMA E ESTUDOS CLÁSSICOS.....</b>	<b>80</b>
3.1.1	DA PERSONA AO PERSONAGEM: OS PERSONAGENS-TIPO .....	82
<b>3.2</b>	<b>A COMÉDIA NOVA DE MENANDRO: PAR APAIXONADO, DIFICULDADES, FINAL FELIZ .....</b>	<b>93</b>
<b>3.3</b>	<b>A COMÉDIA <i>PALLIATA</i> E A REINVENÇÃO DO GÊNERO: PAR APAIXONADO, DIFICULDADES, FINAL FELIZ.....</b>	<b>97</b>
3.3.1	VARIAÇÃO DE CONVENÇÕES EM PLAUTO .....	102
3.3.2	ADAPTAÇÃO CRIATIVA E FORÇA DOS DIÁLOGOS NA COMÉDIA TERCENIANA.....	111
<b>3.4</b>	<b>ROMANCE GREGO ANTIGO E A SEMELHANÇA NARRATIVA COM AS HISTÓRIAS DAS COMÉDIAS ROMÂNTICAS: PAR APAIXONADO, DIFICULDADES, FINAL FELIZ.....</b>	<b>118</b>

<b>4</b>	<b><i>LA LA LAND</i>, CANTANDO ESTAÇÕES (2016): GÊNERO E MANIPULAÇÃO DE CONVENÇÕES.....</b>	<b>134</b>
4.1	UMA COMÉDIA ROMÂNTICA MUSICAL DO SÉCULO XXI.....	134
4.2	<i>LA LA LAND</i> E A RETOMADA NOSTÁLGICA DOS MUSICAIS ANTIGOS EM CONTEXTO ATUAL .....	141
4.3	ANÁLISE DO FILME .....	145
4.3.1.1	INVERNO .....	145
4.3.1.2	PRIMAVERA.....	165
4.3.1.3	VERÃO .....	180
4.3.1.4	OUTONO .....	188
4.3.1.5	INVERNO (CINCO ANOS DEPOIS): FINAL FELIZ E OS LIMITES DO GÊNERO. ....	192
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>206</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>215</b>
<b>7</b>	<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>226</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A comédia é um gênero cujo fôlego incansável permitiu a incorporação infinita de referências em diversos contextos. Sua plasticidade permitiu que, milênios após as primeiras encenações de peças de dramaturgos como Aristófanes, Menandro, Plauto e Terêncio, surgisse uma forma de subgênero cômico que se projetou reiteradamente nas salas de cinema: a comédia romântica que, embora não seja derivada diretamente de tais peças, possui com elas mais afinidades do que se pode supor à primeira vista.

Evidentemente, há outras formas de se provocar o riso sem enfatizar o aspecto amoroso e relacional, mas é interessante observar como esses elementos são reiteradamente apostos nas representações cômicas desde tempos idos.

Nesse particular, o que se ressalta aqui, a fim de se distinguir o gênero em análise, é a ênfase que se dá à relação amorosa na comédia romântica em cotejo com as demais espécies de filmes, o que se torna uma marca desse gênero cinematográfico.

No cinema é possível verificar a composição de diversos gêneros no mesmo filme: por vezes se insere um par amoroso em filmes épicos, bem como a inserção de piadas em projeções cuja classificação se propõe a ser de suspense ou drama. A acepção de drama que aqui se faz, referente à classificação dessa espécie de filme no cinema, diz respeito às produções cujo teor temático se aproxima de tons mais sérios e soturnos – em contraposição ao tom cômico.

Há uma certa resistência, nos contextos que possuem amplo acesso aos bens culturais, em atribuir valor estético às obras de ficção de massa. Aqui se permite uma desconstrução desse olhar superficial. Vislumbra-se que a comédia romântica, dada sua notável popularidade, merece uma contemplação mais detida sob o enfoque dos estudos culturais e clássicos – lacuna esta que se pretende minimizar com este recorte investigativo. Nela se conjugam, simultaneamente: a perturbação decorrente dos afetos amorosos; a instituição do casamento a pairar na tessitura das histórias como objetivo a se alcançar ou como elemento que movimenta a trama; e, por fim, o charme do alívio cômico a entremear diálogos que resumem o embate eterno da alteridade.

A partir dessa constatação se decidiu direcionar os holofotes para a construção do papel do personagem protagonista na comédia romântica, com olhares focalizados para as referências intertextuais provenientes do arcabouço cultural contemporâneo, inclusive no que remanesce da herança greco-romana proveniente da antiguidade clássica. Para tanto, o presente estudo está desenvolvido em duas etapas: uma teórica, mais abrangente,

na qual se introduz o leitor a conceitos-chave dos ramos de conhecimento distintos que serviram de fundamento para a tese: cinema, comédia romântica, estudos clássicos; a segunda parte é a aplicação da tese em si.

A parte introdutória se faz necessária para que o leitor possa compreender como esses ramos de estudos conversam entre si na resolução da tese, a qual se alimenta desse arcabouço teórico básico para se sustentar. Logo, relevante uma breve explanação, mesmo que panorâmica, sobre conceitos gerais de teoria de cinema e de estudos clássicos para que a tese se torne compreensível a quem pela primeira vez se depara com essas áreas.

Precisamos observar as particularidades das teorias do cinema e seu modo de fazer ficcional para entendermos como esse tipo de personagem nos é apresentado; é necessário, em contrapartida, o estudo dos clássicos para entendermos os próprios limites do gênero, sobretudo o cômico; e, por estarmos a falar de personagem específico de comédia romântica, compreender como esse gênero cinematográfico passou por mudanças desde sua origem será importante no momento em que for realizada a leitura da representação dos personagens de *La La Land* (2016).

Embora desde já se saliente que não se trata de um estudo de recepção direta, as comédias românticas partilham, com as referências clássicas, os mesmos pontos de convergência e esquemas de oposições: amores apaixonados contrapostos com amores adormecidos; casamentos realizados com sucesso ou malogrados; conflitos interpessoais, afinidades subentendidas ou divergências de opiniões. Tudo isso de acordo com as expectativas de um público fiel ao gênero escolhido para apreciação, entremeado por risos no desenvolvimento das tramas que tencionam ao final feliz.

É bastante notável a similaridade do modo composicional da comédia romântica contemporânea com obras clássicas apresentadas, ou redigidas, na Grécia e em Roma no período compreendido entre os séculos VIII a.C. e V d.C. Em todas elas há uma pervivência de elementos estruturantes que permanecem fixos e conformam o gênero cômico de modo mais geral (incluindo-se aí o chamado romance antigo), combinados com manipulação criativa de algumas dessas mesmas convenções a insuflar a criação artística com os ares da novidade. Desse modo, o estudo a ser aqui apresentado tem duas palavras-chave: gênero e intertextualidade.

Ao se falar especificamente do teatro da Comédia Nova, as performances musicais estão próximas no modo de se fazer o cinema de hoje: são partes integrantes e essenciais do espetáculo. Esse percurso introdutório a respeito de como funcionavam as

peças teatrais da Comédia Nova permite que se compreenda a questão do gênero, e como o mecanismo de transformação de elementos ínsitos a esse gênero possibilitaram a chamada “variação com previsibilidade”, algo que se percebe ocorrer também no gênero cinematográfico que conhecemos como comédia romântica.

Com base nessa percepção de gênero, foi definido o objeto de estudo da tese que agora se propõe, qual seja, investiga-se aqui como se compõe o personagem protagonista na comédia romântica.

A comédia romântica tem sido estudada, sob outros enfoques, por autores como Stanley Cavell, Stanley Abbot e Deborah Jermyn, Tamar Jeffers McDonald e Celestino Deleyto. A leitura deles serve de suporte teórico a amparar uma compreensão específica desse tipo de narrativa cinematográfica. Cavell se detém sobre o percurso histórico e análise das chamadas “*comedies of remarriage*” – em tradução literal, “comédias de “recasamento”, bastante comuns nos primórdios do cinema hollywoodiano nos anos 30 e 40 do século XX, e que podem ser consideradas como precursoras das comédias românticas atuais (CAVELL, 1981). Por sua vez, Abbot e Jermyn, em abordagem e análises com metodologia semelhante às utilizadas por Cavell, optam pela comédia romântica contemporânea e a análise de filmes mais recentes, projetados no final do século XX e início do século XXI (ABBOT; JERMYN, 2009). McDonald faz uma genealogia do gênero, com a proposta inclusive de diferentes sub-gêneros da comédia romântica, dada a variação temática que se deu em relação à fórmula básica em função das mudanças sociais (MCDONALD, 2007). Deleyto questiona a visão dos demais estudiosos sobre a compulsoriedade da tríade monogamia, heterossexualidade e casamento para caracterização do gênero na comédia romântica (DELEYTO, 2009).

Uma vez compreendido o contexto desse gênero cinematográfico, será analisada a composição do filme também sob o ponto de vista da intertextualidade. Ou seja, como esse tipo de personagem carrega em sua construção aquela estranha familiaridade que permite o seu imediato reconhecimento, e ao mesmo tempo se apresenta como uma nova singularidade? Fundamenta-se sobretudo aqui na teoria da adaptação, através da qual se reconhece que há um processo criativo envolvendo a utilização de materiais já existentes.

Como HUTCHEON (2006, p. 8) já anunciara, a adaptação, considerada como processo de recepção, seria uma forma de intertextualidade na qual experimentamos as

adaptações como se fossem palimpsestos através dos quais nossa memória sobre outros trabalhos tem ressonância por meio da repetição com variação.<sup>1</sup>

É por intermédio do reconhecimento dessa ressonância que será possível vislumbrar de que modo é possível construir um personagem que, mesmo sendo um “mero conhecido” do público, ao mesmo tempo é capaz de provocar emoções nas pessoas que contemplam seu destino na tela.

A fim de atingir tal propósito, como já anunciamos aqui, o percurso investigativo será dividido em duas partes. A primeira parte, mais teórica, envolve os fundamentos da tese aqui esposada, com panorama geral dos estudos clássicos e sua relação com a sétima arte, além de explorar a questão da composição formulaica do personagem e a repetição do tema do casamento. Também será feito um aporte sobre as características essenciais do cinema, especialmente para mostrar como nele são compostas narrativas visuais artisticamente. Ao fim dessa primeira metade, será contemplada a riqueza do mundo das comédias românticas no âmbito dos estudos culturais, suas origens e percurso histórico no contexto hollywoodiano.

A segunda parte será composta da análise fílmica com aplicação dos conceitos mostrados até então. Elegeu-se a comédia romântica musical *La La Land* (2016), aclamada pela crítica e com grande aceitação por parte do público, a fim de se verificar se as fórmulas clássicas de caracterização de personagem e de resolução pelo casamento ainda se aplicam ao público da comédia romântica contemporânea.

A questão principal que pretendo provar na tese, com a análise de *La La Land*, é que os personagens protagonistas de comédias românticas são muito assemelhados aos “adulescentes” da Comédia Nova. *Adulescens* é o nome dado ao personagem-tipo da Comédia Nova greco-romana (e que também aparece nos romances escritos do início da era Cristã) que tem como características principais a juventude e a imaturidade, e que precisa passar por trajetória de amadurecimento conduzida pelas circunstâncias ou por outros personagens até conseguir seu objetivo principal, notadamente o casamento ou o resgate de seu casamento. Trata-se de um tipo de *persona* normalmente vazio, mas por quem boa parte do público empatiza (ou é instigado a empatizar) ao ingressar no jogo ficcional.

Relembra-se que não se está aqui a afirmar que houve derivação direta de um gênero (comédia antiga ou romance antigo) para outro (comédia romântica). Entende-se,

---

<sup>1</sup> As traduções de livros ainda não publicados na língua portuguesa serão realizadas pela autora da pesquisa.

porém, que os mecanismos criativos a impulsionar e a conformar tais gêneros têm grandes afinidades entre si.

A parte fixa e imutável (o uso de tipos e clichês na composição das obras) é análoga e produz efeitos semelhantes: possibilita a identificação imediata do gênero e o seu reconhecimento pelo público, seja a plateia, seja leitor. A exposição de um *adulescens* em cena já geraria uma série de expectativas ligadas ao gênero específico: esperava-se imaturidade nas ações do personagem, resistência ao abandono das paixões juvenis, bem como um final feliz a ele destinado. A *persona* era previsível, mas a inserção de outros elementos permitia que cada peça ou livro fosse, embora familiar, único: a já mencionada variação com repetição.

*La la land* possui um jovem casal a partilhar o protagonismo: Mia, atriz que trabalha como garçonzete em uma cafeteria, e Sebastian, pianista de jazz que ainda não se estabeleceu profissionalmente como desejava. Ao terem uma conformação menos amadurecida, tal qual esse referencial antigo, nesta tese se sustenta que ambos partilham de natureza semelhante ao *adulescens* e similar também relação a inúmeros protagonistas de comédias românticas que os precederam, musicais ou não.

Defende-se aqui que o fato do personagem protagonista ser composto de modo superficial também transmite a sensação de realismo buscada muitas vezes por alguns cineastas e que é procurada por parte do público. Os protagonistas são tão genéricos como o conhecimento panorâmico que se tem a respeito da maior parte das pessoas com quem se estabelece mero contato social.

Isso, no sentir desta tese, possibilitaria também projeção psicológica do público sobre as intenções e sentimentos dos personagens. Defende-se aqui que a composição superficial do personagem é positiva para fins de entretenimento: potencialmente todos podem ser, em alguma medida, Mia ou Sebastian, ou neles reconhecer alguma semelhança.

Daí a importância da intertextualidade, pois com essa aposição de elementos culturais diversos a rodear tais personagens, elementos esses arranjados de modo criativo, pode-se simultaneamente enriquecer a obra cinematográfica e a libertar de amarras fixas do gênero sem desnaturalizá-lo por completo.

Ou seja, a presença de personagens “clichês” e imaturos no protagonismo pode possibilitar tanto estabilidade como a maleabilidade a filmes genéricos, dentre os quais musicais e comédias românticas são representantes (filmes de terror e faroeste são outros exemplos de filmes de gênero), e permite um exercício criativo na montagem do

espetáculo que os rodeiam, no conteúdo dos discursos presentes nos diálogos e no uso consciente das técnicas de cinema e da música. Essa composição permite também a utilização do filme para fins críticos, como a questão do “sonho americano” que se torna a chave da trama de *La la land*, por exemplo.

Embora durante a projeção do filme em estudo se consigam extrair alguns elementos relativos à biografia ou ao modo de pensar desses personagens, não há uma exposição aprofundada de suas personalidades, o que no sentir deste estudo é uma forma intencional de composição: os protagonistas são apresentados de modo aparentemente raso para justamente permitir o uso dos outros recursos do cinema (como os efeitos visuais, de música, entre outros) e a incorporação de alguns discursos culturais para que o público se identifique empaticamente, a sentir emoção com a apreciação do filme, preencha dos significados desejados e possa até mesmo refletir sobre as mensagens transmitidas.

Com isso é possível, mesmo em um gênero cinematográfico proposto para entretenimento de massa, existir até mesmo uma auto-crítica sobre o próprio fazer artístico e sobre a mentalidade individualista contemporânea, por exemplo.

Com o jogo dos efeitos próprios do cinema e o envolvimento da música a se entrelaçar com uma história singela, defende-se aqui ser possível a realização de um filme musical que possui a narrativa de uma comédia romântica e que é capaz de, simultaneamente, alta aprovação de um público abrangente.

A sustentar essa tese, serão descortinadas diversas referências intertextuais que existem em *La La Land*, a maior parte do próprio cinema, as quais enriquecem o filme e envolvem o público para fins de entretenimento. Abordarei a questão dos limites do gênero, sobretudo, ao analisar o final de *La La Land*, o qual, simultaneamente, rompeu e reforçou a convenção do casamento do casal protagonista.

## **2 CINEMA E A COMÉDIA ROMÂNTICA**

### **2.1 COMÉDIA ROMÂNTICA: CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DO GÊNERO CINEMATOGRAFICO**

A comédia romântica herdou muitos elementos estruturais do gênero cômico de origem teatral e, quanto ao conteúdo, guarda profunda conexão quanto à narratividade do romance. A presente tese está fundamentada em dois pilares: o primeiro é a questão do gênero; o segundo, a presença da intertextualidade através do recurso da adaptação, com o uso consciente da vasta bagagem de referências intramidiáticas e intermediáticas com o fim de perpetuar ou subverter as convenções do gênero.

As possibilidades de encontros significativos de referências intertextuais são quase infinitas. Os diretores, roteiristas e produtores têm às suas disposições toda a bagagem cultural de milênios para incrementar suas criações, razão pela qual é importante nos limitarmos a apenas algumas dessas referências.

Adverte-se desde já que o presente estudo se vale de apenas alguns pontos de referência desse vasto arcabouço cultural. Entretanto, algumas influências se fazem notar de modo mais sensível, e elas estarão destacadas aqui. Os aparatos da Comédia Antiga de Aristófanes, por exemplo, podem ser sentidos nas comédias românticas sobretudo quando há algumas cenas de humor nas quais há menos sutileza. Essas cenas, de alta comicidade, muitas vezes são indispensáveis para provocar algum alívio cômico em momentos de maior tensão nesses filmes.

Aqui se defende existir ligação temática e semelhança composicional entre as comédias românticas atuais e os romances gregos produzidos na época do Império Romano, nos quais um casal apaixonado se depara com diversos obstáculos que devem enfrentar para estabelecer (ou restabelecer) seu amor e os laços do casamento. Também se vislumbra parentesco com o romance romântico, literatura escrita que teve seu auge no século XIX e cuja temática principal estava igualmente focada no amor e no casamento.

Quanto ao romance romântico, nossa abordagem será apenas referencial em virtude dos limites do presente trabalho, mas desde já se apontam aqui as possibilidades de pesquisas futuras. As relações intertextuais entre a comédia romântica e as obras de literatura escrita que foram produzidas no Romantismo, dada a afinidade temática, merecem serem avaliadas à parte.

Na linha proposta por Rajewsky (2012), a intermedialidade, em sentido amplo, pode ser considerada como um cruzamento de fronteiras entre as mídias; no sentido mais restrito, de referências intermediáticas, a teorização se dá com amparo no conceito de intertextualidade.

Por se tratar de estudo comparativo de mídias diferentes, com as limitações e possibilidades inerentes a cada modo de expressão ficcional, serão levadas em consideração também as referências intermediáticas, nas quais os elementos e estruturas de uma mídia podem ser evocadas ou imitadas em relação às outras: por exemplo, o meio de expressão da literatura escrita pode evocar certas imagens mentais como se estivessem sido projetadas no cinema.

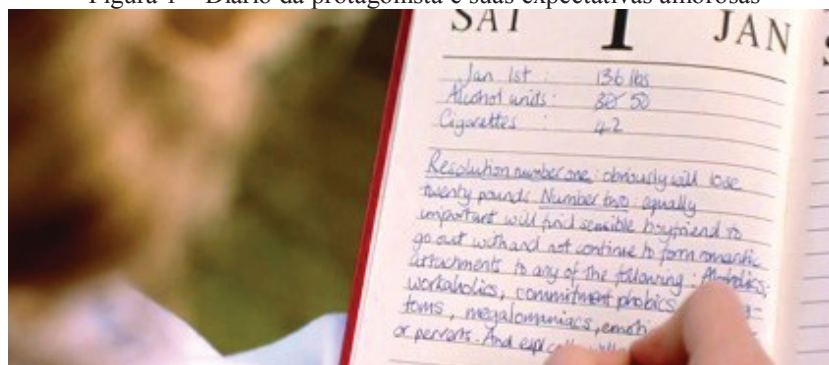
As comédias românticas cinematográficas podem ser adaptações diretas de histórias já existentes. A comédia romântica *Bridget Jones Diary* (2001) é adaptação de livro homônimo escrito por Helen Fielding e publicado em 1995. A obra literária se tornou um sucesso de vendas após o lançamento do filme. A autora do livro adaptado, em entrevista à BBC de Londres (2013), revelou ter se inspirado na obra *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen.

Tanto o livro como o filme contam a história de uma mulher que procura pelo amor. A protagonista, Bridget, é uma desajustada mulher solteira na faixa dos 30 anos que vive sozinha em Londres. Em seu diário ela registra todas suas dificuldades e as expectativas românticas. É disputada por dois pretendentes no decorrer da trama, cada qual com suas particularidades, e há uma profusão de situações cômicas envolvendo todos os personagens.

Trata-se de um enredo bastante comum em comédias românticas. Normalmente, a mulher retratada na comédia romântica é dependente emocionalmente: precisa da presença de um homem apaixonado, da realização do amor romântico, para ser feliz ou completa. Ao lado desse retrato feminino, houve a inserção de elementos culturais contemporâneos, como a apresentação da questão do isolamento da mulher dos dias atuais (com relativa independência, mas que está ainda à procura de estabilidade em suas relações amorosas. Tal apresentação provocou boa recepção do público.

Essa característica da incompletude da protagonista desse filme será encontrada reiteradamente nos demais protagonistas de comédias românticas, o que mostra existir uma certa repetição no padrão de representação dos personagens principais desse gênero.

Figura 1 – Diário da protagonista e suas expectativas amorosas



FONTE: Bridget Jones' Diary (2001)

Essa comédia romântica pode ser um bom exemplo de convivência entre adaptação direta e referências intertextuais. O filme foi adaptado diretamente do livro homônimo; o livro homônimo que foi adaptado para o cinema, por sua vez, teve sua história constituída por diversos elementos do romance de Jane Austen, o que revela a intertextualidade entre o livro contemporâneo e o romance romântico em que nele se inspirou.

No filme que analisaremos na presente tese, *La la Land* (2016), não há o mesmo procedimento de adaptação direta que foi utilizado para a criação de *Bridget Jones's Diary*, mas há diversas referências intertextuais e intermediáticas, o que permite dizer que ocorreu adaptação como um processo de composição. Entende-se aqui que as referências culturais e intertextuais, combinadas com os elementos visuais e musicais, enriquecem de sentido as comédias românticas.

Concordamos com Barthes (2001, p. 146) quando ele trata o texto “... como um espaço multidimensional no qual uma variedade de textos, nenhum deles original, misturam-se ou colidem. O texto é um tecido de citações retiradas de inumeráveis centros de cultura.” A leitura que fazemos aqui sustenta que grande parte da riqueza da comédia romântica são as referências intertextuais.

Entretanto, igualmente relevante é verificar o que fundamenta a convenção, pois ela permite o reconhecimento de determinado filme como uma comédia romântica. Essa visão é necessária justamente para avaliarmos os seus limites. Há algumas convenções próprias do gênero que, justamente pela transformação criativa das influências externas, podem vir a ser suprimidas com o passar do tempo.

### 2.1.1 COMÉDIA ROMÂNTICA COMO FILME GENÉRICO: A FÓRMULA CÔMICA

A comédia romântica é considerada como filme de gênero, o qual atende a um público que tem uma série de expectativas. Um ponto no qual a crítica se impõe para posicionar tal forma de manifestação de cultura de massa em patamar menos elevado é o fato de que ela é essencialmente estruturada em uma fórmula prévia:

Além disso, o gênero é amplamente retratado como servilmente formulaico, aderindo a convenções desgastadas e óbvias (homem conhece mulher; homem e mulher encaram obstáculos à sua união romântica, homem e mulher superam obstáculos para encontrar o amor verdadeiro. (ABBOT e JERMYN, 2009, p. 2).

Como atribuir valor estético a uma comédia romântica, dada essa natureza? Uma solução pode ser inserir algo surpreendente na fórmula já conhecida. Resgatamos aqui as ideias de Jauss (1982), teórico da Estética da Recepção. Ele nos explica que:

a distância entre esse horizonte de expectativas e o trabalho, entre a familiaridade da experiência estética anterior e a mudança horizontal determinada pela recepção do novo trabalho é o que determina o caráter artístico de um trabalho literário, segundo a estética da recepção. À medida que essa distância entre a expectativa e a recepção diminui, e não há nenhuma experiência inesperada pela consciência que está recebendo o trabalho, mais próximo o trabalho está na esfera de uma arte “culinária” ou de entretenimento. (JAUSS, 1982, p. 25).

Ainda a seguirmos o pensamento de Jauss, no caso da arte de entretenimento na qual se preenchem as expectativas previamente estipuladas por uma regra geral de gosto, ocorre a reprodução de algo familiar e que satisfaz o público por confirmar sentimentos e ideias já sancionadas. Afirma ele que as obras-primas pertencem a uma mudança horizontal na experiência estética.

Interpretamos a mudança recorrente do horizonte de expectativas como algo aplicável ao gênero da comédia romântica. As comédias românticas, como se verá no capítulo seguinte, tiveram uma trajetória em que ocorreram diversas mudanças, e muitas delas foram conformadas pelo contexto social e histórico de cada época.

Essas mudanças conformaram a visão do gênero na época em que elas ocorriam, mas após se incorporarem às expectativas de seus públicos começaram a se desgastar como objetos estéticos, embora ainda se mantenham com sua função de entretenimento justamente por coincidirem com as expectativas do público.

Quando há alguma pequena variação na convenção que se distancia dessa expectativa, o filme começa a se destacar em relação aos demais. Com o passar do tempo, essa pequena variação começa a fazer parte da fórmula e constituir parte do gênero. Com

isso, passa a incorporar-se também ao horizonte de expectativas de boa parte de seu público.

O público vai ao cinema com a expectativa de determinado resultado dessas comédias. Um exemplo de convenção do gênero é o casamento dos protagonistas no final da história. Boa parte do público se satisfaz com esse deslinde da trama por causa da familiaridade, pois é uma expectativa já há muito incorporada ao gênero. Em contrapartida, começa a perder seu valor estético, pois se torna um recurso já esperado, e novas variações nas convenções do gênero seriam necessárias para que esse filme possa surpreender e se destacar dentre os demais.

Ou, caso não haja variação significativa na convenção, a inserção de novos elementos intertextuais ou intermediáticos podem ser colocados para que haja diferenciação que possibilite essa mudança horizontal na apreciação estética do filme.

Desse modo, é interessante se ver que a própria comédia (como gênero amplo) em si é estruturada sob o esquema de fórmula desde os seus primórdios.

Northrop Frye (1957) assim explica a estrutura da Nova Comédia grega, recepcionada depois por Plauto e Terêncio que, com sua estrutura formulaica, possibilitava a criação de histórias nas quais as afinidades eróticas do herói são integradas à família e à sociedade no final: “A estrutura do roteiro na Nova Comédia Grega, como transmitida por Plauto e Terêncio, em si mesmo menos uma forma do que uma fórmula, se tornou a base da maior parte da comédia, especialmente na sua mais convencional forma dramática, até os próprios dias atuais.” (FRYE, 1957, p. 163)

A partir do estudo de Frye é notável, portanto, a quem teve a oportunidade de estar em contato com as obras ficcionais classificadas como comédias românticas, o reconhecimento nelas da existência das mesmas estruturas formais básicas do modo cômico de expressão. Igual sorte assiste a quem compara a estrutura formal básica dos romances (tanto os romances gregos como os romances românticos) com o roteiro das comédias românticas.

Ainda ao se amparar em Frye (1957), é possível vislumbrar também a clara contribuição do romance na elaboração dos enredos das obras de ficção que costumam atrair milhões de pessoas ao cinema, enredos esses que têm em comum a realização do sonho, por muitos acalentado, de encontro com a chamada pessoa ideal e de, com ela, conseguir a plenitude:

A estória romanesca é, de todas as formas literárias, a mais próxima do sonho que realiza o desejo, e por essa razão desempenha, socialmente, um papel curiosamente paradoxal. Em todas as idades a classe social ou intelectual dominante tende a projetar seus ideais nalguma

forma de estória romanesca, na qual os virtuosos heróis e as belas heroínas representam os ideais, e os vilões as ameaças à supremacia daqueles. (FRYE, 1957, p. 185).

Muito da previsibilidade – que é objeto de críticas por parte daqueles que rejeitam essa forma de manifestação de ficção de massa – é igualmente familiar, portanto, ao romance. Mesmo em tal forma ficcional há a licença para a caracterização de personagens de maneira estereotipada e maniqueísta, com a decorrente simplificação dessa escolha no que tange ao conteúdo.

Essa simplificação é contrastante com o que se observa na vida externa à ficção, na qual as sutilezas – decorrentes da variedade de emoções e comportamentos intrínsecos às personalidades humanas e inacessíveis aos observadores externos – impossibilitam a viabilidade de um retrato fechado a respeito de cada indivíduo:

A caracterização da estória romanesca segue sua estrutura dialética geral, e isso significa que a sutileza e a complexidade não são muito favorecidas. As personagens tendem a ser favoráveis ou contrárias à procura. Se a ajudam, são idealizadas como simplesmente bravas ou puras; se a atrapalham, são caricaturadas como simplesmente vis ou covardes. Por isso toda personagem típica, na estória romanesca, tende a ter sua antagonista moral a defrontá-la, como as peças pretas e brancas num jogo de xadrez. (FRYE, 1957, p. 193)

Schatz (1981) entende que uma abordagem de gênero seria a mais adequada por fornecer os meios mais eficazes para compreender, analisar e apreciar o cinema de Hollywood, pois levaria em conta não apenas os aspectos formais e estéticos da cinematografia, mas também vários outros aspectos culturais.

Segundo o autor, a abordagem de gênero trata a produção de filmes como um processo dinâmico de troca entre a indústria cinematográfica e seu público. A fim de se evitar confusões de sentido com a nomenclatura, nesse capítulo está a se referir a gêneros no sentido cinematográfico, quadro no qual se encontram os filmes de suspense, terror, drama, ação, *Western*, e a própria comédia romântica. Consoante Schatz (1981, p. viii), essas seriam as razões pelas quais a abordagem de gênero possibilitaria tal intercâmbio:

- (1) assume que o cinema é uma arte comercial e, portanto, que seus criadores contam com fórmulas comprovadas para economizar e sistematizar a produção;
- (2) reconhece a relação estreita do cinema com seu público, cuja resposta a filmes individuais afetou o desenvolvimento gradual de fórmulas narrativas e práticas de produção padronizadas;
- (3) trata o cinema como um meio primariamente narrativo, cujas histórias familiares envolvem conflitos dramáticos, que são eles próprios baseados na cultura atual e
- (4) estabelece um contexto no qual a arte cinematográfica é avaliada em termos da capacidade dos cineastas de reinventar convenções formais e narrativas estabelecidas.

Schatz trabalha com o estudo de gênero em Hollywood em sentido amplo. As comédias românticas são um gênero de grande apelo comercial. Isso implica dizer que a

questão do público – o quanto ele recebe esse tipo de material e como ele está envolvido na cultura da época em que foi produzido – é tão importante em uma abordagem desse tipo de estudo quanto as questões estéticas em si.

A comédia romântica, por se tratar de um filme de gênero – ou seja, as convenções dele são reconhecíveis de antemão pelo público – tem plasticidade suficiente para atender às demandas do público e, portanto, a se conformar às mudanças sociais e culturais que envolvem o contexto desse mesmo público.

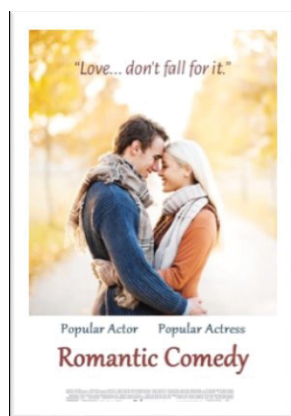
Ao mesmo tempo, o fato de ser um filme genérico – no sentido acima colocado – permite que filmes mais antigos continuem a ser apreciados, mesmo que haja eventual perda de sentido em alguns detalhes – como nas piadas verbais localizadas em determinado contexto, por exemplo.

Apenas com a análise das mencionadas fontes basilares da comédia romântica é possível questionar o fundamento das críticas que a apresentam como uma forma de arte “menor” – ou de “não-arte” – tão-somente pelo fato de tais obras ficcionais estarem fortemente embasadas em roteiros que seguem uma fórmula pré-estabelecida e que se sustenta com a apresentação de personagens estereotipados.

Esse questionamento se dá justamente pelo fato de que o esquema basilar das comédias românticas em muito não difere, como se pôde constatar, de diversas manifestações ficcionais que as inspiraram e cuja validade não é mais objeto de contestação por parte da crítica.

De todo modo, muito embora a aposição valorativa estética sobre tais manifestações de arte – se assim forem consideradas – seja objeto de controvérsias, uma outra questão aflora quando se trata da análise das comédias românticas. Se são assim tão “previsíveis”, o que nelas provoca tamanho interesse por parte do público?

Figura 2 – Cartaz genérico de comédia romântica



Fonte: *Romantic Comedy* (IMDb)  
<https://imdb.to/2VhmM7K>

A grande maioria dos filmes cujo enredo possui vinculação com esse gênero é destinado conscientemente às mulheres, embora reflitam por um olhar masculino a respeito dos relacionamentos. E por se tratar de filmes cujo elo que se faz com o espectador é sobretudo de ordem emocional, a temática central em torno da qual orbitam todos os demais elementos constitutivos da trama é a da busca pelo amor:

... como o amor em si mesmo é uma condição dinâmica que se desenvolve e se transforma através de diferentes etapas e marcos de um relacionamento, então a comédia romântica é também uma entidade dentro do cinema cheia de vida e ar. Mais do que isso, nosso título evoca algo no modo pelo qual nós vivenciamos as comédias românticas, a maneira pela qual toda vez que assistimos a uma comédia romântica nos apaixonamos novamente pelo apaixonar-se. (ABBOT e JERMYN, 2009, p.8).

De todo modo, a plasticidade tem o seu limite delineado pela fórmula, a qual permanece íntegra na maior parte das comédias. Consoante Abbot e Jermyn, a comédia romântica contaria com os elementos narrativos e ideológicos esperados: duas pessoas se encontram com vários obstáculos atravessados em seus caminhos, romance a triunfar no fim, e o gênero celebrando a santidade do casal. Além disso, ultimamente a comédia romântica teria tido numerosas variações em sua fórmula, como a troca de gênero entre os casais e narrativas centradas sob o ponto de vista masculino (ABBOT e JERMYN, 2009). Essa variação na convenção é bastante comum no gênero, como se verá neste trabalho<sup>2</sup>.

A comédia romântica costuma, segundo a convenção do gênero, estar centralizada sob o ponto de vista da mulher, que normalmente é a protagonista também. A inserção de situações como um encontro estilo *meet-cute*, montagem de sequências que ilustram a ligação gradual entre os personagens, as quais contam com músicas sentimentais ou animadas, assim como o previsível final feliz, normalmente visto como banal ou brega, é assustadoramente previsível (ABBOT e JERMYN, 2009, p. 196).

*Meet-cute* é expressão anglófona informal que se refere, ao se tratar de filme ou programa de televisão, ao primeiro encontro de duas pessoas que mais tarde, com o desenvolvimento da história, terão um relacionamento romântico. Trata-se de uma convenção que aparece reiteradamente na comédia romântica, pois auxilia na identificação do par que se unirá no decorrer da trama. Ocorre um encontro estilo “*meet-cute*” quando o par romântico se encontra de modo inesperado, por obra do acaso, como se os dois fossem desde sempre destinados a ficarem juntos.

---

<sup>2</sup> Essas variações na fórmula são um recurso de adaptação já conhecido. Os romanos fizeram algo similar com o romance grego. Em *Satiricon*, de Petrônio, o par de protagonistas apaixonados é, nessa variação da convenção, um trio de meninos: um deles, escravo bem dotado, é disputado pelos demais.

A comédia romântica é um gênero do cinema hollywoodiano, portanto, cuja fórmula básica subjacente é muito relevante para reconhecimento pelo público. Segundo Neale (2000), em trabalho específico sobre o estudo do gênero em Hollywood, os gêneros seriam também específicos sistemas de expectativas e hipóteses nos quais expectadores trazem consigo ao cinema e que interagem com eles próprios no curso do processo de assistir aos filmes.

São sistemas que, segundo o autor, oferecem um modo de já se perceber porque algumas ações estão ocorrendo, porque alguns personagens estão vestidos do jeito que estão, como eles aparecem, falam e se comportam daquele modo, entre outros sinais:

Assim, se um personagem em um filme de repente começa a cantar do nada, os espectadores (ou pelo menos espectadores acostumados a filmes de Hollywood) provavelmente imaginam que o filme seja um musical, um tipo particular de filme em que ocorrem cantos provavelmente sem motivação aparente. Essa hipótese oferece motivos para mais antecipação: se um filme é um musical, é mais provável que haja canto, e o enredo é passível de seguir algumas direções em vez de outras. (NEALE, 2000, p. 31).

Para Neale, a existência desses gêneros tem razão de ser por conta do princípio de verossimilhança: matar um dos amantes é provável em um filme de gangster ou em um drama romântico, mas pouco plausível de ocorrer em uma comédia romântica.

Essa função de reconhecimento e identificação do gênero que Neale reputou relevante, portanto, é marcante quando se fala de cinema comercial: o público, ao se dirigir a uma sala de espetáculos, normalmente procura por um gênero que satisfaça a algumas de suas expectativas pré-estabelecidas – embora, como se destacará a seguir, nem todas as expectativas haverão de ser satisfeitas, sob pena de se condenar o gênero à mesmice.

Independentemente dos modos através dos quais as comédias românticas se apresentam ao público, e da discussão a respeito de suas qualidades como objetos culturais de apreciação por parte de amplo espectro de pessoas, o fato é que – além de retratar um fragmento dos valores caros a determinados segmentos sociais – a função basilar das comédias românticas consiste, evidentemente, em propiciar entretenimento ao público.

Tal entretenimento, além da formação estrutural formulaica e previsível, a qual permite uma apreciação leve, despida de desgastes outros, é igualmente obtido com a identificação ou o reconhecimento de personagens.

O humor – constituinte do aspecto cômico do gênero – é o resultado do alívio de uma complexa tensão entre o prazer e a dor. Sob um viés psicológico, os instintos e impulsos humanos, que foram silenciados pelos mecanismos de controle interno e social

do indivíduo, encontram amparo e possível auto-expressão por intermédio da ficção. E no caso da ficção cômico-romântica esse papel é evidente. É possível especular se a carga valorativa que incide sobre obras de ficção de massa – como as comédias românticas – perpassa pela questão do gosto, o qual é objeto de estudo à parte.

A par disso, defende-se aqui que sua qualidade como gênero não pode ser afastada tão-somente por conta do fato de suas obras terem em seu bojo fórmulas pré-estabelecidas, dado o fato de que os gêneros originários dos quais deriva – e cuja aceitação no cânone é incontestável contemporaneamente – igualmente se servem delas para sustentar duas histórias.

A comédia romântica, embora tenha incontestável sucesso comercial – ou talvez justamente em virtude desse particular – tem sido referida como uma forma inferior de manifestação artística, e muitas vezes vem sendo despida das vestes próprias da obra de arte – ao menos, como usualmente a arte é concebida.

Fisher (2001), em estudo a respeito da distinção entre o que se concebe sobre as chamadas “altas” formas de manifestação artística e a chamada “arte baixa”, já sinalizara que há uma tendência a se aproximar arte de “não-arte” por intermédio de tal dissociação. Assim, as chamadas formas centrais de arte têm sido apostas em paralelismo com as altas formas de manifestação artística, em contraposição com a arte “baixa”, a qual até mesmo não poderia ser considerada arte. Fisher se manifesta contra essa concepção corrente:

Um ponto parece claro: mesmo que ‘alto’ e ‘baixo’, lidos como adjetivos que contrastam qualidade, não deveríamos igualar a distinção entre alto/baixo com uma terceira, que seria entre boa e má arte. Embora ‘alta arte’ certamente evoque à mente trabalhos canônicos em variadas formas de arte, há muita arte ‘alta’ – pinturas, poemas, músicas de câmara – sem inspiração, medíocre, menor, derivada, e assim por diante. Igualmente, não parece plausível que toda ‘arte baixa’ poderia merecer o status de arte ruim. Se rock é arte, então algumas gravações ou performances – por exemplo, dos Beatles, Bob Dylan, e Jimi Hendrix – são certamente importantes e bem-sucedidos exemplos de arte. Logo, não podemos igualar alta arte com arte boa, e arte baixa com arte ruim. (FISCHER, 2001, p. 409).

Relevante é investigar qual o papel da ficção de massa de modo mais abrangente, manifestação esta da qual a comédia romântica é espécie. Um dos pontos que Walton (1990) já havia destacado a respeito da justificativa da ficção no cotidiano das pessoas é o fato de que “... assistir ao sofrimento ficcional pode ser emocionante, instrutivo, catártico”. (WALTON, 1990, pp. 194, 204).

Vê-se, logo, que o envolvimento ficção com o público é maior do que a mera contemplação passageira de obra cultural. A ficção, inclusive a de massa – e aqui se adverte que há também muitas outras variáveis envolvidas, como o tipo de público a que inicialmente se destina, o contexto social e cultural do leitor ou do espectador, o interesse

comercial – provoca, intencionalmente ou não, uma ligação entre o mundo ficcional e o mundo cotidiano das pessoas.

Tal ligação tem, sobretudo, vários contornos de ordem psicológica, como muitos teóricos de cinema já sinalizaram, a exemplo de Christian Metz e sua análise psicanalítica do fenômeno filmico (METZ, 1980).

Walton (1990) questionara a respeito das formas de representação ficcional de modo geral: “Nós realmente temos atitudes psicológicas em relação aos personagens e outras meras ficções? Nós realmente somos ‘pegos’ pelas histórias; nós frequentemente nos tornamos “emocionalmente envolvidos” quando lemos romances ou assistimos a peças ou filmes”.

Segundo Walton, o reconhecimento do papel psicológico que os apreciadores têm em seus jogos contribui significativamente para nossa compreensão da ficção e sua importância em nossas vidas. Ela reside na experiência de ser “pego” pela história, e nos leva a acreditar sem ressalvas que os apreciadores perdem o contato com a realidade quando eles estão imersos em um trabalho de ficção. (WALTON, 1990, p. 196).

Um exemplo histórico desse tipo de envolvimento com a ficção é o das mulheres leitoras dos séculos XIX e XX, cuja massiva leitura de obras de teor romântico alavancou a propagação do gênero – e que, outrora rotulado, por diversas vezes, como “baixa literatura”, atualmente possui diversas obras elevadas ao patamar do que hoje se considera cânone literário.

Elas constituíam o grande público leitor dessa espécie de obra ficcional – da qual uma das raízes da comédia romântica contemporânea deriva. Uma das explicações a respeito do forte apego das mulheres que naquele momento histórico viviam – época na qual estavam, em sua grande maioria, vinculadas a um destino matrimonial compulsório e a uma vida atada à domesticidade – residiria, justamente, na possibilidade de essas mulheres transcenderem a realidade fática limitadora e a explorar novos universos – mesmo que tão-somente através do envolvimento com a obra ficcional.

Radway, em obra na qual discorre sobre a questão das mulheres que liam romances no contexto de um mundo que ainda respirava os ares patriarcais, explicita tal ligação compensatória:

Em síntese, romances podem ser classificados como ficção compensatória porque o ato de lê-los preenche certas necessidades psicológicas básicas para mulheres que foram induzidas pela cultura e suas estruturas sociais mas que frequentemente permanecem não encontradas na existência diária como resultado de simultâneas restrições na atividade feminina (...). Ficção romântica é compensatória em um segundo sentido porque ela preenche o mundo mental da mulher com variados detalhes de uma viagem simulada e permite a ela conversar

imaginativamente com adultos de um grande espectro do espaço social. Mais do que isso, a criação de mundos e função instrutiva dos romances fornecem à mulher que acredita no valor do esforço individual a oportunidade de sentir que aquela educação que ela teve, nem a capacidade de ser bem sucedida conforme as condições aprovadas culturalmente, não foram dela tiradas pelo fato dela ter aceitado papéis domésticos de menor valor. (RADWAY, 1984, p. 113).

Essa possibilidade de transcender a própria realidade pessoal, portanto, é um dos maiores legados que a ficção proporciona a seu público. Aqui se fez referência ao romance romântico, no qual mulheres encerradas em cotidianos por vezes limitados – e em casamentos que costumeiramente foram arranjados por razões mais práticas do que puramente emocionais – tinham a vivência do romance como possibilidade de sentir o furor de paixões intensas, quebrar regras sociais, viver realidades diferentes daquela com as quais estavam acostumadas. A vivência através da arte literária era a chance que essas mulheres tinham de suplantarem a vida singela que a elas era destinada.

Saindo da esfera do romance romântico, outro exemplo a ilustrar as afinidades com o gênero cômico-romântico são as comédias de William Shakespeare. Elas são consideradas peças canônicas na contemporaneidade – e igualmente formulaicas em sua composição: nelas normalmente jovens casais superam toda sorte de obstáculos para ficarem juntos. O próprio casamento, um dos mecanismos reiteradamente utilizados nas comédias românticas, já havia sido utilizado pelo famoso dramaturgo em diversas peças – juntamente com o recurso à troca de identidades, convenção que se repete nas peças da Comédia Nova.

Como sinaliza Hopkins (1998), a característica mais marcante da comédia shakespeariana é sua obsessão perene pelo casamento, e exemplifica com um *corpus* extensivo de peças nas quais o casamento dos protagonistas e de outros personagens é tema principal das peças ou mecanismo cômico de resolução delas:

Em muitos casos, casamentos individuais ou múltiplos são usados para proporcionar a resolução cômica das peças, como em *As You Like It* (Como Gostais) e *Love's Labour's Lost* (*Trabalhos de Amores Conquistados*), em que quatro casais se casam ou devem se casar, *A Midsummer Night's Dream* (Sonho de uma Noite de Verão) e *Twelfth Night* (Noite de Reis), em que três casais se casam cada uma delas, e *Much Ado About Nothing* (Muito Barulho Por Nada) e *Two Gentlemen of Verona* (Os Dois Cavalheiros de Verona), em cada uma dos quais dois casais se casam. Em outros exemplos, o próprio fato do casamento é usado como motivo principal da comédia, como em *The Merry Wives of Windsor* (As esposas alegres de Windsor), em que o próprio título da peça indica a importância do casamento ou, em menor extensão, da *The Comedy of Errors* (A Comédia dos Erros), *The Merchant of Venice* (O Mercador de Veneza) e *The Taming of the Shrew* (A Megera Domada) em cada um dos quais uma relação conjugal desempenha um papel central. (HOPKINS, p. 16, 17).

Hopkins (1998) entende que o casamento é fonte de resolução para a comédia porque ela enfoca primariamente a experiência do grupo, ao contrário do fim do herói

solitário da tragédia: com o ritual social do casamento, o qual enfatiza o nascimento e a sobrevivência do grupo.

No canônico Shakespeare se observa a influência dos clássicos. A recepção de Plauto em Shakespeare, por exemplo, é fonte de extensiva pesquisa. A *Comédia dos Erros*, por exemplo, foi baseada em duas comédias de Plauto. Além disso, no próprio Shakespeare há a existência das chamadas “comédias sombrias”, nas quais se questiona o próprio final feliz. Heliódora (1994), ao analisar três dessas comédias sombrias (dentre elas, *O Mercador de Veneza*), afirma que:

... em todas essas peças o que se busca não são soluções fáceis, mas tão somente o reconhecimento de que, como nas tragédias, o mal existe na vida: às vezes, porém, ele aparece em doses menos radicais e mais controláveis (...) Nenhuma dessas três peças é indicada para um mero entretenimento, mas todas três recompensam com generosidade os que buscam no teatro compreender melhor seus semelhantes. (HELIODORA, 1994).

Como o escopo do presente trabalho é uma análise intertextual dos clássicos na comédia romântica para se verificar a composição dos personagens protagonistas e as camadas intertextuais que os agasalham, a menção ao famoso dramaturgo inglês é aqui apenas ilustrativa, dado que tal abordagem mereceria pesquisas à parte.

Independentemente disso, um ponto é importante salientar: até mesmo Shakespeare, ao se valer do modelo da comédia clássica greco-romana, utilizou-se das convenções inerentes ao gênero cômico e também as subverteu, como o fez ao elaborar o final dessas comédias sombrias.

De todo modo, a formulaica oposição de jovens casais à procura do amor e o casamento é tema recorrente em suas comédias, tal qual se observa nas comédias românticas e nos clássicos greco-romanos. Além disso, as confusões sobre enganos de identidade são bastante comuns em suas comédias também. Embora o teatro e o cinema sejam irmãos não-idênticos, é possível constatar que há bastante semelhança entre ambas formas de expressão cultural por conta de seu aspecto eminentemente lúdico. Logo, relevante é reconhecer ao gênero sua força como fonte de entretenimento.

Ao se volver o olhar para a comédia romântica contemporânea, cujas origens mais remotas podem ser igualmente atribuídas ao romance romântico que aqui se mencionou, como também à própria comédia como gênero, vê-se que ela é produto de diversos anos de expressão artística humana voltada para o entretenimento.

O alcance da fórmula que, ao mesmo tempo, hoje é considerada por alguns críticos como rasa e limitada, e mesmo assim obtém sucessos expressivos de público, é maior do que se possa supor em uma análise superficial.

Há muitos aportes teóricos a respeito da massificação. A arte produzida em massa, e que é distribuída em quantidades múltiplas – exemplos são diversos, como a própria arte cinematográfica e, mais contemporaneamente, as manifestações artísticas produzidas e difundidas através do ambiente virtual – é a arte das pessoas comuns, a que é apreciada por diversos públicos. Carroll (1998), em obra na qual investigou a filosofia da obra de arte de massa, na qual ele reputa ser a obra de arte de massa simplesmente uma forma de expressão artística que tem público mais abrangente do que outras formas, mas que isso não implicaria redução necessária de seu valor estético, mostra como o público escolhe as narrativas conforme um horizonte de expectativas pessoal.

Quando há uma ruptura desse horizonte, são provocadas emoções desconfortáveis no público:

Normalmente, as narrativas se desenvolvem de tal forma que os leitores, os espectadores, e os ouvintes têm um horizonte estruturado de expectativas sobre o que pode e o que pode não acontecer (...). Isto é, a história pode ter sua própria agenda, como no caso de todos aqueles amantes fictícios que se vêem envolvidos amorosamente de maneiras que nunca planejaram e até mesmo poderiam ter odiado antes. Mas, por mais motivadas que sejam, as audiências desenvolvem preocupações em relação às situações nas histórias e, quando essas preocupações são ameaçadas, tendemos a reagir com emoções disfóricas (ou desconfortáveis). (CAROLL, 1998. p. 266)

Por oposição, o efeito desejável e esperado por boa parte da plateia que se propõe a assistir a uma comédia romântica – ainda mais ao se considerar que se trata de manifestação ficcional destinada a um público abrangente que procura entretenimento – é o de corroboração dessas expectativas, as quais usualmente são relacionadas com as convenções do gênero: o final feliz com a previsível união do casal protagonista, entremeada por diversos obstáculos e momentos embebidos de comicidade.

### 2.1.2 CAMADAS NARRATIVAS DA FICÇÃO ESCRITA NA COMÉDIA ROMÂNTICA

O cinema, embora tenha surgido e se inspirado também no modo de realizar o espetáculo teatral, especialmente no que diz respeito à composição cênica e na utilização de recursos musicais, tem em si uma presença narrativa mais robusta, o que o aproxima também da ficção marcada pela escritura.

Desse modo, é importante também investigar a influência da produção ficcional escrita da Antiguidade Clássica nesse percurso investigativo. Aqui, ressalte-se, está a se falar das camadas narrativas que dialogam com o fenômeno cinematográfico

(intertextualidade), e não a respeito da questão do gênero: ou seja, como a história nos romances gregos é contada de modo assemelhado ao do cinema.

O romance grego não possuía contornos pré-definidos desde sua origem (pois surgiu muito após a diferenciação proposta por Aristóteles entre o épico, o trágico e o cômico). A questão das origens do cômico como gênero autônomo, gênero esse que aqui se adianta que foi posteriormente atualizado para diversos outros, como a comédia francesa, o *vaudeville*, a comédia pastelão, e até mesmo a própria comédia romântica.

Aumont (2012, p. 100) já afirmara que qualquer filme é um filme de ficção, e que sua característica seria representar algo de imaginário, uma história. A fim de explicitar melhor o processo, diz que se ele for decomposto, o filme de ficção consistiria em dupla representação, o que o tornaria ainda mais ficcional do que o próprio teatro:

(...) o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores). Decerto, a representação filmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela "fidelidade" dos detalhes do que os outros tipos de representação (pintura, teatro), mas, ao mesmo tempo, só mostra sombras registradas de objetos que estão ausentes. O cinema tem de fato esse poder de "ausentar" o que nos mostra: ele o "ausenta" no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever. No teatro, o que representa, o que significa (atores, cenário, acessórios), é real e existe de fato quando o que é representado é fictício. No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção.

A ficção escrita em prosa, da qual o romance é o mais conhecido representante, é composta através da tessitura das histórias por intermédio de palavras. Há elemento descritivo forte, além da própria narração da trama em si. A depender da história, é possível também mergulhar no universo psicológico construído para o personagem. Ele não é apenas referenciado pelo seu agir ou pelo seu discurso: há maior espaço para a apresentação de seus pensamentos.

O cinema também é narrativo. Aqui também se filia ao pensamento de Aumont quanto a esse particular, ao afastar o entendimento que sustentaria a suposta existência de cinema não narrativo: segundo o autor, o cinema que se proclamaria não narrativo, por evitar recorrer a um ou a alguns traços do cinema narrativo, sempre os conservaria em certo número. (AUMONT, 2012, p. 93).

Para ele, para que um filme fosse plenamente não narrativo, seria preciso que ele não fosse representativo, ou seja, não se pudesse reconhecer nada na imagem e não se pudesse perceber nele relações de tempo, de sucessão, de causa e de consequência entre

os planos e os elementos. E, ainda que fosse possível tal filme, o espectador ainda tenderia a reinjetar a ficção onde ela não estivesse.

Uma distinção há de ser feita entre a narratividade literária e a cinematográfica. O cinema vai além da expressão das ideias por meio de palavra escrita aposta sobre um suporte físico (ou do eletrônico). A escritura cinematográfica, além de se valer também da expressão escrita, é também realizada com imagens e com estímulos sonoros: ou seja, com a projeção de elementos visuais e, após o advento do cinema sonoro, de músicas e sons.

Muitas das palavras que seriam fundamentais (em um romance escrito) para possibilitar a descrição ou a narração dos fatos são substituídas (não suprimidas, como se verá depois) pelas imagens projetadas na tela, sensibilizando diretamente o olhar do espectador do filme.

Frases que permitem a descrição física das paisagens; a notícia da ocorrência dos eventos das histórias; e até mesmo a consciência dos personagens apresentada ao leitor, todas elas podem ser apresentadas graficamente ou, a depender da proposta do filme, sonoramente também. Assim se produz, em linhas gerais, a narrativa cinematográfica.

Aqui se fala de duplo hibridismo da comédia romântica pelos seguintes motivos: gênero cinematográfico que é, possui em linhas gerais os próprios pressupostos que herdou do teatro em sua concepção, tais como o modo de composição dos roteiros, similares ao esquema das peças; a expressividade actancial por intermédio da qual os atores se apropriam da respectiva *persona* e se convertem em personagens para fins espetaculares; o uso de elementos visuais, como cenários e vestimentas; a metateatralidade ou a auto-referencialidade; e, por fim, a utilização da música a intensificar as emoções do público. Caminha ao lado da literatura escrita por também se compor de uma narrativa, contada por intermédio de imagens em substituição às palavras, tal como nos demais filmes.

Desse modo, a primeira camada de hibridismo da comédia romântica – que aqui se sugere alcunhar por camada composicional – é formada por aparatos estruturais semelhantes aos do teatro cômico greco-romano (aparatos esses que influenciaram as manifestações teatrais cômicas posteriores, bem como o próprio cinema, desde suas origens até hoje), o que permite inferir que há uma convenção subjacente apta a permitir o reconhecimento do gênero.

Reconhece-se uma comédia romântica pela existência da maior parte dos seguintes elementos convencionais (próprios do gênero) : par romântico (com um único

protagonista que tem suas ações voltadas ao seu objeto de afeição, ou um casal protagonista que se envolve amorosamente); obstáculo (caracterizado por personagem que disputa o objeto de afeição, impedimento de ordem objetiva, como casamento, resistência dos pais ou de um dos membros do par romântico), *meet cute* (o encontro ao acaso, o qual sinaliza que um dos personagens está destinado ao outro), final feliz e, simultâneo ou não a esse final, o casamento do casal protagonista.

Aqui se sugere que a segunda camada de hibridismo desse tipo de filme – camada intertextual propriamente dita – é o conjunto de elementos culturais e históricos que se fazem presentes na apresentação das histórias. Muito embora possamos de certo modo o próprio gênero cinematográfico tenha sido igualmente conformado dentro de um contexto cultural e histórico, o qual resultou no desenho de suas convenções e suas fórmulas (primeira camada de hibridismo), a segunda camada diz respeito à própria inserção de diversas formas de pensamento e de manifestações culturais no texto de cada um dos filmes desse gênero.

Cada comédia romântica é singular porque a alta plasticidade do gênero (a qual já permitia variação convencional na época da própria Comédia Nova, como veremos a seguir) permite que haja a aposição criativa desses elementos culturais, arranjados de modo único. Ou seja, da voz de personagens podem ecoar ideias e discursos que refletem pensamentos próprios de cada época, bem como serem inseridas dentro das histórias diversas situações e elementos culturais que estão em evidência no momento de produção dos filme. Como se verá com maior detalhamento a seguir, em *Funny Face* (1957) faz-se uma alusão ao existencialismo de Jean Paul-Sartre (poucos anos antes, em 1946, o filósofo havia apresentado em Paris sua teoria existencialista). *Funny Face* apresentou ao público, como influência cultural, a indústria da moda. Givenchy, uma das casas de alta-costura mais conhecidas do mundo, foi fundada também poucos anos antes (em 1952). Todos os processos de concepção de roupas, criação de catálogo, produção fotográfica (e até mesmo um desfile de moda) foram inseridos dentro de uma história convencional: um musical com dança e um par romântico que se une no final do filme. A comédia romântica *Annie Hall* (1977) se valeu da psicanálise para gerar efeito cômico, e teve a presença do próprio Marshall McLuhan, intelectual canadense cujos estudos a respeito da relação entre as mídias e as mensagens eram contemporâneos à produção do filme.

A segunda camada da comédia romântica, a depender do modo com que tais elementos culturais são trabalhados, serve de elemento distintivo das diversas comédias

românticas entre si, o que supera a previsibilidade das convenções próprias do gênero (como a do casal destinado ou que almeja a se unir). Agora se faz alusão ao conteúdo da narrativa subjacente, composta de diversos discursos culturais:

Os textos são compostos do que é às vezes denominado " texto cultural (ou social)": são todos os diferentes discursos, modos de falar e dizer, estruturas institucionalmente sancionadas e sistemas que compõem o que chamamos cultura. Nesse sentido, o texto não é um objeto individual e isolado, mas sim uma compilação de textualidade cultural. O texto individual e o texto cultural são feitos do mesmo material textual e não podem ser separados um do outro. (ALLEN, 2000, p. 36).

A comédia romântica, por sua própria denominação, já nos mostra que não é apenas tributária da influência do modo cômico de expressão, mas também possui, no seu grande arcabouço de influências culturais, características essencialmente românticas.

Isso, no nosso sentir, possibilita que alguns desses filmes tenham também melancólicas em sua composição, o que se torna igualmente uma espécie de “chave” para eventualmente possibilitar a ruptura de algumas convenções próprias da comédia “pura”, como a convenção do “final feliz”. A escola romântica é um universo amplo que se possui grande influência na tessitura composicional das comédias românticas que são projetadas no cinema.

O Romantismo a que nesse particular se refere – ainda a se falar do hibridismo temático da comédia romântica em sua segunda camada composicional – diz respeito à escola que alavancou a forma literária “romance” que havia surgido no século XVII, a qual comportava até então narrativas preponderantemente de aventuras.

Embora entendamos que haja afinidade extrema entre o modo de compor as histórias dos romances gregos dos primeiros séculos da era Cristã e a forma literária que surgiu no século XVII, aqui referimos especificamente em relação ao conteúdo propagado pela escola romântica e cujo veículo literário principal se deu sobre o que majoritariamente se entende por forma literária “romance”.

Surgido no final do século XVIII, o Romantismo teve seu apogeu em meados do século XIX, e é grande responsável pela pujante produção literária que igualmente influenciou a comédia cinematográfica de gênero romântico, sobretudo pela propagação do conceito do amor romântico visto sob o prisma individual. Por intermédio do romantismo, há uma visão escapista da realidade na qual o indivíduo se refugia em sua subjetividade e na evocação de um tempo que já passou. Os valores individuais sobrepujam os sociais, sob essa perspectiva.

Giddens (1992, pp. 39-40) afirma que o amor romântico se baseou nesses ideais e introduziu a ideia da existência de uma narrativa na vida do indivíduo, bem como imprimiu o sentido de liberdade ao amor – outrora a liberdade relacionada ao amor era apenas vista antes em relação ao amor apaixonado, capaz de gerar uma ruptura com a rotina e o dever:

... a narração de uma história seria um dos significados do "romance", mas essa história agora se tornou individualizada, inserindo o eu e o outro em uma narrativa pessoal que não tinha referência específica a processos sociais mais amplos. (...) O complexo de ideias associadas ao amor romântico pela primeira vez associou o amor à liberdade, sendo ambos vistos como estados normativamente desejáveis. O amor apaixonado sempre foi libertador, mas apenas no sentido de gerar uma ruptura com a rotina e o dever.

Fazendo aqui um retorno no tempo: na comédia romântica, gênero cinematográfico duplamente híbrido, ressoam não apenas as vozes distantes das representações teatrais cômicas da *Néa* (Comédia Nova grega) e da comédia *palliata* (Comédia Nova romana, resultado de adaptação criativa da *Néa*).

Segundo Hunter (2010, p.1), as peças da Comédia Nova são “... comédias escritas pelos poetas gregos no período entre a morte de Alexandre o Grande em 323 a.C. e o fim do século seguinte e das adaptações latinas das comédias gregas que foram apresentadas em festivais públicos em Roma entre 240 e 160 a. C.”

Também há a riqueza da temática e das cenas das narrativas em prosa presentes no romance grego antigo, escritas nos bem como uma miríade de influências posteriores que serão apenas nominadas aqui *en passant*, como é o caso do romance romântico.

Importante salientar que a revelação de algumas camadas do palimpsesto constitutivo da comédia romântica não impede que camadas outras, de épocas distintas às aqui abordadas, ou de manifestações ficcionais de outras naturezas, estejam igualmente presentes.

Faz-se aqui uma analogia própria à representação teatral e ao cinema: o fato das luzes dos holofotes serem direcionadas a objetos específicos, aos quais é dado maior destaque, não implica dizer que outros não façam igualmente parte do cenário.

No nosso estudo, o foco está justamente na composição do personagem protagonista como um aparato inicialmente formal, estruturalmente semelhante a um tipo pré-estabelecido por uma convenção de gênero. Esse personagem tem o potencial de ser facilmente reconhecido pelo público, mesmo que objetivamente seja a ele apresentado apenas com a projeção do filme. Há uma familiaridade já estabelecida.

Esse mesmo personagem passa por situações similares a histórias já narradas anteriormente. Mesmo assim, defende-se aqui que há um forte potencial estético nessa

composição, e no nosso sentir ele reside justamente no uso criativo dos aparatos culturais e a utilização também de referências intermediáticas.

## 2.2 BREVE PERCURSO HISTÓRICO DA COMÉDIA ROMÂNTICA

Fonte de entretenimento que é, a comédia romântica como gênero tem desenvolvimento praticamente coincidente com a história do cinema e foi impulsionada por Hollywood. A cidade de Los Angeles, onde Hollywood se situa, tornou-se a sede da indústria cinematográfica norte-americana já no início dos anos 1900 do século XX por razões econômicas. Comparados com os preços das terras na costa leste norte-americana, o valor mais favorável das terras em Hollywood possibilitou a instalação dos estúdios de cinema.

É especialmente do teatro que derivou a comédia romântica cinematográfica nos Estados Unidos, sem olvidar a influência das técnicas fotográficas que influenciaram notadamente o cinema de modo geral. Em seus primórdios o gênero cômico do cinema estadunidense se influenciou pelo *vaudeville* norte-americano, herdeiro do gênero tradicional francês, e outras formas teatrais cômicas e musicais.

O *vaudeville* é uma comédia teatral entremeada por canções ou *ballets*. Com origem na França, a narrativa é bastante simplificada. Origem do termo remonta ao século XV para designar uma canção alegre. Depois, no século XVII, passou a designar canções que eram introduzidas dentro de uma pantomina ou de uma peça de teatro.

Nos Estados Unidos, na forma de espetáculo musical, ganhou bastante popularidade na virada do século XIX para o XX. Dupont (2017, p. 116) convida seus leitores a redescobrirem teatros musicais como o *vaudeville* através da percepção desse tipo de espetáculo como acontecimento e como prática cultural específica. Segundo ela, veremos na maioria dos casos que “a história não passa de um meio, às vezes um simples material, para realizar um espetáculo organizado por uma razão musical”, motivo pelo qual não é possível ler esses teatros por intermédio de uma lógica na qual se valoriza a razão narrativa em detrimento das demais. (DUPONT, 2017, p. 116).

Um dos temas em voga na época do cinema mudo era a chamada farsa cômica, na qual o humor derivava de casais já casados e que estavam dominados pelo tédio. As primeiras comédias que motivaram o surgimento posterior das comédias românticas, considerando-se que o cinema era inicialmente mudo, eram bastante visuais e tratavam desse tipo de conflito conjugal. Dentre as primeiras comédias surgiram as silenciosas

*remarriage comedies* (em tradução literal, “comédias de recasamento”), nas quais a trama estava permeada por traições recíprocas, divórcio e o retorno ao casamento – cenas entremeadas por recursos cômicos provenientes da chamada *slapstick comedy* (comédia pastelão).

Desse período destaca-se o filme *The Marriage Circle* (1924), do diretor Lubitsch, conhecido pelo famoso “Toque de Lubitsch”, o qual o colocou em posição de destaque em Hollywood: através de metáforas visuais sofisticadas e sedutoras, atingia alto efeito cômico em suas produções.

A história trata de uma cadeia de infidelidades ou de supostas infidelidades. Há dois casais em pólos opostos que compartilham a cena: um casal que vive se digladiando, representado por Mizzi Stock (Marie Prevost) e Professor Josef Stock (Adolphe Menjou) e um casal que representa um casamento harmônico, representado pela amiga de Mizzi, Charlotte Braun (Florence Vidor), e Dr. Franz Braun (Monte Blue).

Durante o filme Mizzi, insatisfeita com seu casamento, tenta seduzir o marido de Charlotte. Um apaixonado por Charlotte, colega de seu marido, vê isso como uma oportunidade. Charlotte erroneamente acha que seu marido está interessado por uma terceira mulher. Por sua vez, o marido de Mizzi contrata detetive porque suspeita da infidelidade da esposa e pretende se divorciar.

Figura 3 – Cartaz alemão com a rede cômica de infidelidades



Fonte: The Marriage Circle (IMDb)  
<https://imdb.to/2tJiJVH>

O filme *The Marriage Circle* é uma comédia romântica muda, com características do humor exagerado da farsa, mas que já possui uma certa complexidade de ação. Nela, a teatralidade ainda se faz bastante presente, sobretudo por causa da ausência de diálogos falados no filme.

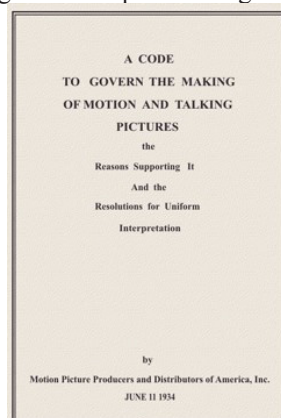
Essas comédias do início do desenvolvimento do gênero, em um sentir superficial, estão bastante próximas ao estilo de humor das peças da comédia de Aristófanes no que diz respeito à comicidade mais explícita e descarada.

O casal protagonista que está em conflito possui mais afinidade com o casal *senex-matrona* das comédias plautinas e terencianas do que necessariamente o referencial do jovem casal apaixonado. Entretanto, é relevante pontuar essa progressão histórica para uma breve genealogia do gênero no cinema.

Existem, porém, três importantes forças a demarcar o início efetivo da comédia romântica: a primeira foi de ordem técnica, a qual foi o desenvolvimento do cinema sonoro, com o lançamento do filme *The Jazz Singer* (1927), primeiro filme em que surgiram diálogos sincronizados de som e imagem.

A segunda foi histórica, com a Grande Depressão americana; e, por fim, houve influência de ordem normativa – a edição do Código Hays pela Associação dos Produtores e Distribuidores de Filmes da América, um código de produção cinematográfico com regras restritivas sobre o que poderia ou não ser visto na tela (ele foi criado em 1930 e aplicado de 1934 a 1967), levando os cineastas a suprimir dos filmes cenas que tivessem em seus conteúdos algum retrato inadequado, consoante a opinião dos comitês de censura, da instituição do matrimônio, homens e mulheres juntos na cama, cenas de estupro ou prostituição, por exemplo.

Figura 4 – Capa do Código Hays



Fonte: Código Hays (1934)  
<http://bit.ly/2tF6RUN>

A existência do Código Hays pode, especula-se aqui, ter influenciado de modo decisivo na escolha dos diretores pela “não utilização”, pela comédia romântica daquele período, de alguns temas que eram próprios da Comédia Nova (tais como estupro e prostituição).

Isso, no nosso sentir, pode ter repercutido na ausência de recepção direta das peças da Comédia Nova pela comédia romântica, diferentemente do que ocorreu na recepção criativa da Comédia Nova grega pela Comédia Nova romana. Essa falta pode se explicar pelo fato de que tais temas poderiam ofender o código de moral impingido aos diretores de cinema de Hollywood daquele período.

Independentemente dessa conformação normativa estipulada pelo Código Hays, fato é que o gênero representado pela comédia romântica contemporânea, mesmo afastado dos condicionamentos desse código de conduta das produtoras, raramente expõe esse tipo de tema. Há honrosas exceções, como a prestigiada comédia romântica *Pretty Woman* (1990).

Figura 5 – *Meretrix* como protagonista feminina



Fonte: *Pretty Woman* (1990)  
<https://bit.ly/2BUW7Gu>

Um dos marcos temporais iniciais da comédia romântica seria o desenvolvimento da tecnologia do som, com a possibilidade de aposição de diálogos: uma das características mais marcantes, embora não distintivas do gênero, é justamente a profusão de diálogos entre o casal protagonista.

Com esses diálogos, foi possível desenvolver com mais profundidade o relacionamento entre os protagonistas e aumentar o efeito de realismo nesses filmes, nos quais casais comuns discutem questões relativas à interação entre ambos.

A Grande Depressão econômica norte-americana, iniciada em 1929, foi um dos maiores períodos de crise do século XX. Se voltarmos o olhar retrospectivamente, lembraremos que as peças encenadas pela Comédia Nova da época de Menandro ocorreram em período crítico para o mundo helenístico. Em períodos de crise, a representação de temas privados e escapistas é conveniente para se conceder uma espécie de alívio a uma população atormentada pela desesperança em seu cotidiano.

Em que pesem os respeitáveis argumentos de Cavell (1981, p. 3) a respeito do fato de que cenários luxuosos e personagens que gastam enormes somas de dinheiro não seriam exclusivos a esse tipo de gênero (o que afastaria uma interpretação econômica

desse tipo de comédia, a qual surgiria com mais força em tempos de crise), fato é que mesmo outros gêneros daquela época apresentam também esse retrato escapista dos reais problemas financeiros.

Não se pode ignorar que tais filmes tinham grande importância no que se refere a proporcionar à audiência uma fuga provisória das aflições daquele momento de crise, e desviar a atenção para acompanhar a trajetória de pares amorosos que superaríamos condições financeiras adversas (tais como as que a população enfrentava), ou que já eram abastados, tal como se verá nos filmes desse período.

Por fim, a aplicação irrestrita do Código Hays teve papel de constrição e de conformação dos filmes a temas que não ofendessem a chamada “moral” da época. Com isso, houve limitação à apresentação de temas difíceis, sobretudo os relativos aos costumes, o que pode ser um indicativo da conformação mais conservadora da comédia romântica tradicional.

Como se verá adiante, alguns dos filmes produzidos depois da queda desse Código se afastarão dessa convenção e terão um perfil menos contido em relação a tais temas.

### 2.2.1 *SCREWBALL COMEDIES* E SUAS CONVENÇÕES: GUERRA DOS SEXOS E CASAMENTO

Essa fase inicial da comédia romântica é a da chamada *screwball comedy* (normalmente traduzida para o português como “comédia maluca”), na qual igualmente se combinam os elementos da farsa cômica, como as antecessoras do cinema mudo, com os elementos tradicionais da comédia romântica.

O termo em inglês *screwball comedy* tem sua origem do movimento imprevisível da bola no *baseball*, metáfora bastante pertinente ao se considerar as diversas reviravoltas ocorridas no curso desses filmes.

A primeira comédia desse gênero foi lançada em 1934 com o título *It Happened One Night* (1934), filme que foi premiado no Oscar nas categorias principais do ano seguinte, e protagonizada por Clark Gable e Claudette Colbert – respectivamente nos papéis de Peter Warne e Ellie Andrews.

Figura 6 – Cena do casal protagonista com cortina de lençol



Fonte: *It Happened One Night* (1934)  
<https://bit.ly/2tBKbVA>

Ellie é uma herdeira de grande fortuna e se casou secretamente, contra a vontade de seu pai, com um piloto que estava apenas interessado na sua fortuna. O pai da moça quer anular esse casamento, tenta prender a moça em seu iate na Flórida, mas ela foge e pega um ônibus em direção ao marido.

No ônibus ela conhece Peter, um jornalista desempregado que reconhece a herdeira, e que se oferece a auxiliá-la em troca do “furo de reportagem” que é a sua história. Eles passam por várias aventuras juntos, com diversos tons cômicos. A moça acaba se apaixonando por ele e se declara.

Ocorrem desencontros na história: ela acha que ele a abandonou no hotel quando não vira mais o carro que ele dirigia – na verdade, Peter estava conseguindo dinheiro com seu editor para se casar com ela. Por causa desse mal-entendido, ela acaba por aceitar casar agora formalmente com o piloto. Entretanto, ao contar para seu pai toda história, ele tenta oferecer a Peter a recompensa por encontrá-la – recompensa essa que ele recusa.

A cerimônia de casamento com o piloto está por acontecer, mas o pai revela a recusa de Peter – o que faz com a protagonista largue o noivo no altar. O casamento é depois anulado. Na cena final, ambos os protagonistas ficam juntos no mesmo hotel em que tinham se hospedado antes.

A fórmula de *It Happened One Night* (1934) foi utilizada parcialmente como base para a comédia romântica *Runaway Bride* (1999). A protagonista dessa comédia do final da década de 90 do século XX, Maggie, representada por Julia Roberts, igualmente mostra uma mulher independente que foge. Ao contrário de Ellie, que fugira para consolidar um casamento que ela tivera em segredo, a protagonista literalmente foge de

seus noivos no momento em que está prestes a casar: já havia três noivos abandonados em seu histórico. Em ambos os filmes, porém, há um repórter interessado em cobrir a história. Ike, o protagonista performado por Richard Gere, tenta cobrir a quarta tentativa de casamento de Maggie.

A convivência com o repórter – tal como ocorrera no filme de Capra – criou laços entre ambos, com diversos momentos juntos. Como consequência, a mesma situação se repete: a moça desiste de se casar com o noivo às vésperas do casamento e se envolve com o repórter. No final da história, descobre-se que depois ambos se casaram.

Figura 7 – Cena da noiva fugindo do casamento



Fonte: *Runaway Bride* (1999)  
<https://bit.ly/2tGowvu>

Para Cavell (1981), filósofo a quem se pode atribuir a definição de *remarriage comedy* a esse tipo de filme, o gênero seria herdeiro das preocupações e descobertas da comédia romântica de Shakespeare, especialmente na mesma linha de estudo de Northrop Frye.

Segundo Cavell, Frye seguiria uma longa tradição crítica de distinção entre a Comédia Antiga e a Comédia Nova: ambos seriam tipos de comédia romântica, mostrariam um jovem casal superando obstáculos individuais e sociais à sua felicidade; contudo, enquanto a Comédia Nova enfatizaria os esforços do jovem para superar os obstáculos colocados por um homem mais velho para conquistar a jovem de sua escolha, a Comédia Antiga enfatizaria particularmente a heroína, que pode ser a chave para a conclusão bem-sucedida da trama, que pode até estar disfarçada como um rapaz ou sofrer algo como morte e restauração:

O que estou chamando de comédia de *remarriage* é, por causa de sua ênfase na heroína, mais intimamente relacionada à Comédia Antiga do que à Comédia Nova, mas é significativamente diferente de qualquer uma das duas, na verdade parece transgredir uma característica importante de ambos. Sua heroína é uma mulher casada; e o impulso de seu

enredo não é conseguir juntar o par central, mas reuni-lo novamente. Por isso, o fato do casamento nele está sujeito ao fato ou à ameaça do divórcio. Uma questão importante para nós é, portanto, a seguinte: Como é que essa transformação é necessária quando a comédia clássica se move para o cinema? (CAVELL, p. 1, 2).

Com efeito, parcela da visão de Cavell há de ser levada em consideração, especialmente no que tange ao foco do protagonismo desse tipo de comédia estar apostado na figura feminina.

O fato apontado por Cavell – a protagonista já ser casada no início das comédias de *remarriage* – ser distintivo como espécie de variação na convenção cômica há de ser visto com temperamentos, contudo: como já foi observado na primeira parte do presente estudo, embora não se possa falar exatamente de protagonismo feminino (a mocinha destinada a ser o par do *adulescens* nas peças da Comédia Nova não costuma ter muita voz ou espaço para ação), existem exemplos de protagonistas femininas já casadas tanto na *Néa* (Comédia Nova grega), como na Comédia Antiga.

Apesar de não se tratar da regra (pois a prevalência das peças cômicas na Antiguidade Clássica era de protagonismo masculino), pode-se mencionar a existência da protagonista Lisístrata, na peça homônima de Aristófanes (peça da Comédia Antiga). A protagonista Lidístrata era, inclusive, já casada. O casamento é dado fundamental a amparar a peça, pois sua narrativa diz respeito à justamente revolta das mulheres com os maridos que partiram para a guerra.

E em *Epitrepontes* de Menandro, peça da Comédia Nova, a história justamente é estruturada e direcionada para a reconciliação do casal que já estava casado no começo da história e que havia se separado por uma série de mal-entendidos – tais desentendimentos, inclusive, também movimentam as *remarriage comedies*, o que permite inferir que houve acolhimento dessa fórmula naquele tipo de filme.

Figura 8 – Mosaico retratando cena de Epitrepontes



Fonte: Sommerstein (2012)  
<https://bit.ly/2Ee7ABk>

Além disso, sem ingressar na seara das manifestações teatrais posteriores que podem ter tido influência e recepcionado as convenções da Comédia greco-romana clássica (sobretudo as comédias de Shakespeare) e partindo-se agora para outra influência grega cujos traços podem ser identificados nas comédias românticas atuais, os romances antigos possuem dois aspectos interessantes: paridade no protagonismo e a colocação da figura feminina em situação de igualdade no universo da narrativa subjacente, como o romance *Quéreas e Calíroo*, de Cáriton.

Nesse romance, como se verá com mais detalhamento no próximo capítulo, a protagonista se casa com o co-protagonista já no começo da história, e todo o desenrolar dessa trama se submete ao resgate do casamento que fora perdido por força de desentendimentos.

O protagonismo nas *remarriage comedies* – e aí se pode ver a novidade no que diz respeito à manipulação da convenção – fica, todavia, centralizado na figura feminina, figura esta posicionada como agente das ações que ocorrem no filme. Os demais personagens masculinos orbitam em torno da mulher, e seus destinos dependem de seus desatinos e de sua determinação a desatar as complicações do enredo.

Essa mudança de paradigma marcou boa parte dos filmes do gênero que surgiram depois. Anteriormente, época da comédia muda, o protagonismo masculino em filmes como os de Charlie Chaplin era mais evidente.

Poucos anos antes do lançamento de *It Happened One Night*(1934), e pouco depois do surgimento do cinema falado, o famoso *clown* (termo usado para designar o ator cômico que se usa de humor prevalentemente gestual e físico, com certo exagero para provocar efeitos cômicos) lançou, na condição de diretor e protagonista, a comédia romântica muda chamada *City Lights* (1931) na qual há um par romântico que se une no final.

Figura 9 – Vagabundo e Florista: par romântico da comédia muda



Fonte: City Lights (1931)  
<https://bit.ly/2XqmL31>

O protagonista da ação é o personagem chamado de Vagabundo (Chaplin), apaixonado pela Florista pobre e cega. Movido pela paixão arrebatadora, ele se envolve em diversas confusões – participa de luta de boxe e salva um milionário do suicídio, é preso, dentre outros eventos – para conseguir dinheiro e restituir a ela a visão.

Quando ela finalmente enxerga, vê que ele não é o homem rico que julgava, mas a troca de olhares no final dá a entender que ficaram juntos.

Desse breve resumo da história é possível notar que o personagem principal e que movimenta a trama é masculino: a personagem feminina é retratada de modo a exalar uma cálida passividade.

Apenas ao traçar rapidamente algumas linhas comparativas entre esse o filme mudo (que evoca o paradigma cômico anterior) e o primeiro filme representativo da *screwball comedy*, já é possível perceber que gradualmente se firmou a existência do protagonismo feminino nas comédias que envolvem relacionamentos amorosos, sobretudo após o advento do cinema com falas.

A representação de uma mulher que tem em si o domínio da ação, de mulher dotada de força e de personalidade própria, tal como a protagonista feminina era representada nesse gênero predecessor da comédia romântica, ainda representava<sup>3</sup> um desafio, pois o ambiente de criação e produção do cinema era prevalentemente masculino (o que pode significar que muito desse retrato simbolizava ainda uma visão parcial da dinâmica dos relacionamentos retratados naqueles filmes).

Em que pese o gênero da comédia romântica ser inerentemente convencional, e em suas influências anteriores representar a união amorosa de um casal heterossexual com vistas ao casamento, a subversão do gênero quanto à ênfase no protagonismo feminino ocorrida na época das *remarriage comedies* abriu espaço para outras conformações do gênero em um futuro posterior, inclusive quanto à representação na tela de casais homoafetivos.

A maior liberdade de expressão e as ulteriores transformações normativas no contexto norte-americano – especialmente no que diz respeito à própria viabilização legal do casamento de modo independente da orientação sexual dos nubentes – permitiram também que o mercado americano produzisse filmes como *Jenny's Wedding* (2015), no

---

<sup>3</sup> Mesmo hoje em dia é possível se questionar se o retrato por meio do qual se apresentam as protagonistas femininas na comédia romântica é, de fato, condizente com as conquistas e anseios da mulher nos diversos espaços sociais, ou se representam expectativas marcadas por um viés que ainda restringe a mulher do âmbito da domesticidade, de uma suposta incompletude intrínseca que procura obstinadamente por um par amoroso.

qual todas as fórmulas composicionais da comédia romântica tradicional foram utilizadas, com a história tendo como pano de fundo a organização do casamento da protagonista Jenny com a mulher que ama.

Figura 10 – Par romântico que se casa no final



Fonte: Jenny's Wedding (2015)  
<https://bit.ly/2INU50S>

Os progressos de representatividade ainda têm sido tímidos: o padrão do casal protagonista das comédias românticas de Hollywood continua sendo heteronormativo, com os personagens homossexuais sendo representados como secundários nessa espécie de comédia – usualmente no papel de melhores amigos desses protagonistas a dar suporte ao desenvolvimento da trama principal, o que denota ainda existir certa inibição ou conservadorismo no circuito filmico tradicional das comédias românticas.

Todavia, ao se olhar retrospectivamente, vê-se que a evolução do gênero permitiu, aos poucos, a maior participação da mulher. Desse modo, embora os avanços sejam tímidos na questão da representatividade, comédias românticas tradicionais que representem todas as formas de afetividade podem surgir com mais frequência no mercado, inclusive com ênfase no protagonismo.

Consoante a interpretação de Cavell (1981, p. 16), o gênero projetado pelo cinema sonoro exigiria a criação de uma nova mulher ou uma nova criação da mulher, algo que ele descreve como uma nova criação do ser humano: “Se o gênero é tão distintivo da comédia sonora quanto eu considero ser, e se a característica da criação da mulher é tão definitiva do gênero quanto ele reputa ser, então essa fase da história do cinema está ligada com uma fase na história da consciência das mulheres”.

Além de *It Happened One Night*, os filmes que se encontram na classificação de *screwball comedies* proposta por Cavell são as seguintes: *The Awful Truth* (1937),

*Bringing Up Baby* (1938), *His Girl Friday* (1940), *The Lady Eve* (1941) e *The Philadelphia Story* (1940).

*The Awful Truth* (1937) é outra comédia na qual o casal protagonista Jerry e Lucy está às voltas com processo de divórcio. Nesse filme se insinua infidelidade mútua porque a história se inicia com o marido retornando de viagem para a Flórida, mas quando ele retorna vê que a mulher não está em casa. Eles decidem se divorciar, mas o juiz concede um prazo de 90 dias até tornar isso definitivo.

Após diversos contratemplos e envolvimento com outras pessoas, inclusive com novo noivado de Lucy, o qual foi posteriormente desmanchado, e novo relacionamento de Jerry desfeito por meio de sabotagem de Lucy, ambos se reconciliam pouco antes do fim do prazo concedido.

Figura 11 – Divórcio e casamento nas *remarriage comedies*



Fonte: *The Awful Truth* (1937)  
<https://bit.ly/2U52Cxo>

*Bringing Up Baby* (1938) se vale de elementos do pastelão para contar a história de um paleontólogo, David Huxley, noivo de sua secretária, que estava à espera do osso que falta para terminar de montar um brontossarauro.

Ele é perseguido de modo obstinado por Susan, a sobrinha da mulher milionária que iria financiar o projeto. A protagonista Susan se vale de todos os artifícios para conquistá-lo e sabotar o casamento dele, que estava prestes a acontecer.

Há até mesmo a ajuda de dois leopardos – um de estimação, chamado Baby, e de outro que havia fugido do zoológico – e a prisão involuntária dos protagonistas. A noiva de David rompe com ele; Susan financia o projeto, ele completa o brontossarauro, mas ela acidentalmente derruba o esqueleto no final: porém, eles mesmo assim ficam juntos.

É uma das comédias mais “alucinadas” do período, com diversos elementos cômicos e fantasiosos, o que pode representar uma inspiração nos elementos fantásticos das tramas das peças de Aristófanes: embora não haja “antropomorfismo” ou aposição de falas aos animais do filme (como na comédia do dramaturgo grego em *As Aves*) a ação

irracional dos animais acaba tendo fundamental papel no desenvolvimento da trama dessa comédia romântica estilo pastelão: os leopardos soltos impulsionam o contato entre o paleontólogo e a *socialite* apaixonada; o cachorro da protagonista, ao esconder o osso do brontossauro que faltava para o paleontólogo, concede involuntariamente tempo suficiente para o desenrolar da história e possibilitar o ulterior desmanche do impedimento mais objetivo à concretização do relacionamento entre os dois (o noivado do protagonista com outra mulher), tal como simbolicamente o próprio brontossauro se desmanchava diante dos olhos do novo casal, como uma espécie de vitória do amor apaixonado da protagonista feminina sobre as ambições profissionais do paleontólogo.

Figura 12 – Cartaz com os protagonistas e o leopardo



Fonte: Bringing Up Baby (1938)  
<https://bit.ly/2T5pyAj>

Como Mernit (2001) já dissera sobre o filme, “Em *Bringing Up Baby*, David perde tudo o que lhe é querido (incluindo seu esqueleto de dinossauro e quase sua sanidade), mas percebe que está em situação melhor. Baby, claramente pró-união e anti-isolacionista, demonstra que o amor (e todas as torturas amorosas que o acompanham) faz de David uma companhia melhor. Isso o humaniza”. (MERNIT, 2001, p. 18).

*His Girl Friday* (1940) inova ao apresentar o dilema feminino que começava a despontar no período: deveria a mulher se encerrar no âmbito doméstico ou se manter no ambiente de trabalho?

Figura 13 – Conflitos e discussões : a guerra dos sexos nas *remarriage comedies*



Fonte: His Girl Friday (1940)  
<https://bit.ly/2T5pyAj>

O filme apresenta ao público a história de um par de repórteres que começa o filme já divorciado, como já se esperava da fórmula dessas comédias. A protagonista quer se casar com outro homem e ter uma vida mais tranquila como dona de casa.

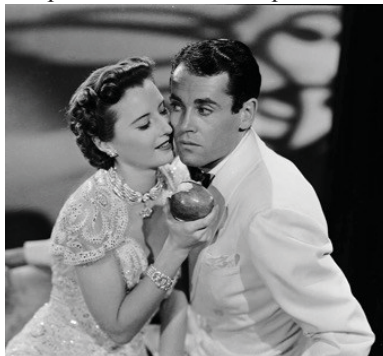
O protagonista, na condição de ex marido, acaba se valendo de toda sorte de artimanhas para afastar o novo casal, e a convoca a cobrir um último caso como repórter. No final da história, o casamento dos dois é restabelecido.

*The Lady Eve* (1941) conta a história de Jean, uma jovem que, junto com seu pai, tenta armar um golpe dentro de um cruzeiro e tenta seduzir Charles, o filho de um milionário que havia acabado de retornar de uma expedição na Amazônia. No começo o plano dá certo e ele planeja se casar com ela. Ela, por sua vez, acaba se apaixonando de verdade por ele. Por meio do empregado dele, ele descobre a verdade sobre a noiva e a abandona.

Como vingança, ela cria uma personagem, Lady Eve, e se disfarça com a desculpa que seria meia-irmã dela mesma. Charles acredita na história e se casa com Lady Eve. Na lua-de-mel, ela revela que teria tido vários casos antes do casamento. Ele fica chocado e se separa da “personagem”, e embarca em uma nova expedição.

Jean compra um bilhete para a mesma expedição e ambos, ao se reencontrarem, beijam-se apaixonadamente. Ao entrarem juntos na cabine dela, após muitas juras de amor, ele revela não ter direito a nela entrar por ser casado. Ela, de modo sagaz, afirma: “eu também”.

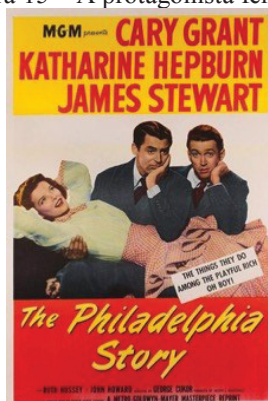
Figura 14 - A mulher capaz de seduzir e conquistar: referência à Eva bíblica



Fonte: The Lady Eve (1941)  
<https://bit.ly/2Nusctc>

*The Philadelphia Story* (1940), por fim, é uma *remarriage comedy* na qual Tracy Lord é uma herdeira que se separara do marido havia dois anos por conta de problemas dele com o álcool. A protagonista está prestes a se casar novamente com o milionário George. O ex-marido, C. K. Dexter, trabalha para uma revista que pretende cobrir a notícia da festa do casamento e leva consigo dois colegas de trabalho para a festa. A protagonista começa a achar interessante também um dos colegas do ex-marido, Mike. Ela bebe um pouco na véspera do casamento e nada bêbada com ele à noite. O noivo vê ela sendo carregada bêbada por Mike, pede explicações e ela rompe com ele por causa dessa desconfiança. Mike até se oferece para se casar no lugar do noivo, mas ela declina: Dexter se oferece para se casar com ela novamente e ela aceita.

Figura 15 – A protagonista feminina



Fonte: The Philadelphia Story (1940)  
<https://bit.ly/2T2B7YU>

Todas essas comédias apresentam algumas características relevantes para se pontuar. Uma delas é o uso do casamento como mecanismo ficcional poderoso.

Shumway (1986, p. 475) tem ponto de vista diferente de Cavell. Argumenta que essas *remarriage comedies* podem ter sido criadas para revelar muitas das convenções do casamento sob o ponto de vista do patriarcado e procurariam esconder essas realidades

construindo uma mistificação romântica do casamento. Segundo o autor, o casamento nesses filmes é apresentado como o fim natural para o qual o amor tende inevitavelmente.

O ponto de vista de Shumway é interessante sob o ponto de vista crítico no sentido de ressaltar o viés conservador dessas comédias, embora também se possa sustentar que o Código Hays não deixava muita margem para se questionar de modo explícito a instituição.

Sustenta-se aqui que o casamento nesses filmes era de “fachada”, no sentido de que ele se prestava simultaneamente a resolver as histórias – o casal protagonista fica junto no final dos filmes, tal como se espera usualmente da fórmula – e ao mesmo tempo motiva seu andamento. É a própria perturbação inicial decorrente da dissolução do casamento dos protagonistas que acaba movimentando toda a trama, a qual se direciona para o retorno ao estado de equilíbrio da união do casal. Ao mesmo tempo, a legitimidade da união legal possibilitava a inserção de cenas mais ousadas do ponto de vista dos costumes, porque estariam albergadas pelo manto da instituição.

Cavell havia incluído *Bringing up Baby* no rol das *remarriage comedies*, razão pela qual essa comédia foi mencionada junto às demais. Entretanto, entende-se no presente estudo que esse filme destoa sobremaneira da fórmula que está presente nos demais filmes, embora em todas haja a presença de uma mulher forte no papel de protagonista.

No singelo sentir que aqui se expõe, esse filme poderia ser classificado como uma *screwball comedy* (comédia maluca), termo mais abrangente que englobaria tanto esse filme como também as comédias em que se dá a união de um casal protagonista que havia se separado ou que se divorcia no começo da história. A classificação de Cavell foi também criticada por Shumway, o qual defende que o próprio sub-gênero *remarriage comedies* seria desnecessário. (SHUMWAY, 1986, p. 463, 483).

No rol de Cavell se nota a ausência de filmes daquele período que mais se amoldariam a essa conformação estrutural, como *Mr. & Mrs. Smith* (1941), comédia romântica dirigida por Alfred Hitchcock – que é mais conhecido por ser o mestre do suspense – cuja história se inicia apresentando um rico casal já casado havia três anos: David Smith, um advogado bem-sucedido, e Ann, uma jovem com bastante estilo ao se vestir. Eles tinham estipulados regras – algumas um tanto exageradas – para regular seu relacionamento. Uma delas era a de que se houvesse algum conflito entre os dois, eles não poderiam sair do quarto até que se resolvesse. A outra era a de que todo mês um era autorizado a indagar ao outro uma questão que pudesse ser honestamente respondida pelo

seu par. Em uma dessas ocasiões, Ann pergunta a David que se ele tivesse de decidir novamente, ele se casaria de novo com ela. A resposta dele foi negativa, alegando que ele optaria por ser solteiro: quando se casa, perde-se a autonomia e a liberdade. Mas ao falar que eles estavam sendo honestos um com o outro, ela parece deixar de lado o que ele disse. Entretanto, acontece algo inesperado: o notário Mr. Deaver procura por David para avisá-lo de que o casamento deles era inválido por uma ilegalidade técnica decorrente do local de celebração. Com isso, ele precisaria literalmente se casar de novo com Ann para validar esse casamento deles. Entretanto, após saberem dessa nulidade, os dois têm um jantar romântico que não termina em pedido de novo casamento, para frustração de Ann – que o bota para fora de casa.

Após envolvimento com outras pessoas e provocações de ciúme recíprocas, Ann quase se casa com Jeff, sócio de David. Entretanto, as diversas armadilhas de David, que pretende reconquistar a todo custo a mulher que perdera, culminam na separação do novo casal. No final do filme, eles acabam ficando juntos novamente.

Figura 16 – As provocações do marido que está “solteiro” por erro notarial



Fonte: Mr. & Mrs. Smith (1941)  
<https://bit.ly/2StFuXZ>

Nessa comédia romântica, além da evidente batalha dos sexos nela representada, há o mecanismo legal – ao qual já foi feita menção quando da investigação da Comédia Nova – para o desenvolvimento da trama: a nulidade do casamento dos protagonistas do filme de Hitchcock proporcionou a movimentação dos eventos dentro da história e motivou diversas cenas de humor físico decorrente do choque de interesses entre o casal.

Logo, se fôssemos traçar um comparativo entre *Bringing it up Baby* e *Mr. e Mrs. Smith*, certamente a segunda teria mais características de uma *remarriage comedy*, consoante os próprios parâmetros estipulados por Cavell.

Todavia, independentemente da existência da necessidade desse subgênero, a questão que aqui se faz relevante é a genealogia do gênero “comédia romântica”. Mesmo se assumimos a necessidade desse sub-gênero e o reputarmos aplicável indistintamente a diversos filmes daquele período (na mesma linha de pensamento de Cavell) tal fato não invalida a presente análise porque, ao observarmos de modo mais abrangente, todos os filmes de *screwball comedy* se encaixam na fórmula genérica da comédia romântica. Ao não adotarmos o subgênero de *remarriage comedies*, as pequenas diferenças entre eles possam ser atribuídas a variações dessa convenção mais geral.

Por meio da manipulação do casamento nessas histórias, os diretores conseguiram escapar de algumas das restrições impostas pelo Código Hays e, com uso dessa variação criativa da fórmula, puderam fazer com que os personagens se relacionassem com outras pessoas sem que isso caracterizasse as indesejadas apologias ao adultério ou à existência de relações sexuais fora da esfera matrimonial.

Ao mesmo tempo, o arrependimento do divórcio e o novo casamento com a mesma pessoa reforçava a ética conservadora da instituição, independentemente da maior compatibilidade com outros potenciais pretendentes que teriam surgido no intervalo de tempo de separação do casal.

A mudança do perfil para o de uma mulher como protagonista que detém o motor da ação pode ser vista positivamente – ainda mais se levarmos em consideração as já conhecidas restrições sociais impingidas às mulheres naquele período. Evidentemente, já se observava o papel ativo das mulheres na ação cômica da comédia *palliata*, sobretudo em Terêncio e seu retrato do agir sagaz das escravas, meretrizes e matronas em suas peças.

Entretanto, a aposição ficcional de mulheres perspicazes e independentes pode ter ocorrido na época apenas para suscitar o riso na plateia que reputaria tal situação absurda na realidade concreta dessas sociedades repressoras. Aqui falamos apenas da esfera cômica, pois um dos efeitos cômicos mais conhecidos é justamente essa inversão de papéis – o mais fragilizado em posição de dominância em relação ao mais forte.

Sustenta-se, porém, que mesmo se a intenção dos primeiros diretores de comédia romântica era apenas inserir situações absurdas aptas a ensejar comicidade, mulheres retratadas em tipo de posição de poder ou de independência podem ter influenciado mudanças graduais na percepção do papel feminino. Não se fala apenas da percepção

dentro do universo do cinema em si, mas do âmbito da sociedade que assistia a aqueles filmes.

MITCHELL (2012, p. 137), em estudo no qual retratou a ficção popular como agente de mudança, afirma que esse tipo de ficção sempre buscou...

...conciliar tarefas aparentemente contraditórias no seu tratamento a respeito de gênero e de sexualidade: explorar e ainda conter, ou mesmo suprimir, ansiedades sobre mudanças de papéis entre os gêneros, tabus ou tendências sexuais desviantes, para estimular os leitores que são simultaneamente conservadores e lascivos, sem ofendê-los ou aliená-los; divertir e entreter uma audiência de massa, garantindo acessibilidade, ao mesmo tempo em que fala de medos muito pessoais, privados e idiossincráticos; enfatizar seu fundamento na realidade, enquanto oferece fantasia, escapismo... (MITCHELL, 2012, p. 137).

A explicação de Mitchell sobre a ficção de massa se afina com essa visão, na qual é a arena da ficção de massa (da qual o cinema faz parte) o espaço em que as tendências se conciliam com a representação de fantasias que subvertem as experiências concretas de suas audiências.

A conciliação dessas tendências opostas e o próprio descrédito do popular revelaria, consoante Mitchell, a importância da arena popular cultural como fonte primária de evidência em estudo de gênero e sexualidade, bem como um espaço crucial para a elaboração e representação de fantasias que estruturam e complicam nossas próprias experiência de mundo como indivíduos vinculados a um gênero. (MITCHELL, 2012, p. 138).

No caso da comédia romântica, ela usualmente é retratada em conformidade com as visões que estruturam a sociedade quando o filme é concebido, mas também muitas fantasias reprimidas pela ordem social de cada época são representadas nos filmes, como a aqui mencionada inversão dos papéis de gênero.

Além dessa influência possibilitada pela representação de fantasias às vezes desconectadas do que se reputava por normalizado dentro de cada contexto social, é relevante pontuar que, na época das primeiras comédias românticas o próprio entorno instável da sociedade norte-americana estava em ebulição transformadora por circunstâncias externas – crise e guerra. Isso também pode ter, em contrapartida, possibilitado figuração mais expressiva das protagonistas nessas comédias.

Relembra-se aqui que o movimento feminista ainda estava em sua primeira onda na sociedade norte-americana (final do século XIX – início do século XX), com a conquista de direitos de propriedade e ao sufrágio universal. A segunda onda surgiria mais tarde, aproximadamente nos anos 60 do século XX, com a luta pela igualdade social entre os gêneros. (OSBORNE, 2001, p. 25)

Lembre-se também que essas comédias foram produzidas no período entre intervalo de paz ocorrido após a Primeira Guerra Mundial (intervalo esse que havia sido perturbado, porém, pela Crise de 1929, como já se mencionou aqui) e durante a Segunda Guerra Mundial, fatos que acabaram reconformando forçosamente as famílias norte-americanas.

Viúvas de guerra passaram a se inserir no mercado de trabalho e a miséria decorrente dessas circunstâncias externas pode ter ensejado a ênfase dada pelos diretores de cinema ao retratar um estilo de vida luxuoso de boa parte dos protagonistas das produções dessa época – sempre há a herdeira cheia de caprichos em cenários espetaculares, ou o herdeiro capaz de magicamente proporcionar uma vida estável à mulher.

O papel de cinema como “fábrica de sonhos” parece ter ressoado o desejo inconsciente e escapista de boa parte do público nessas tramas repletas de luxo, luxúria e até mesmo amor: o amor, independentemente da época, está sempre a pairar nas comédias românticas, como afirmara Mernit (2001) ao ressaltar que: “... heróis e heroínas da comédia romântica são como perguntas que querem ser respondidas – porque estão estrelando histórias em que o amor é o melhor caminho para a plenitude.” Para ele, o amor não apenas catalisa a ação nesses filmes. É o que estrutura o próprio arco da história e a força de mudança sobre os personagens:

Cada gênero tem seu subtexto. Os *thrillers* pretendem criar confrontos catárticos com nossas lágrimas; as aventuras de ação são geralmente encenações do heroísmo mítico. Nas comédias românticas, o verdadeiro assunto é o poder do amor. O amor não é meramente o catalisador da ação em uma comédia romântica, é o que estrutura o próprio arco da história. Embora muitas comédias românticas pareçam inicialmente colocar o eventual parceiro do protagonista como o antagonista, na maioria dos casos o próprio amor é o antagonista. É a força com que os personagens da história têm que contar; ou sucumbem ao poder do amor ou o rejeitam. Lutar com o amor pode forçar um personagem a crescer ou a resistir ao crescimento, mas de qualquer forma, o efeito do amor sobre os personagens centrais é o que impulsiona a história. (MERNIT, 2001, p. 17).

Outro ponto interessante a se destacar nessas narrativas filmicas do período é a aposição do mecanismo do deslocamento e do retorno, o que relembra de certo modo as aventuras dos romances antigos gregos – e, se levarmos em conta ainda mais retrospectivamente, a épica *Odisseia*, obra de Homero na qual há viagens, o retorno ao lar, aventuras e o paciente amor como prêmio a se reconquistar: o casal que se separou, transformado pelas provas e pelas dificuldades, reúne-se novamente no fim.

O estrangeiro e o desconhecido também fazem parte desse tipo de narrativa: como se pôde verificar do breve resumo dos enredos, não era incomum a existência de deslocamentos e afastamentos físicos (viagens para outras cidades ou até mesmo países).

Os protagonistas se deslocam e se transformam por meio desse deslocamento: a própria transformação pelas provas instiga e reforça o sentimento amoroso mútuo.

### 2.2.2 AS *SEX COMEDIES* DOS ANOS 50 E 60: EROTISMO E OS CONFLITOS PROFISSIONAIS ENTRE OS GÊNEROS

Após a Segunda Grande Guerra houve certa mudança na configuração das comédias românticas e o gênero ingressou na fase que pode ser chamada de *sex comedy*. Aqui traduzimos por “comédia erótica”, considerando-se que ainda havia a moderação do Código Hays naquele período, o que impedia a existência de cenas carnais explícitas, e para não haver incompreensão sobre as comédias que trataram mais explicitamente do assunto no final do século XX.

Nas comédias eróticas (*sex comedies*), as cenas são criadas de modo a insinuar a tensão sexual entre o casal culminando no apaziguamento posterior dos protagonistas no leito conjugal. Segundo McDonald (2007, p. 62), “as comédias eróticas sugerem que a intensa animosidade entre os dois garantirá uma relação sexual apaixonada até o final do filme”.

A autora esclarece que essas comédias se apropriaram da animosidade entre os casais que já existia na *screwball comedy*, mas esse período recebeu menos atenção da crítica do que o anterior, e que tais comédias seriam melhor referidas como “comédias de batalha dos sexos”. Afirma McDonald (2007, p. 62, 64) que o núcleo dos elementos destes sub-gêneros é mais duradouro, conseguindo resistir porque seus elementos definidores foram absorvidos pelo gênero principal, a comédia romântica.

Em outras palavras, consonte a autora, a mudança dos costumes sexuais em meados da década de 1960 poderia fazer com que aos olhos do público esse sub-gênero se tornasse inadequado e antiquado, mas seus elementos visuais e temáticos não foram abandonados junto com as narrativas, mas incorporada na comédia romântica *mainstream*. Ela sustenta que as próprias narrativas poderiam ser recicladas, e traça comparativo na trama de uma *sex comedy* com uma comédia romântica contemporânea para provar a vitalidade do sub-gênero de meados do século XX.

O filme *Adam's Rib* (1949) é um excelente exemplar de comédia que marca transição para esse período, embora tenha sido lançada alguns anos antes, pois se considera o ano de 1953 como o marco inicial das *sex comedies* por conta das circunstâncias objetivas pertinentes a uma abertura maior da sociedade norte-americana

para a temática sexual, e a descoberta de que boa parte das mulheres nos Estados Unidos teve experiências sexuais previamente ao casamento (algo que era considerado na época tabu).

A autora também menciona o ano de 1953 como o marco inicial para esse tipo de comédia por coincidir com a publicação dos estudos de Kinsley a respeito da sexualidade feminina e o surgimento da revista *Playboy*.

Todavia, como a separação da comédia romântica em fases não é rígida, já era possível ver os elementos da comédia sexual – sobretudo a batalha dos sexos motivada por motivos profissionais – nesse filme.

Figura 17 – Cena do *trailer*: "Quem veste as calças em sua família?"



Fonte: Adam's Rib (1949)  
<http://bit.ly/2BXr0ds>

O casal protagonista é Adam e Amanda Bonner. Os dois são advogados. Após Amanda ler em um jornal a ocorrência do caso de uma mulher que atirou no marido e na amante dele, eles discordam sobre a questão da culpa. Amanda entende injusto o duplo tratamento dado pela lei em relação a homens e mulheres em casos de adultério.

No final das contas, ambos acabam assumindo esse caso, mas em lados opostos e isso enseja uma disputa entre os dois que acaba balançando a própria relação deles. O filme chama a atenção pelo deslocamento da guerra dos sexos para o âmbito profissional:

ADAM - Sou antiquado. Eu gosto de dois sexos! Não gosto de ser casado com o que é conhecido como "a nova mulher". Eu quero uma esposa, não uma concorrente. Concorrente! Se você quer ser uma grande "mulher-macho", vá e seja, mas não comigo. (ADAM'S RIB, 1949, cap. 1, 01:08:54)

A batalha dos sexos, transformada em batalha judicial, mostra o choque entre o discurso conservador do marido e o discurso igualitário da mulher. Uma das cenas mais marcantes desse filme é justamente a defesa realizada por Amanda no júri, no papel de advogada da mulher que atirara no marido.

De modo convincente, proclama as ideias de igualdade entre os sexos e demonstra, de modo performático – aqui se lembra da semelhança intrínseca entre o rito do júri e a performance teatral – a incoerência do tratamento legal dado à situação marcada pela questão de gênero:

AMANDA A questão aqui é igualdade perante a lei, independentemente da religião, cor, riqueza ou, como neste caso, de gênero. ...A lei, como o homem, é composta de duas partes. Assim como o homem é corpo e alma, assim é a letra e o espírito da lei. A lei diz: Não matarás. No entanto, os homens matam e, se provam uma razão para isso, são libertados: Autodefesa, defesa dos outros, de esposa, de filhos e em casa. Se um ladrão invadir sua casa e você atira nele, a lei não vai lidar duramente com você, nem mesmo deveria. Então aqui você é convidado a julgar não se esses atos foram cometidos, mas até que ponto eles foram justificados. (ADAM'S RIB, 1949, cap. 1, 01:10:05)

O discurso da advogada, ao fazer com que os jurados invertam mentalmente os papéis das pessoas envolvidas e imaginando qual seria o julgamento justo, reforçou a narrativa vencedora.

As imagens filmicas que acompanham esse discurso são claras: as mulheres envolvidas no caso são visualmente “transformadas” em homens, e o homem, por sua vez, é cenicamente transformado em mulher:

AMANDA Agora, senhoras e senhores do júri, peço que vocês se juntem a mim em um experimento revelador. Peço a todos que direcionem sua atenção para a ré, a Sra. Attinger. Continuem olhando para ela. Continuem vendo. Ouçam atentamente e olhem para ela com força. Agora imaginem ela como um homem. Continuem. Usem suas imaginações. Pensem nela como um homem sentado ali acusado de um crime parecido. Um marido que estava apenas tentando proteger sua casa. Agora guardem essa impressão e olhem para Beryl Caighn. Olhem para ela com força. Um homem. Um destruidor de casas. Uma terceira pessoa. Um lobo. Vocês conhecem o tipo. Tudo bem, mantenham essa impressão e olhem para o Sr. Attinger e suponham que ele seja uma mulher. Tentem. Ah, sim, lá está ela. A esposa culpada. Olhem para ela. Ela desperta sua simpatia? ... Julguem assim! Uma lei não escrita protege um homem que luta para defender seu lar. Aplique esta mesma lei a esta esposa maltratada e mulher negligenciada. Não lhes pedimos mais nada: igualdade. Todo ser vivo é capaz de atacar se suficientemente provocado... Eu lhes peço um veredicto de inocência. Não houve tentativa de assassinato aqui. Apenas uma tentativa patética de salvar um lar. (ADAM'S RIB, 1949, cap. 1, 01:10:57).

Ao recorrer ao apelo de defesa conservadora do lar, a advogada de modo sagaz faz prevalecer sua tese de igualdade, o que incomoda de modo pungente seu marido.

Um efeito interessante obtido com os recursos visuais disponíveis na época foi a projeção visual da imaginação da audiência do júri quando convocada, pelo discurso da advogada, a imaginar a ré como se fosse um homem, em um exercício imaginativo de alteridade.

Figura 18 – A projeção real e a imaginada



Fonte: Adam's Rib (1949)

Simultaneamente, a crise do casamento é apimentada pela existência do rival – outro elemento reiterado nessas comédias. David vê sua mulher com o vizinho, invade o apartamento e, ao se valer do mesmo discurso que a advogada usara para inocentar a ré no tribunal, aponta uma arma para os dois e, depois, para si.

Após forçar Amanda a admitir que a defesa dela estava errada, pois ele estava fazendo a mesma coisa do que a ré no processo – devora a arma comestível diante do par em pânico. Eles tentam se divorciar, mas acabam percebendo o quanto se amam.

No final do filme, Ann prossegue falando de suas ideias igualitárias; ele, por sua vez, argumenta que as diferenças haveriam de ser celebradas. Ele revela a seguir que foi indicado pelo partido Republicano como juiz; ela responde perguntando se o partido Democrático teria vaga. Na última cena, David fecha as cortinas a encobrir o quarto em que estavam – insinuando-se que as diferenças foram, enfim, reconciliadas.

O período de apogeu das *sex comedies* com histórias semelhantes a essa narrativa vingaram durante os anos 50 e 60 para depois entrarem em relativo declínio. Entretanto, alguns elementos delas – além da batalha dos sexos decorrente de relações profissionais ocultando uma tensão sexual entre os protagonistas – há outros clichês que foram incorporados em comédias românticas posteriores, dentre eles, o retrato dos homens solteiros como *playboys* ou *bon-vivants* que habitam seus apartamentos confortáveis, ambientados para a sedução, personagens estes que evitam a todo custo o casamento, mas que ao final sucumbem à força da instituição.

O casamento, por sua vez, é algo avidamente buscado pelas personagens femininas. Outro recurso recorrente é o do disfarce – um clássico do gênero cômico, que evoca a lembrança de personagens como o escravo que se disfarçou de mulher em *Cásina* (Plauto) e da personagem Rosalinda, que se disfarçou de homem em *Como Gostais* (Shakespeare), ou até mesmo de Jean e sua “Lady Eve” em *Lady Eve*.

Nas *sex comedies*, o disfarce é feito pelo personagem masculino com o objetivo de conquistar a protagonista que inicialmente tem resistência em relação a ele. No final, ele acaba sendo descoberto e o inevitável casamento é realizado, como McDonald esclarece:

Este é o fim inevitável da *sex comedy* do período: os disfarces e tramas do homem são (geralmente) expostos e a mulher, que não se rebaixou a tais níveis, é recompensada por sua paciência em conseguir o homem do jeito que ela quer: legalmente. Como grande parte da energia gerada nas comédias sexuais deriva da suspeita e do medo do casamento, e dos esquemas e conspirações para deixar o sexo fora de seus limites, os filmes tendem a apresentar o casamento apenas nos últimos minutos do filme, de modo que o tempo máximo pode ser dado à resistência a ele e somente o mínimo à sua celebração. (MCDONALD, 2007, p. 75).

Os filmes do gênero que fizeram mais sucesso nos anos 50 e 60 desse subgênero de comédia romântica foram de protagonistas femininas performadas pela atriz e cantora Doris Day. Um exemplo de filme, dentre os diversos por ela protagonizados, é *Pillow Talk* (1959).

O esquema desses filmes de Doris Day daquele do período é muito semelhante: tanto a protagonista feminina como o protagonista masculino têm profissões fixas – e às vezes até mesmo a profissão se torna fator de oposição. No filme *Lover Come Back* (1961), a atriz protagonizaria uma história de conflito entre dois publicitários de agências concorrentes. O protagonista (normalmente sedutor e *bon vivant*) se apaixona pela protagonista, e por conta disso se vale de diversos truques para seduzi-la, pois ele mesmo já está consciente de que ela sente uma repulsa inicial por ele.

Em *Pillow Talk* (1959), a história é de uma decoradora de interiores, Jan Morrow, que mora em Nova Iorque e divide uma linha de telefone com outras pessoas, entre elas Brad. Ele é um compositor da Broadway que adora seduzir diversas mulheres ao mesmo tempo cantando uma canção genérica que seria supostamente “especial” para cada uma delas, e se vangloria disso ao telefone. Entretanto, como com isso ele sempre deixa a linha ocupada, Jan se incomoda e briga constantemente com ele. Entretanto, ele a vê pessoalmente e, sem que ela saiba de sua identidade, finge ser outra pessoa: Rex, um homem texano. Ela começa a sair com “Rex” e começa a contar vantagem de seu relacionamento por telefone para Brad.

Figura 19 – Dupla identidade no relacionamento por telefone



Fonte: Pillow Talk (1959)  
<http://bit.ly/2IAoPSG>

Mas a farsa dele não dura muito: em um dos encontros, reconhece a canção na partitura e rompe o relacionamento. Nesse meio tempo, o outro pretendente da protagonista, um milionário que a contratou como decoradora e que também coincidentemente financiava os trabalhos de seu ex colega de faculdade Brad, aproveita a oportunidade para se aproximar. Ao pedir conselhos para a diarista de Jan, ela sugere que Brad a contrate como decoradora. Ela aproveita para se vingar e decora o apartamento dele com a pior escolha possível. Ele pede explicações furioso e diz que ele havia mudado todo seu estilo de vida de *playboy* porque queria se casar com ela. Eles ficam juntos, e o filme se encerra com a notícia de que ele será pai. Uma cena de uma cama com quatro travesseiros dá a entender a quantidade de filhos que teriam tido depois.

Além dos mecanismos ficcionais próprios do gênero, interessante destacar a presença de filhos no final do filme, corroborando a mudança de vida operada na realidade do antigo *Don Juan* e que simboliza a celebração do ideal de família norte-americana. O uso do “disfarce” continua sendo um aparato utilizado na comédia romântica desse período, e a inicial antipatia da protagonista feminina pelo seu par masculino começa também a surgir como convenção do gênero.

### 2.2.3 VARIAÇÃO E MANUTENÇÃO DAS CONVENÇÕES A PARTIR DOS ANOS 50: ROMAN HOLIDAY (1953) E FUNNY FACE (1957)

Contemporâneos às *sex comedies* de Doris Day eram os filmes de Audrey Hepburn. A atriz britânica se lançou em Hollywood com uma comédia romântica chamada *Roman Holiday* (1953), filme que segue parcialmente a fórmula esperada se levarmos em consideração o esquema de oposição entre os gêneros e a prevalência da protagonista feminina. Entretanto, no sentir aqui exposto, com esse filme já é possível

verificar uma variação fundamental na convenção decorrente da ausência do casamento na história.

A história se passa em Roma, local em que a protagonista Ann é uma princesa de uma nação fictícia, e que estava de passagem em missão oficial. Ela sofre uma espécie de *burnout* (estafa decorrente de sobrecarga de atividades) em virtude da assunção vertiginosa de tarefas decorrentes de seu *status* social. Ela foge do palácio por uma noite para escapar desses deveres. Ann havia tomado um sedativo antes e acaba dormindo em um banco na rua.

Um repórter, Joe, recolhe a moça e a leva para o apartamento dele, sem a reconhecer de imediato. Depois ele se apercebe de que era a princesa que estava em seu apartamento. Ele oculta dela o fato de ser repórter e se oferece para levá-la a passear por Roma. Ele chama seu colega repórter Irving para ir tirando fotos secretas dela. Eles têm vários momentos agradáveis juntos, mas como os agentes oficiais estavam à procura da princesa, foram descobertos e caem no rio para escapar.

É nesse momento em que o par romântico se aproxima e se beija. Ele a deixa no palácio. Depois há uma conferência de imprensa e ela muda o protocolo para cumprimentar as pessoas de perto. O colega Irving entrega a ela o envelope com as fotos comprometedoras como sinal de fidelidade deles. Ela o olha pela última vez. O filme termina com Joe sozinho, no palácio já vazio.

Figura 20 – Um dia de “não-princesa” na vida da protagonista



Fonte: Roman Holiday (1953)

<http://bit.ly/2ToYADa>

*Roman Holiday* é uma comédia romântica sem casamento, na qual sequer os protagonistas ficam juntos no final. Embora ainda se perceba a existência de algumas convenções próprias da época, como a do disfarce – dessa vez da protagonista, que fingiu

ser outra pessoa e em decorrência desse fingimento temporário, conseguiu engatar o breve romance.

Há a figura do repórter – que poderia ser qualquer outro homem – que inicialmente quer se aproveitar da situação profissionalmente, mas que com gesto nobre abdica da vantagem financeira que obteria para mostrar a legitimidade de suas ações e de seus sentimentos; há o choque entre classes e a aposição da mulher em posição socialmente superior à do seu par; há a profusão de diversas cenas prosaicas em sequência, aptas a formar a ligação emocional dos protagonistas – a cena em que ambos andam juntos de lambreta é uma delas: trata-se de situação que forçosamente exige o contato físico entre os dois. Em outra cena marcante a princesa, visivelmente ébria, pede para o repórter ajudar a despi-la para colocar seu pijama, e ele resiste à investida de Ann.

Essas cenas conformam um romance com momentos de sensualidade insinuada, mas a manipulação da convenção do casamento no final é clara: mesmo com todos os momentos que induziriam no espectador incauto a ideia de que eles superariam essa barreira e ficariam felizes para sempre, eles não ficam juntos e cada um segue com sua respectiva existência.

Essa quebra de expectativas no final parece ser uma novidade em época na qual presumivelmente as comédias românticas estavam destinadas a ter o mesmo desenlace derradeiro, no qual a conciliação de diferenças aparentemente irreconciliáveis conduziria ao inevitável e o esperado casamento do casal. O fim de *Roman Holiday* é mais realista e melancólico, algo que chama a atenção ao se levar em consideração o contexto das demais produções da época, mas que será algo que irá se repetir em outras comédias românticas produzidas décadas adiante.

*Funny Face* (1957) é uma comédia romântica musical em que Audrey Hepburn contracenou com o famoso dançarino Fred Astaire. Trata-se de comédia romântica: a centralidade da história no desenvolvimento de uma relação amorosa entremeada por momentos de comicidade. Esse filme tem como protagonistas Jo Stockton (Audrey Hepburn) e Dick Avery (Fred Astaire, conhecido por ser um dos maiores dançarinos da história do cinema).

Como pano de fundo para o desenvolvimento da história dos dois, temos uma conjugação de diversos elementos culturais. Essa aposição de elementos culturais a se amarrar à história do casal constitui um dos principais ingredientes de sucesso e de renovação constante das comédias românticas, e aqui se defende que a própria questão

estética desses filmes hollywoodianos pode vir a ser aferida com fundamento na proporção harmônica desses elementos com os aparatos já previsíveis do gênero.

Além do acompanhamento empático da história de amor dos protagonistas, o público pode se deparar nessa comédia com uma mistura eclética de moda, filosofia, fotografia e dança.

A história se passa quando uma editora de moda chamada Maggie Prescott procura pela próxima tendência de moda de sua revista. A intenção dela era que essa figura tivesse um ar bonito e intelectual ao mesmo tempo. Com dificuldade de captar esse conceito no estúdio, o fotógrafo Dick Avery (juntamente com a editora de moda) decide mudar de ambiente para uma livraria alternativa. Eles a encontram: trata-se da livraria Embryo Concepts, cuja atendente é a filósofa Jo Stockton (Audrey Hepburn).

O fotógrafo e sua chefe decidem fazer as fotos de moda lá dentro mesmo e até tiram a moça de cena. A livraria fica uma bagunça após essa sessão de fotos, e Dick decide ficar lá para ajudar a balconista a organizar os livros.

Ambos conversam, e aí se iniciam as diferenças de mundo apresentadas: ele, fotógrafo de moda que é, começa a elogiar Paris pelas suas belezas; ela, por sua vez, revela que deseja ir para lá um dia para encontrar o filósofo Prof. Emile Flostre, idealizador de uma teoria chamada “empaticalismo”. Questionada pelo fotógrafo sobre o que seria essa filosofia (tal filosofia é, na verdade, uma alusão ao existencialismo de Sartre) a moça o esclarece:

DICK AVERY: O que é “empaticalismo”?

JO STOCKTON: A abordagem mais sensível para a verdadeira compreensão e tranquilidade.

DICK AVERY: Parece ótimo, mas o que é isso?

JO STOCKTON: É baseado em empatia. Você sabe o que a palavra empatia significa?

DICK AVERY: Não, eu vou ter que ter o curso de iniciantes nessa. Empatia, ahh, isso é algo como simpatia?

JO STOCKTON: Vai além da simpatia. A simpatia é entender o que alguém sente. A empatia é projetar sua imaginação para que você realmente sinta o que a outra pessoa está sentindo. Você se coloca no lugar das outras pessoas. Eu me faço clara? (FUNNY FACE, 1957, cap. 1, 00:15:52).

O fotógrafo decide beijar a moça. Ao questioná-lo sobre o porquê de ele ter feito isso<sup>4</sup>, ele responde que se valeu da própria filosofia dela:

JO STOCKTON: Por que você fez isso?

DICK AVERY: Empatia, eu me coloquei no seu lugar e achei que você queria ser beijada.

JO STOCKTON: Temo que você tenha se colocado no lugar errado. Eu não tenho desejo de ser beijada. Por você ou por qualquer outra pessoa.

DICK AVERY: Não seja boba, todo mundo quer ser beijado, até filósofos. (FUNNY FACE, 1957, cap. 1, 00:16:39).

Nesse primeiro contato, há o choque entre os dois mundos: a moça rejeita o ambiente da moda e a abordagem do fotógrafo. Mais tarde, quando o fotógrafo vai revelar as fotos da campanha tiradas dentro da livraria, vê o rosto de Jo fotografado acidentalmente e encontra nele o que eles desejavam para a campanha, a qual será feita para um famoso estilista chamado Paul Duval. Ele e Maggie fingem que encomendam livros de sua loja, e ela vai entregá-los na revista.

Entretanto, quando ela chega todas as assistentes da editora a cercam e tentam tratá-la como se fosse modelo, puxando suas roupas e tentando cortar seu cabelo. Ela foge e acha refúgio na sala escura onde Dick revela suas fotos. Entretanto, ela se persuade a participar da campanha como modelo porque Dick mencionou a palavra mágica: Paris. Com isso, ela conseguiria realizar o sonho de encontrar o filósofo que tanto idolatrava.

Depois, os três (Maggie, Dick e Jo) vão para Paris e se preparam para o evento de moda. Cada um encantado com a cidade de seu jeito, segue o primeiro dia de passeios autonomamente. Jo vai a um café boêmio e Dick a encontra lá. Eles discutem porque ele a adverte que os filósofos só a ouviam porque ela pagava pela bebida deles. No dia seguinte, ela é totalmente transformada visualmente para o desfile e fica com aparência de modelo de alta costura. Depois eles viajam por toda Paris, enquanto a fotografa com as lindas roupas da coleção de Duval em locais históricos da cidade.

A última foto, porém, impacta a moça: ela está vestida de noiva na frente de uma igreja. O fotógrafo tenta animá-la para essa fotografia do mesmo modo com que fizera com as demais (fazendo com que ela se colocasse no lugar do personagem representado em cada foto, como Anna Karenina, um pássaro, ou um pescador) mas o semblante dela parece desanimado com a situação.

---

<sup>4</sup> Entendemos aqui ser possível estabelecer um paralelo entre cenas de beijo roubado (como a que foi inserida nesse musical, e muitas outras que naturalizamos em algumas comédias românticas) com a violência sexual retratada de modo igualmente naturalizado nas peças da Comédia Nova: a questão básica reside no retrato consentimento da pessoa que recebe.

Figura 21 – A modelo desanimada com o vestido de noiva



Fonte: Funny Face (1957)

Uma cena bastante engraçada que serve como alívio cômico desse momento triste da protagonista é a do padre francês que sai da própria igreja e que acha que a sessão de fotos seria um casamento de verdade, algo prontamente desmentido pelos dois.

Figura 22 – Alívio cômico



Fonte: Funny Face (1957)

Vestida de noiva, ela se declara timidamente dizendo que adora a nova vida que está vivenciando. Declara, sem querer, seu amor pelo fotógrafo:

DICK AVERY Você é a noiva mais triste que eu já vi. Você parece ter sido abandonada. Este é o dia do seu casamento. O dia que você sonhou. Você está se casando com o homem que ama. O homem que ama você. Ele é o único ... E você é ...

JO STOCKTON: Dick, eu pensei que isso nunca aconteceria. Eu não quero ir para casa. Eu amo Paris! Eu amo essas roupas e a igreja. E eu amo você.

DICK AVERY O que você disse?

JO STOCKTON: Eu amo Paris. (FUNNY FACE, 1957, cap. 1, 01:04:40).

Eles se beijam apaixonadamente após a declaração de amor dela. Depois, porém, acontece outro imprevisto: ao saber que Flostre está aparecendo naquele café boêmio, ela vai até lá para conhecer pessoalmente o filósofo que ela tanto admira. Após diversos contratempos – como Dick Avery alegando que o filósofo não estaria interessado apenas na mente dela – e contratempos cômicos de Maggie e Dick Avery que se infiltram na

festa do filósofo, disfarçados de cantores – o fotógrafo se confronta com seu rival e decide deixar a França.

Pouco mais tarde, vê-se que as suspeitas dele em relação às intenções maliciosas do filósofo se confirmaram: ele tenta seduzir Jo à força e, chocada, ela quebra um vaso na cabeça do antigo ídolo e foge da casa dele. Ela consegue chegar a tempo para o desfile. Ao mesmo tempo, a editora de moda tenta impedir o fotógrafo de pegar o avião, mas sem sucesso; porém, ele encontra Flostre no mesmo voo, e ao saber que Jo rejeitara o francês, Dick Avery desiste de voltar a Nova Iorque e vai em direção ao salão de Duval. O desfile já havia se encerrado e o fotógrafo, desolado, não encontrara a amada. Ele indaga à editora-chefe onde estaria a filósofa-modelo e Maggie responde, com suas próprias palavras, para que ele aplicasse à situação a filosofia que a moça tanto apreciava:

DICK AVERY - Ela disse para onde estava indo? (...)

MAGGIE Ela se colocou em seu lugar, então se coloque no lugar dela. Vocês se encontrarão no lugar de algum de vocês.

DICK AVERY É isso! Maggie, você deveria ser presidente.

MAGGIE Eu pensava que fosse! (FUNNY FACE, 1957, cap. 1, 01:40:20).

Ao instigar Dick a fazer esse exercício de empatia, ele já imaginou onde a moça estaria. O fotógrafo vai até a igrejinha onde ela havia se declarado para ele. Vestida ainda de noiva, ele a encontra e se declara cantando para ela. Ambos dançam e ficam juntos no final.

*Funny Face* é, como se pontuou aqui, um musical. Entretanto, ao se descrever um resumo da história narrada e compará-lo com as comédias românticas que aqui já foram apresentadas, não se percebe diferença estrutural no que diz respeito à composição geral da narrativa.

Há um casal protagonista que está destinado a ficar junto; há uma aparente oposição inicial dos dois mundos antagônicos (nesse filme, a resistência inicial vem da moça que é filósofa e é indiferente aos apelos do mundo espetaculoso da moda); com o desenvolvimento da narrativa, há mudanças – sobretudo na vida da protagonista – que aos poucos se conforma ao mesmo universo do fotógrafo de moda.

A aparente incompatibilidade inicial se resolve, porém não tão pacificamente: há também o rival do protagonista, representado pelo filósofo que a moça idolatrava, a movimentar a trama. Ocorre também o deslocamento do cenário da narrativa, hábil a impulsionar o relacionamento dos dois: ambos se deslocam de Nova Iorque a Paris – duas cidades que recorrentemente são apostas como cenários dessas comédias românticas;

normalmente Nova Iorque representa a solidão e o individualismo, e Paris representa o local onde o amor floresce.

Simultaneamente a isso, há a aposição de diversos momentos de comicidade explícita – os quais costumam ser proporcionados pelos personagens secundários, como a chefe do fotógrafo e o próprio fotógrafo disfarçados de cantores e compelidos involuntariamente, por conta disso, a participarem de experiência espiritual; ou o uso do humor físico decorrente da jogada do vaso na cabeça do filósofo; há também um casamento – mesmo que “representado” – a pairar nessa comédia. No final das contas, a moça se ajusta ao fotógrafo, despe-se de sua vida antiga e se torna a pessoa que aprecia vestidos luxuosos e quer se casar. Incompatibilidades resolvidas, ficam juntos no final.

Apesar do uso da fórmula – e essa é a ideia que perpassa todo o presente estudo – o filme não é apenas a narrativa fílmica decorrente do uso dela. Evidentemente, há a representação da arte da moda – inclusive foi com *Funny Face* que houve a projeção do estilista Givenchy, responsável pelo desenho do figurino de Audrey Hepburn, e cuja marca permanece sólida até os dias atuais.

A moda também é representada por uma estética extremamente colorida: o filme tem forte cores primárias. A referência à cor rosa no início do filme, com a performance de diversos dançarinos a justificar que da mente da editora de moda Maggie surgem as novas tendências, pode ser interpretada, em um sentir especial, como uma própria crítica à indústria da moda e sua insistência em eleger arbitrariamente as novas tendências a fim de movimentá-la continuamente.

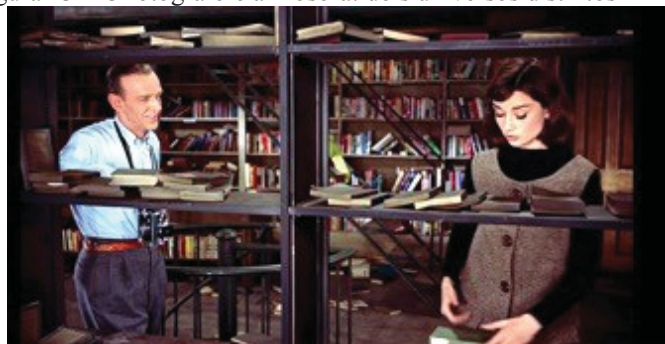
Além dessa arte, há a incessante referência no decorrer do filme à arte da fotografia, uma das artes fundadoras do cinema, e uma interessante aproximação do ato de ser fotografado (o trabalho de modelo) com a própria representação teatral. O personagem de Fred Astaire mostra como é necessária a provocação das emoções da modelo para que a foto represente o efeito desejado. A própria montagem de cenas do filme mostra imagens com fotogramas monocromáticos sobrepostos, aptos a formar a imagem colorida, tal como é o processo de produção fotográfica.

Há diversas referências culturais, como a menção à famosa obra do escritor russo Tolstói, e as interessantes discussões filosóficas – que poderiam ir ao encontro também da psicologia – sobre a questão da empatia, o se colocar no lugar do outro.

Essa questão chave da filosofia adorada pela protagonista é um indicativo de como esse tipo de filme pode suscitar questionamentos a respeito da própria dinâmica dos

relacionamentos entre as pessoas – especialmente quando se trata do relacionamento amoroso.

Figura 23 – O fotógrafo e a filósofa: dois universos distintos



Fonte: *Funny Face* (1957)

A questão cultural também absorve referências clássicas, o que mostra muitas vezes a sutileza da incorporação das referências clássicas nos filmes contemporâneos – nem sempre essa incorporação é explícita como a representação direta de uma peça teatral como *Lisístrata*.

Solomon (2001), com essa mesma percepção, identificou a referência clássica visual em *Funny Face* pertinente à foto da protagonista no Louvre, em frente à estátua que representa a deusa grega da vitória – a representar, em nossa interpretação, o momento glorioso da protagonista:

Além das centenas de filmes que foram ambientados na antiguidade ou que oferecem adaptações modernas de mitos antigos, há centenas de filmes ambientados no mundo moderno e baseados em novas referências à antiguidade. Na maioria das vezes, eles aparecem em uma linha de roteiro isolada, mas memorável, ou em uma única peça de decoração visual. (...) Eles também foram um número de referências visuais conscientes, mesmo em períodos anteriores. No auge da era de 1950, o personagem de Audrey Hepburn em *Funny Face* (1957) modela um vestido com um lenço esvoaçante em frente à Vitória (*Nike*) de Samotrácia do Louvre. (SOLOMON, 2001, p. 21, 22)

Além disso, e agora retoma-se à questão do gênero musical e seu retorno às próprias origens do teatro: o filme, justamente por ser um musical, tem muitas performances de canto e dança. É com o canto que as informações mais importantes ligadas aos momentos de maior emoção são passadas pelos personagens, especialmente as mensagens de amor. Há diálogos cantados e músicas cantadas pelos protagonistas também.

Fred Astaire é um dos dançarinos mais conhecidos de todos os tempos, e em diversas cenas – às vezes aparentemente descontextualizadas – fez performances de dança junto com Audrey Hepburn que auxiliaram na composição da evolução do

relacionamento do casal protagonista. O público, ao assistir às performances dos dois, ao mesmo tempo que pode apreciar a própria estética da dança em si e sua beleza natural, consegue apreender que os personagens estão se unindo.

Das cenas de dança que merecem destaque em suas funções duplamente estética e narrativa, podemos indicar a primeira dança do futuro casal, quando Jo se refugia da perseguição de Meggie e de suas assistentes, dentro da própria sala escura onde o fotógrafo fazia seu trabalho de revelação de imagens; a cômica tourada “simulada” pelo personagem de Astaire enquanto a sua amada assistia à sua dança de cima do balcão; e a romântica dança do final, na qual os dois se juntam – ela, trajada de noiva – e seguem dançando sobre o lago ao lado da igrejinha até desaparecerem no horizonte, dando a entender que ficaram finalmente juntos.

A fórmula do casal destinado a ficar junto que supera obstáculos e se une no final, portanto, ainda estava sendo revivida nesse tipo de comédia. Diferentemente das *sex comedies*, as quais se valeram do mecanismo do divórcio e do casamento para possibilitar a exposição de uma tensão sexual entre o par sem que se constrangessem com o perigo da censura do Código Hays, o relacionamento do casal protagonista é mais inocente nessas comédias de Hepburn.

Tivemos também a atuação da atriz em comédias românticas como *Sabrina* (1954), na qual também há questões como as recorrentes diferenças de classes sociais, transformação visual da personagem protagonista e o casamento como motores da história; e *Breakfast at Tiffany's* (1961), um filme que já mostra uma sutil ousadia ao projetar uma protagonista que não se adequava ao estereótipo de “mocinha bem comportada” recorrente nos filmes de Hollywood, pois se tratava de uma moça que procura enriquecer às custas do casamento com um homem rico, mas que acaba sucumbindo ao amor pelo seu vizinho.

Evidentemente, ainda havia restrições que tornavam o gênero mais contido em sua expressividade, o que fez com que aos poucos houvesse progressivamente uma perda de interesse pelo gênero na década de 60 – as mudanças sociais não estavam mais correspondendo ao conteúdo apresentado por essas comédias, e havia a concorrência da televisão, cujas produções não tinham a restrição da censura auto-imposta pelas produtoras de cinema.

## 2.2.4 COMÉDIA ROMÂNTICA RADICAL E TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS

A comédia romântica teve, consoante McDonald (2007), uma fase de declínio nesse período, mas ressurgiu nos anos 70 com outro sub-gênero – nominado por ela de “comédia romântica radical” (*radical romantic comedy*), no qual é característico o rompimento com diversas convenções características do gênero.

Segundo a autora, as comédias românticas dessa fase possuem as seguintes características: “auto-reflexividade sobre o *relacionamento amoroso* e a importância do sexo para ambos os gêneros; auto-reflexividade como *texto cinematográfico* em uma tradição de outros textos cinematográficos; auto-reflexividade como forma moderna e mais realista de comédia romântica em contraste com textos anteriores.” (MCDONALD, 2007, p. 104).

Coincidentemente, a década que testemunhou o surgimento da comédia romântica radical (também conhecida por comédia romântica nervosa) é a que se seguiu ao abandono do código Hays e sua troca pelo Sistema de classificação dos filmes por faixa etária (o que ocorreu em 1968).

Como McDonald sinalizou em relação ao contexto histórico:

A comédia romântica radical produzida na década de 1970, então, foi claramente influenciada por convulsões políticas do final da década anterior, e revela, pelo menos no início do período, um compromisso com o potencial de rejeitar convenções estabelecidas, tanto do texto como da sociedade. (MCDONALD, 2007, p. 99).

O filme que marcou profundamente esse renascimento da comédia romântica é *Annie Hall* (1977) dirigido e também protagonizado por Woody Allen. É um filme que trata de relacionamentos amorosos fracassados – uma poderosa variação na convenção do gênero relativa à união do casal, embora devamos destacar que variações na convenção não induzem à descaracterização do gênero.

Embora tenhamos falado aqui dessa quebra já em *Roman Holiday*, o que pode ser um ponto de contato entre os dois filmes quanto à quebra da convenção, o filme de Allen vai mais além: ele trabalha com a própria impossibilidade do amor do protagonista por um problema inerente a ele, de ordem psicológica e construído desde a infância.

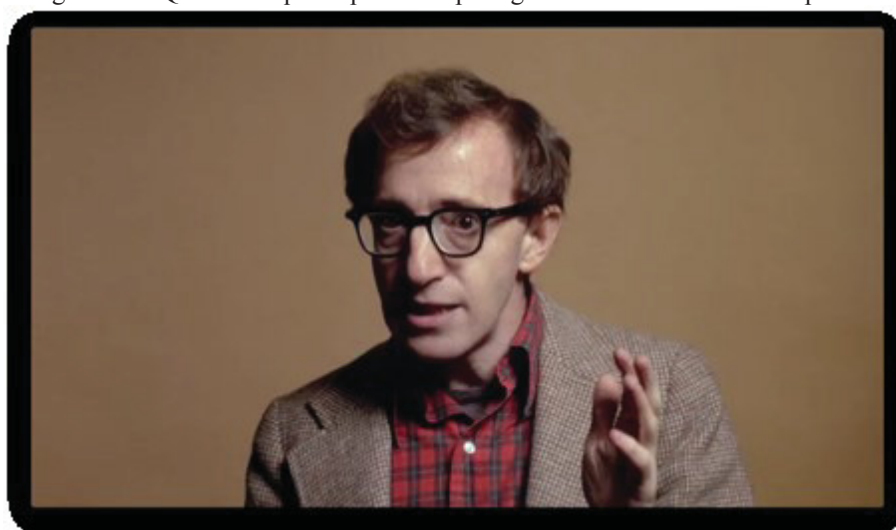
Como recorda Grindon (2011), o contexto social em mudança desencadeia a evolução histórica do gênero e gera novas oportunidades para o uso criativo dessas convenções nos filmes:

A estrutura dos filmes de comédia romântica surge das convenções de gênero: o enredo

principal, os personagens, o disfarce, o cenário e a resposta do público que crescem a partir dos conflitos culturais abordados pelos filmes. Embora esses conflitos e convenções sejam de longa data, a contínua popularidade da comédia romântica depende de sua flexibilidade. O contexto social em mudança do romance e a mutabilidade dos costumes que sempre cercam as questões de gênero, sexo e namoro desencadeiam a evolução histórica do gênero, que constantemente gera novas oportunidades para a criatividade. (GRINDON, 2011, p. 23, 24).

A história de *Annie Hall* é narrada em primeira pessoa pelo protagonista Alvy Singer, e se vale da quebra da quarta parede para aproximar o personagem do público. Alvy, em tom de desabafo, como se estivesse em uma sessão de psicanálise, relata a origem de seus problemas para se relacionar na tentativa de compreender o fim de seu relacionamento com Annie Hall.

Figura 24 – Quebra da quarta parede: o protagonista fala diretamente ao público



FONTE: Annie Hall (1977)

Esse filme é inovador por quebrar constantemente a quarta parede. O personagem protagonista, Alvy, no começo do filme, olha diretamente para a câmera como se dirigisse ao espectador.

Ele, comediante neurótico de Nova Iorque, reconstrói seu relacionamento com a aspirante a cantora Annie por intermédio de diversos *flashbacks* e *flashforwards* projetados na tela, de modo a provocar no público a sensação de estar reconstruindo também essas memórias do protagonista.

Dentro do universo diegético do filme, repleto também de referências intertextuais (como a discussão sobre Marshall McLuhan e a própria presença do próprio filósofo como coadjuvante em uma cena), as lembranças do relacionamento dos dois mostra o porquê de Annie ser diferente das mulheres com quem Alvy havia se relacionado antes ou depois.

Há um entrecruzamento entre os dois universos distintos do casal, uma fórmula que permanece bastante comum nas comédias românticas. No filme ocorrem diversas discussões a respeito da natureza do amor e dos relacionamentos, algumas delas travadas pelos próprios personagens, algo que se repetirá depois com outro filme representativo do gênero: *When Harry Met Sally* (1989).

O que verdadeiramente une os dois é a química entre eles, com diversos diálogos de cunho sexual e cenas que mostram a imensa afinidade entre os dois entre quatro paredes (em contraste com os relacionamentos anteriores). Annie traz a Alvy momentos de leveza, como a diversão ao cozinhar uma lagosta ou jogar tênis, e Alvy apresenta a ela um universo de tristeza reflexiva.

Figura 25 – A leveza da cena da lagosta



Fonte: Annie Hall (1977)

Após um tempo eles entram em crise e se separam, mas reatam após momento de fragilidade de Annie, no qual ela solicita ajuda dele para matar uma aranha. Entretanto, as diferenças do casal, sobretudo a insegurança de Alvy, fazem com se torne impossível a continuidade do relacionamento entre eles.

Entende McDonald (2007, pp. 100-104) que a comédia romântica radical dos anos 70 representa uma evolução do gênero, embora pareça bastante diferente dos modelos anteriores.

A quebra consciente das convenções é uma das características-chave das comédias desse período, bem como o retrato da importância do sexo para ambos os gêneros e uma representação mais realista dos relacionamentos.

Figura 26 – Novo paradigma da comédia romântica



Fonte: Annie Hall (1977)

Os personagens, segundo a autora, estão à busca de relacionamentos satisfatórios e também de romance, e os dois valores podem estar em oposição.

Entre a década de 80 e o começo dos anos 2000, após o sucesso de *When Harry Met Sally*, houve uma fase pujante para o gênero, com diversas produções e vasto público. O perfil dessas comédias, porém, apesar de parecer visualmente mais parecido com as comédias dos anos 70, é mais conservador. Retorna-se à velha fórmula do encontro do casal protagonista, a perda e a reconquista do par romântico, e a união dos dois no final desses filmes.

Figura 27 – Final feliz na comédia romântica tradicional



Fonte: You've Got Mail (1998)

<http://bit.ly/2BXyyNk>

Há um retorno aos valores mais românticos e a uma contenção dos instintos carnais, razão pela qual nesses filmes começaram a silenciar sobre o assunto (ao contrário de *Annie Hall*, no qual havia cenas e referências explícitas a temas sexuais). Como consequência dessa visão mais conservadora, o tema do casamento é enfatizado em diversos filmes. A abertura proporcionada pelo rompimento da convenção do final feliz (que ocorreu de modo radical na comédia romântica da década de 70) se fechou para as antigas soluções proporcionadas pela convenção do gênero no período compreendido entre a década de 80 e o início dos anos 2000.

A partir desse panorama traçado, espera-se ter conseguido proporcionar uma visão a respeito de como o gênero da comédia romântica surgiu e se transformou no tempo.

Na última parte do presente estudo se verificará como o gênero está incorporado na trama de *La la land* e como os seus protagonistas têm sido retratados em comparação com os protagonistas das comédias que aqui foram estudadas, bem como se houve uma conformação ao gênero tradicional da comédia romântica ou se há um movimento de ruptura na caracterização desses personagens.

### **3 DUPLO HIBRIDISMO DA COMÉDIA ROMÂNTICA: GÊNERO E INTERTEXTUALIDADE**

#### **3.1 LIGAÇÃO ENTRE CINEMA E ESTUDOS CLÁSSICOS**

A aproximação entre os classicistas e os estudos do cinema se intensificou nos últimos anos, apesar da resistência dos mais puristas que defendem o isolamento das Clássicas a uma esfera estrita de obras indicadas como sendo pertencentes à chamada “alta cultura”, o que excluiria formas narrativas que buscam proporcionar entretenimento de massa.

Entendemos que essa separação vai de encontro à própria natureza da criação artística, pois toda obra de arte é resultado da tradição cultural anterior, decorrente de uma trama de sentidos construída no tempo, sobre a qual recaíram influências e textos precedentes, acolhidos ou modificados por conta das influências de cada época e contexto.

Aqui se defende posicionamento no sentido de que há, na verdade, uma via de mão-dupla e dialógica na recepção dos clássicos, pois até mesmo a leitura deles se altera, a depender da visão que o presente tem deles. Martindale (2013) explica esse caráter mutável da recepção, o qual depende de diálogo constante da antiguidade com a modernidade:

... figura dialogicamente, como um processo bidirecional de compreensão, para trás e para frente, o qual ilumina tanto a antiguidade como a modernidade (o que não quer dizer que tal diálogo tenha necessariamente resultado produtivo ou seja fácil de conduzir). A antiguidade está sempre mudando, na medida em que modernidades em constante mudança se envolvem em diálogo com ela; as obras antigas passam a significar diferentemente sob diferentes condições modernas. (MARTINDALE, 2013, p. 169).

Wyke (1997, p. 6) noticia que há tempos os conceitos de “alta cultura”, “tradição”, “cânone de autores aprovados” e o “clássico” já têm sido contestados fora e dentro da disciplina de estudos clássicos. No entender da autora, o propósito dos estudos clássicos não seria desvendar o mundo antigo, mas definir e debater nossa relação com aquele mundo. Desse modo, abrangeriam também divertimentos imaginativos e recriações instrutivas da Grécia e de Roma ficcionais presentes nos meios expressivos da cultura popular.

No mesmo sentido, o classicista Winkler (2009) entende que não haveria razão para assumir que o cinema não poderia também aumentar nossa compreensão do passado e de sua contínua influência no presente. O filme, junto com outras mídias parecidas como

a televisão e a produção de imagens digitais, é agora nosso meio principal de contar histórias e o mais importante herdeiro da narrativa textual; ele também teria maior alcance do que qualquer outro meio da alta cultura ou da popular. (WINKLER, 2009, p. 22)

Faz-se ressalva aqui apenas quanto à generalização de Winkler no que diz respeito ao fato do filme ser nosso meio principal de contar histórias, pois atualmente uma profusão de mídias por meio das quais se pode produzir ficção em nossa época convivem simultaneamente, e até mesmo as mais tradicionais ainda possuem força. Dentro desse universo de mídias, o cinema tem posição de destaque em razão da amplitude de alcance de seu conteúdo.

Como já entendia Gomes (1968, p. 165), o cinema “... é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. Fundamentalmente parte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula”.

Natural, portanto, para se possibilitar o estudo dessa forma sutil de acolhimento de referenciais clássicos greco-romanos no cinema, fazer um percurso geral sobre as origens do teatro antigo, sobretudo o cômico, e a respeito do romance grego, a fim de identificar os pontos de contato que podem vir a iluminar a compreensão a respeito dessa possibilidade.

Existem diversos modos de se observar a produção cultural e estudá-la. A história das diversas teorias literárias está aqui para nos provar essa multiplicidade de visões. Sensibilizamo-nos aqui com o estudo da intertextualidade. Julia Kristeva concebera a primeira teoria da intertextualidade no final da década de 60, influenciada sobretudo por Saussure (na parte da teoria da linguagem) e Bakhtin (em relação à sua teoria literária e a noção de dialogismo), em um momento de transição entre a teoria literária moderna e a teoria cultural.

Para ela, sempre que lemos um texto há duas relações: a que ocorre horizontalmente entre o leitor e o autor, e a relação vertical entre textos. Nenhuma criação artística ocorre sem a presença de outros textos que a precederam, tampouco sua interpretação se torna completa se apenas buscamos nos referenciar ao contexto de produção. Barthes (1977) já dissera, em seu famoso ensaio “A Morte do Autor” que se limitar à pessoa que o produziu é impôr limite ao texto. Segundo ele, é no leitor o espaço onde se dá a unidade de um texto.

... um texto é feito de múltiplas escritas, tiradas de muitas culturas e entrando em relações mútuas de diálogo, paródia, contestação, mas há um lugar onde essa multiplicidade é focalizada e aquele lugar é o leitor, não, como foi dito até agora, o autor. O leitor é o espaço

no qual todas as citações que compõem a escrita são inscritas sem que nenhuma delas seja perdida; a unidade de um texto não está em sua origem, mas em seu destino. (BARTHES, 1977, p. 148)

Reputamos importante o estudo da forma, pois ela é o arcabouço estrutural que nos permite identificar e distinguir os gêneros, por exemplo, mas ela não é suficiente para responder às indagações pertinentes.

As comédias românticas possuem formas composicionais similares às da Antiguidade Clássica, mas tais influências não são diretas e exclusivas. É possível ver semelhanças nas histórias representadas nas peças de Menandro e nas histórias românticas de Jane Austen. Sabemos aqui que existiram várias camadas de recepção, em um movimento complexo de influência independente do conhecimento objetivo das fontes.

O ponto de investigação aqui descortinado se refere a localizar alguns desses referenciais clássicos na composição contemporânea dos protagonistas dessa espécie de filme, lembrando que possível também identificar outras afinidades, como as do próprio teatro posterior, da ópera, do *vaudeville* e do próprio romance romântico.

As notas gerais a serem aqui tocadas são a ideia de composição do drama no sentido teatral proposta por Aristóteles, uma breve passagem sobre a evolução desde o gênero cômico grego de Aristófanes (488 a.C) até a Comédia Nova greco-romana (323 a.C. a 260 a.C., no caso da *Néa*, e de 240 a. C. até aproximadamente 160 a.C., no caso da Comédia *palliata*), com o uso massivo de personagens-tipo e convenções, e a apresentação da estrutura geral das histórias de amor presentes nos romances gregos escritos na época do Império Romano<sup>5</sup>.

Sem nos esquecermos dessa perspectiva, direcionaremos as luzes da presente investigação para o período das primeiras influências para que possamos, no fim do presente trabalho, entendermos melhor o próprio mecanismo do gênero da comédia romântica.

### 3.1.1 DA PERSONA AO PERSONAGEM: OS PERSONAGENS-TIPO

A existência de personagens-tipo é ponto-chave das peças da Comédia Nova. Na Comédia Média, transição entre a fase inicial do gênero cômico na Grécia antiga e a do surgimento da *Néa*, também se verificou a existência de personagens padronizados;

---

<sup>5</sup> As obras na presente seção do estarão referenciadas, sempre que possível, em conformidade com sistema de referências do *Oxford Classical Dictionary*.

entretanto, pouco registro há daquelas peças, razão pela qual enfatizamos aqui a presença desse tipo de caracterização nas peças de Menandro e seus contemporâneos. A presença desse modo de composição de personagem se percebe, consoante nosso ponto de vista, de modo reiterado nas comédias românticas.

Especula-se que Menandro (o maior expoente da Comédia Nova de que se tem notícia) tenha sido influenciado por Teofrasto, filósofo a ele contemporâneo (nascido aproximadamente em 370 a. C, falecendo cerca de 265 a.C), de quem foi aluno.

Silva (2014, p. 26, 27) defende a forte ligação entre a caracterização dos tipos humanos realizada por Teofrasto e a Comédia Nova grega, especialmente por ambas partilharem tipos convencionais. Além disso, certos títulos de peças de Menandro que não foram recuperadas também corresponderiam ao tipos que foram elencados em *Os Caracteres*. Exemplos de figuras típicas seriam “O supersticioso”, “O eterno descontente” e “O desconfiado”:

Os tipos de Teofrasto são passivos, no sentido de que a comicidade que provocam é de todo involuntária; os seus comportamentos são comezinhos e rotineiros, fantasia é característica que desconhecem; limitam-se a agir de forma instintiva, dentro de um dia-a-dia vulgar, e a oferecerem-se, como alvos espontâneos, à análise psicológica de um observador atento. Bem estreita é, neste aspecto, a relação existente entre os Caracteres e a Comédia Nova, particularmente Menandro, porque também nela se define, dentro de perfis convencionais, uma galeria de tipos humanos constantes. (TEOFRASTO, 2014, p. 48, 49).

É interessante observar que muitos dos personagens enunciados por Teofrasto em seu catálogo de tipos humanos são referidos por estereótipos decorrentes de modos de agir, o que de certo modo reforça a ideia de que as ações são constitutivas dos personagens das comédias, tanto as antigas como as atuais.

A caracterização do tipo “dissimulado”, por exemplo, é bem recorrente. Evidentemente, aqui não se exclui a existência desse tipo de personagem também na ficção escrita. Pelo contrário, a dissimulação é uma característica que pode ensejar a existência de conflitos de toda sorte nas tramas, o que pode enriquecer e impulsionar muitas narrativas de modo geral.

Personagens com perfil que corresponde à descrição de Teofrasto são comuns em casos em que o personagem protagonista, ou a pessoa por ele desejada, é iludido e se relaciona amorosamente com alguém que oculta suas reais intenções, o que pode ensejar algumas complicações no curso da trama cômica:

Dissimulação, entendida em sentido genérico, é uma espécie de afetação de inferioridade nos actos e nas palavras 5. 2. Eis o perfil do dissimulado 6. Anda atrás dos inimigos, a querer meter conversa com eles... 7. Na presença dos interessados, dirige elogios àqueles mesmos de quem acabou de dizer mal pelas costas; e se os vê na mó de baixo, manifesta-lhes solidariedade. Mostra compreensão com quem o difama e ri-se das críticas que lhe fazem. (Theophr. *Char.* I, 1-7).

Outro tipo que pode ser apontado como ilustração é “O desconfiado”, cuja presença marcante está na peça *Díscolo*, de Menandro:

Desconfiança é simplesmente a tendência para suspeitar da honestidade de toda a gente. Eis o perfil do desconfiado. Se manda um criado às compras, manda um segundo criado atrás dele, para se informar do preço que ele pagou. Quando é ele que traz o dinheiro consigo, volta meia volta senta-se a conferi-lo. Já na cama, pergunta à mulher se fechou o cofre, se selou o armário da louça, se pôs a tranca na porta do pátio; e embora ela diga que sim, mesmo assim ele salta da cama, em pêlo, pé descalço, acende a lamparina e vai passar uma ronda geral. Só depois, e ainda a custo, pega no sono. Aos seus devedores exige juros na presença de testemunhas, para que não possam negar a dívida ... Dá ordem ao escravo que o acompanha que vá, não atrás, mas à frente, para se manter de olho nele e impedir que se escape pelo caminho. (Theophr. *Char.* XVIII, 1-9).

A existência de personagem que exerce o papel equivalente ao de amigo é outro elemento que chama a atenção em Menandro (e que depois se repetirá nas peças de Plauto e Terêncio). A função desse personagem-tipo costuma ser a de apoio ao personagem principal nas comédias.

A presença de tipos convencionais nas peças de Menandro é bastante marcante. O uso de personagens-tipo confere unidade e simultânea plasticidade na composição dessas. Um dos pontos de investigação reside no questionamento da permanência no uso de personagens-tipo nas comédias românticas, sobretudo na composição do personagem protagonista.

Frye (1957) estabelece uma preciosa comparação entre o protagonista da Comédia Nova – por ele chamado de herói – e as chamadas “formas imitativas” das formas ficcionais posteriores parecidas. Segundo ele, o protagonista ...

... em si mesmo raramente é uma pessoa muito interessante: em conformidade com o decoro imitativo baixo, é medíocre em suas virtudes, mas socialmente atrativo. Em Shakespeare e no tipo de comédia romântica que mais de perto lembra a dele, há um desenvolvimento dessas fórmulas numa direção mais distintamente imitativa elevada. (FRYE, 1957, p. 50)

Dessa visão se pode procurar inferir alguma nota distintiva entre o personagem cômico da Comédia Nova e o protagonista da comédia romântica contemporânea, objeto de contemplação deste estudo: estruturalmente, a composição dos personagens em ambas é formulaica.

Na comédia *palliata* houve a recepção de um catálogo de *personae*, importada do modelo grego, mas na qual se dera manipulação lúdica de tais convenções e também criação de novos tipos.

Segundo Faure-Ribreau (2012), a *persona* constituiria “... a primeira identidade do personagem, uma identidade convencional que, colocada em variação, permite criações particulares sem que seja necessária uma caracterização psicológica, moral ou mesmo biográfica.”(FAURE-RIBREAU, 2012, p. 165).

Os personagens-tipo da Comédia *palliata* são claramente definidos por função dentro da peça. Aqui se vale da exposição de Duckworth (2005, p. 237) a respeito do tema. Os personagens masculinos principais são o jovem (*adulescens*), o pai idoso (*senex*) e o escravo (*seruus*).

Do catálogo de personagens femininas, há a heroína, que pode ser uma jovem garota (*uirgo*) ou uma cortesã (*meretrix*) amada pelos *adulescentes*; a esposa ou mãe (*matrona*) e a serva (*ancilla*).

Outros personagens, como o parasita (*parasitus*), o negociante de escravos (*leno*), o soldado (*miles*), o banqueiro ou agiota (*trapezita, danista*), doutor (*medicus*), cozinheiro (*cocus*) auxiliam os demais na ação.

Se formos observar o registro escrito dessas peças da Comédia Nova (tanto da Comédia Nova grega como da Comédia *palliata* romana), há um catálogo de personagens antes do começo da peça.

A figura abaixo serve de exemplo ilustrativo.

É a lista de *personae* da peça *Cistellaria*, de Plauto. É possível notar que ao lado do nome de alguns personagens (normalmente os principais) há a denominação da *persona* correspondente. Alguns nem mesmo possuem nome (como os *servos*), mas sua *persona* consta do catálogo da peça.

Figura 28 – Exemplo de catálogo de *personae* em Plauto

PLAUTUS	
PERSONAE	
SELENIVM	meretrix
GYMNASIVM	meretrix
LENA	
AVXILIVM DEVS	prologus
ALCESIMARCHVS	adulescens
SERVOS	
SENEX	
LAMPADIO	seruos
MELAENIS	lena
PHANOSTRATA	matrona
HALISCA	ancilla
DEMIPHO	senex

Fonte: Loeb (2011, p. 134)  
(Plaut. *Cist.*)

Quem se deparava com essa lista já antevia o comportamento ou a importância de cada um deles nessas peças, o que permitia que se gerassem expectativas prévias a

respeito de cada um deles. Era um esquema relativamente previsível, superado apenas pela variação das convenções dentro do jogo teatral. É a previsibilidade com variação, já mencionada aqui.

O *adulescens* era uma dessas *personae* do catálogo convencional que possibilitava a criação de um personagem em cena. Esse personagem era normalmente jovem, imaturo, apaixonado. As decisões por ele tomadas eram visivelmente impulsivas e menos racionais, e seu destino era mais conduzido pela ação dos outros personagens.

A noção de personagem que se defende na presente tese é construída em relação. A relação é entendida como a interação dos diferentes papéis no universo das peças. Desse modo, embora o foco do presente estudo esteja no protagonista que representa o papel correspondente ao *adulescens* e sua relação com a pessoa amada (a *uirgo* ou a *meretrix*), o modo de composição de peças de teatro demanda a necessária menção à existência dos demais personagens: o próprio protagonista (ou a dupla de protagonistas, a depender da peça) sofre as consequências, positivas ou negativas, das ações deles.

A fim de melhor explicitar como se dava o funcionamento do jogo cênico da *palliata*, aqui se faz uma analogia com o jogo de xadrez. Havia um catálogo fixo de peças às quais previamente se definem determinados papéis e aos quais há uma função dentro do jogo. Todas essas peças são graficamente fáceis de se reconhecer. À peça correspondente ao cavalo há uma gama de potenciais movimentos pré-estabelecidos: espera-se naturalmente dele um determinado comportamento.

O rei e a rainha são peças com funções diferentes do cavalo, da torre, do bispo no mesmo jogo, todos eles com tipos de movimentos distintos entre si. Cada peça de xadrez é movida de acordo com essas regras já convencionadas. Entretanto, mesmo com essa aparente rigidez convencional, nenhum jogo de xadrez é igual ao outro, mesmo ao se submeter a esse catálogo fixo. E apesar de existirem peças com funções fixadas previamente no xadrez, existe uma regra do jogo chamada “promoção”, na qual o peão assume a função de outra peça à escolha do jogador.

Nesse tipo de teatro convencional, o jogo cênico – tal qual o xadrez – ocorre com um catálogo de figuras pré-estabelecidas. Espera-se uma série de determinados comportamento por parte dos *senes*; outros, por parte das *matronae*; e assim sucessivamente.

A sequência de movimentos performada depende da movimentação de cada *persona*. Movimento é vida, e quem dá vida à *persona*, constituindo o personagem, é o ator. Ele, com seus movimentos humanos realizados durante a realização do jogo cênico

– momentaneamente se funde à *persona*. Os atos gestuais performados pelo ator, após se incorporar à *persona* – correspondem aos movimentos do personagem. Às vezes os movimentos são idênticos às regras do jogo: o lamurioso *adulescens* da peça conta com a ajuda de outro personagem para remover o obstáculo que o impede de se unir à pessoa amada e consegue, por essa artimanha, casar-se com a jovem.

Outras vezes, porém, há manipulação criativa possibilitada pelas próprias regras do jogo: às vezes um escravo (tal qual a peça do peão do xadrez) pode assumir provisoriamente o papel da *uirgo* (dama), e o *adulescens* (torre) ter sido eliminado do jogo do começo (como em *Cásina*). Ou como em *Hécyra*, o *senex* pode agir apaixonadamente como se fosse um *adulescens*.

Cf. Faure-Ribreau (2012), um personagem da *palliata* pode assim ser definido como uma *persona* representada por um ator, em jogo que implica não apenas uma aplicação do código da *persona*, mas também uma variação assinalada pelos comentários metateatrais. (FAURE-RIBREAU, 2012, p. 345). Daí se pode inferir que o mecanismo de composição dessas peças é altamente convencional, dependente da manipulação criativa e da metateatralidade para fins de entretenimento.

Investiga-se aqui se o processo de criação do personagem ou dos personagens que assumem o protagonismo nas comédias românticas possui afinidades com esse modo de compôr as peças antigas, ou se dele é distinto.

Vê-se que no jogo composicional do teatro grego e no teatro romano aqui estudados nem sempre o casal que se une pelo casamento exerce efetivamente papel que hoje se reputa ordinariamente ser o próprio de protagonista: normalmente até a própria peça é nomeada em razão de outro personagem – como é o caso de *Sâmia* e *Hécyra*, apenas para citar alguns exemplos.

As ações e movimentos de cada personagem dentro dessas tramas é dependente do movimento do outro para existir: em um caso hipotético, o *senex* existe como personagem em função do seu comportamento em relação ao *adulescens*, o escravo existe em função do *senex*, a *matrona* existe em relação ao *senex*, o *adulescens* existe em relação à *meretrix*, e assim sucessivamente.

Mesmo a própria ausência eventual de algum personagem convencional na peça implica que ele está em relação com os demais: a ausência de uma peça no jogo teatral altera sua configuração e permite que a performance, ao se reorganizar com os elementos que ainda estão presentes, atribua às peças remanescentes, para suprir essa ausência de algum aspecto da convenção, funções distintas das inicialmente esperadas. A ausência do

*adulescens* em *Casina*, de Plauto, por exemplo, permite que o *senex* Lisídamo, cuja *persona* estaria mais vinculada a um comportamento conservador típico de autoridade paternal, possa ter comportamento mais condizente com o de jovem apaixonado, papel que seria próprio do *adulescens* que não figura nessa peça. O personagem, sob esse ponto de vista, portanto, é determinado por sua função no jogo.

A fim de prosseguir na investigação, optou-se por destacar uma das *personae* cômicas existentes dentro desse jogo teatral a fim de se verificar a hipótese de acolhimento desse mecanismo antigo nos filmes contemporâneos de gênero cômico-romântico.

Indica-se aqui o *adulescens* por diversos motivos: o primeiro é o fato de que ele, no contexto daquelas representações teatrais, possui papel ora ativo, ora passivo no desenrolar da ação.

Optou-se por investigar uma *persona* masculina porque ela se aproxima mais no sentido composicional de seu paradigma contemporâneo, embora já se saiba de antemão que a tendência na comédia romântica seja a de destaque da protagonista feminina na maior parte dos filmes.

Essa escolha se deve ao fato de que a voz da *uirgo* nas peças da *Néa* e da *palliata* é silenciada; ou em outras ocasiões ela é apenas referenciada através da narração ou da ação dos outros personagens. Tal como a própria recepção da *palliata* é criativa em relação à *Néa*, é possível levarmos em consideração um tipo de afinidade que não leva totalmente em conta o modelo clássico – ainda mais se tal influência se dá em período cronologicamente muito mais distante daquele em que ocorreu a produção originária. Nada impede que nas comédias românticas existam protagonistas em papéis muito semelhantes ao performado pelo *adulescens*, como se verificará em momento posterior.

Portanto, aqui o estudo do *adulescens* se dá em virtude de sua função no desenvolvimento da peça teatral. Há similaridade entre as construções narrativas filmicas da comédia romântica e as performances teatrais da *Néa*; todavia, a grande diferença reside no fato de que as comédias românticas atuais são criadas em um contexto no qual há maior simetria entre os gêneros masculino e feminino.

O espaço de liberdade para as mulheres é culturalmente maior na sociedade norte-americana dos dias de hoje em comparação com as fortes restrições impostas a elas pela cultura greco-romana da época da Comédia Nova, restrições essas forjadas pela própria sociedade daquele período e avalizadas pelo sistema normativo.

Essa grande diferença contextual por si só explica porque no cinema contemporâneo, forma de representação artística mais recente, gradativamente foi concedido maior espaço para as protagonistas femininas exercerem o domínio de suas ações, e não apenas se prestarem a ser destinatárias silenciosas dos desejos de seu par masculino.

As personagens femininas que possuem falas nas peças da Comédia Nova possuem riqueza notável, tanto no âmbito da ação como em seus discursos; todavia, acaso transpostas para a comédia romântica contemporânea, embora inspiradoras, acabariam não exercendo o papel de protagonistas porque o fio condutor da trama principal dessa espécie de filme é a relação amorosa de um casal, usualmente com vistas à união conjugal, nota distintiva do gênero cinematográfico em relação aos demais.

Desse modo, para o presente propósito e para fins de delimitação do objeto, o *adulescens* é o que mais se aproxima da proposta de análise em curso porque sua relação amorosa é o motor da ação nessas peças. Ademais, um aspecto curioso a se levantar, e que provavelmente seja contraintuitivo ao se perquirir sobre escolha de estudo dessa *persona*, é o fato de que o personagem constituído pelo *adulescens* é normalmente desinteressante, especialmente comparado aos demais.

Frye (1957) já sinalizava isso ao mostrar os dois modos de desenvolvimento da forma cômica em geral. No seu entender, uma das formas para desenvolver uma comédia seria enfatizar as personagens obstrutoras, e a outra seria colocá-los adiante, nas cenas do descobrimento e reconciliação.

No primeiro caso, o herói e a heroína teóricos não se mostrariam pessoas muito interessantes: segundo Frye, os *adulescentes* de Plauto e Terêncio são todos parecidos, difíceis de distinguir no escuro. Para ele, em geral a figura do herói (protagonista) teria a neutralidade que o torna apto a representar a realização de um desejo. Relata que em obras teatrais cômicas posteriores se repete a mesma prática de agrupar personagens interessantes em torno de um par um tanto aborrecido de figuras teoricamente principais. (FRYE, 1957, p. 167).

Da análise de Frye é possível não apenas inferir a alegada monotonia dos protagonistas da forma cômica. A se encarar por outro ponto de vista, a monotonia pode implicar, em contrapartida, plasticidade desse tipo de personagem: ele seria neutro o suficiente para possibilitar a realização de um desejo, algo bastante conveniente ao se pensar em aspectos próprios desse tipo de manifestação performativa que tenciona

entretenimento em massa. A parafrasear Millôr Fernandes em sua conhecida frase,<sup>6</sup> admiráveis são as pessoas que não se conhece bem: em outras palavras, um personagem que tende a não possuir características diferenciais marcantes – as quais poderiam hipoteticamente suscitar rejeição por parcela do público – pode *a contrario sensu* se prestar a atrair simpatia e identificação da maior parte das pessoas.

A voz de Frye não é, contudo, minoritária: ela encontra ressonância em diversos estudos que analisam a *persona* do *adulescens* no âmbito da Comédia Nova. Henry (1915) expõe a variedade dos *senes* em Terêncio, cada qual mostrando uma individualidade, contrastante com a monótona semelhança entre os *adulescens*:

Assim, o papel atribuído a esses jovens é muito semelhante nas várias peças: e, como regra, esses personagens são muito parecidos. Eles são todos intensamente apaixonados. Eles são todos de moral fácil (...). Geralmente seu discurso consiste em palavras de adoração por suas amantes, lamenta por sua sorte infeliz no amor ou em queixas sobre o tratamento duro de seus pais. Como regra geral eles são sem recursos, contando com seu escravo ou com a boa fortuna para resolver seus problemas, mas vivendo em uma espécie de paraíso dos tolos. (HENRY, 1915, p. 69).

Henry apresenta, além de algumas características repetidas nos *adulescens* terencianos, como o arrebatamento intenso pela paixão proibida, a postura queixosa sobre seu amor proibido e o modo com que são tratados pelos pais, o que se torna um aspecto relevante a pontuar: eles dependem de auxílio externo para conseguir o que querem. De outro modo, sem a ação de terceiros, como de um escravo, ou de uma mudança imprevisível provocada pela sorte, a união definitiva dele com a jovem com quem irá se casar ou se reconciliar, nada aconteceria.

O *adulescens* é, segundo Faure-Ribreau (2012), quem destina e a quem é destinada a ação: seus amores estão no coração da intriga e são o motor que a constitui; paradoxalmente ele ocupa raramente a função de sujeito da ação e que, por causa dessa situação particular, isso explicaria, segundo ela, as duas tendências gerais da crítica em relação a essa *persona*: ele é considerado tanto como um apaixonado simpático, como um ser incapaz cujas reclamações parecem ridículas. (FAURE-RIBREAU, 2012, p. 86, 87).

Dentre outras características do *adulescens*, podem ser mencionadas, portanto, a instabilidade cênica dessa *persona*, a incapacidade de agir por si próprio e a inércia a submissão ao poder paternal:

Assim, as diferentes características do *adulescens*, que geralmente interpretamos em termos actanciais (não é nunca sujeito da ação) ou psicológicos (o amor louco e suas queixas), têm

---

<sup>6</sup> FERNANDES, M. “Como são admiráveis as pessoas que nós não conhecemos bem”. São Paulo: Revista Veja n. 2077, data de publicação: 10 de setembro de 2008.

uma implicação cênica e, mais amplamente, dramaturgica: o *adulescens* é, sobretudo quando é *amator*, um personagem instável cenicamente, sujeito ao jogo dos outros, pouco mestre de seus movimentos e suas palavras (...) ele se deixa ser jogado pelas cortesãs, e especialmente deixa a seu escravo cuidar com os ardis que ele não compreende, que ele às vezes compromete por sua falta de jeito, aquele que, por sua nulidade no jogo, sempre é a antítese do *seruus*. (FAURE-RIBREAU, 2012, p. 97).

Além da inércia do *adulescens* corresponder à antítese da *persona* do *escravo*, o qual ativamente participa do jogo teatral, e da submissão dele a seu pai, também Faure-Ribreau (2012, p. 98) menciona a existência da *persona* do *miles* (soldado), tradicional de oponente em seu plano amoroso; pela convenção, o rival normalmente falha em seu intento.

No sentir inicial do estudo que aqui se desenvolve, há diversos pontos de convergência entre a *persona* do *adulescens* e a composição do personagem protagonista na comédia romântica.

A primeira delas é o fato de a *persona* ter sua função actancial dirigida ao objeto amoroso. A segunda dessas características é a aparente imaturidade de seu agir, a qual é superada após o desenvolvimento da trama.

Esse amadurecimento é subentendido convencionalmente com a mudança de *status* do *adulescens* (por meio da realização de seu casamento) ou de restabelecimento de união conjugal anteriormente fragilizada.

Além disso, a necessidade de ajuda de terceiros (ou da sorte) para conseguir seu objetivo inicial, normalmente focalizado no par romântico, é uma nota marcante: o *adulescens* depende dos outros para conseguir o que deseja.

Nas peças (ou nos romances antigos, nos quais houve o retrato de *adulescens* como personagens principais nas narrativas) em que há essa *persona*, verifica-se também a existência de antagonista que com ele disputa a pessoa com quem estaria destinada a partilhar o possível e desejado final feliz. É igualmente comum no *adulescens* uma representação exagerada de seus sofrimentos e ações, o que enseja mistura de comoção com riso no público.

E, sobretudo, o maior ponto de contato entre *adulescens* e o personagem protagonista da comédia romântica é o fato de ser uma *persona* genérica, cuja aparente insipidez permitiria plasticidade em sua caracterização nas obras específicas. É personagem mais plano e esquemático.

Esse tipo de personagem protagonista que hoje se apresenta na comédia romântica possui, aparentemente, as características acima elencadas, o que poderá se verificar quando da análise a ser ultimada no apagar das luzes da presente investigação.

Lembremos aqui que a composição do personagem no cinema não pode se restringir aos paradigmas do teatro antigo; entretanto, percebe-se familiaridade entre a comédia romântica e o modo de funcionamento dessa *persona*. Além disso, as demais convenções do gênero cômico e do romance grego antigo (paixão entre um casal, obstáculos, final feliz, casamento) costumam surgir nesses filmes, o que merece uma investigação mais detida sobre essas referências da Antiguidade Clássica.

Especula-se aqui se a composição dos personagens cômicos nos dois gêneros é idêntica quanto à suposta mediocridade, o que tornaria o personagem da comédia romântica também fruto de direção imitativa mais baixa.

Aplicando-se tal pressuposto à caracterização dos personagens, verifica-se que da obra de Aristóteles se herdou a preocupação de compor os personagens de modo imitativo. O parâmetro comparativo principal era a própria realidade circundante, análogo à pintura daquela época. Assim, uma distinção entre o trágico e o cômico, quanto à caracterização dos personagens, residiria justamente nessa diferença de qualidade a eles inerente.

Ou seja, personagens “bons” seriam superiores em atributos, como os deuses e heróis; ou “maus”, em contrapartida, seriam considerados inferiores pela percepção comum, pois seriam construídos com ênfase em suas falhas. A comédia representaria nessa acepção, portanto, os homens inferiores aos reais:

Uma vez que quem imita representa os homens em ação, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores (...). Também a tragédia se distingue da comédia neste aspecto: esta quer representar os homens inferiores, aquela, superiores aos da realidade (Arist. *Poet.* 1448a 1-5; 16-19).

No entender de Aristóteles (2008, p. 39, 40), a comédia seria uma imitação de pessoas inferiores quanto a seu vício (defeito) que provoca riso.

De todo modo, já é possível extrair uma pista a respeito desse personagem: é retratado como uma pessoa comum, sem virtudes extraordinárias em comparação aos poderosos heróis dos textos épicos e trágicos, e que tem sua relação amorosa colocada em evidência.

### 3.2 A COMÉDIA NOVA DE MENANDRO: PAR APAIXONADO, DIFICULDADES, FINAL FELIZ

A Comédia Nova, cujas afinidades com a comédia romântica são mais marcantes, surgiu em 323 a.C., apenas um ano antes do falecimento de Aristóteles. Desse modo, apesar de ser possível absorver da *Poética* os princípios gerais sobre a composição dramática, certas características próprias da Comédia Nova precisam de complementação de outros referenciais para ser melhor entendidas.

É bastante recorrente o uso personagens-tipo e do casamento como mecanismos ficcionais nas peças do poeta grego Menandro (nascido cerca de 342 a.C e falecido cerca de 290 a. C), a figurar como representante basilar da Comédia Nova grega.

Apesar de haver notícia da existência de outros dramaturgos no período, como Dífilo e Filêmon, de suas obras restaram fragmentos, ou menções a suas peças em obras adaptadas pelos autores romanos, o que torna a escolha por Menandro naturalmente mais necessária.

Algumas peças de Menandro tiveram melhor sorte do que as de seus contemporâneos. Por exemplo, *Díscolo* (ou *O Misanthropo*) foi resgatada na íntegra apenas no século XX, assim como a maior parte de *Epitrepontes* (ou *Os árbitros*) e *Sâmia* (ou *A garota de Samos*). Outras peças de Menandro que foram resgatadas quase completamente foram *Aspis*, *Perikeiromene*, e *Sikyonioi*.

Dramaturgo da união de jovens apaixonados e dos casamentos com finais felizes: síntese plausível de ser associada aos diretores de boa parte das comédias românticas dos séculos XX e XXI. Se fosse possível sintetizar a história das peças criadas por Menandro em poucas linhas, teríamos grandes chances de acerto quanto à presença do casal protagonista e de sua união pelo casamento.

A massiva maioria de suas peças possuía essa temática, resultado da mudança de perspectiva em relação aos temas cômicos, mais voltados para o universo das relações privadas. Mesmo com essa repetição reiterada, o poeta imprimiu sua marca à Comédia Nova de modo completamente original – mesmo que tal originalidade significasse apresentar a mesma história, ou histórias semelhantes, de inúmeras maneiras diferentes.

A Comédia Nova surgiu na Grécia no final do século IV a. C, período no qual a representação das relações privadas e intrigas familiares se tornou mais popular do que as discussões de cunho político, as quais antes preponderavam. De todo modo, houve uma mudança nos gostos do público, como esclarece Martin:

As comédias de Menandro de Atenas revelam que, no novo mundo que estava surgindo na época de Alexandre, no qual as cidades-estado da Grécia estavam perdendo sua independência política, o público preferia comédias de situação sobre confusões de identidade e romance no lugar de mordaz sátira política que caracterizou as peças cômicas no seu início, no qual a Grécia estava livre da dominação estrangeira. (MARTIN, 2013, p. 9).

Não se pode esquecer o fato de que tanto as peças da Comédia Antiga como da Comédia Nova gregas eram representações artísticas realizadas dentro de contexto específico – ou seja, manifestações cômicas encenadas nos grandes festivais em honra a Dionísio, e que foram objeto de evolução com o passar do tempo. E embora o enfoque seja distinto, o casamento continua presente em praticamente todas elas.

As fórmulas antigas – e aqui se refere sobretudo à Comédia Nova – puderam ser repetidas com fidelização de seu público, até mesmo em recepções muito posteriores. Frye (1957), ao analisar o funcionamento de tal fórmula, relata que a Comédia Nova apresentaria normalmente uma intriga entre um rapaz e uma jovem, obstada por algum tipo de oposição solucionada por uma reviravolta no enredo, que seria a forma cômica do reconhecimento trágico. O autor mostra um ponto de vista interessante a respeito da ação na comédia:

No começo da peça as forças que se opõem ao herói estão sob o domínio da sociedade da peça, mas depois de um descobrimento com o qual o herói se torna rico ou a heroína respeitável, uma sociedade nova se cristaliza no palco em torno do herói e sua noiva. A ação da comédia move-se assim no sentido da incorporação do herói à sociedade à qual ele naturalmente se ajusta. (FRYE, 1957, p. 50).

Frye apresenta a força conservadora do texto cômico: o conflito que move a história é decorrente de inadequação, ou de aparente desajuste, dos protagonistas à ordem social que os cerca. Com o rearranjo decorrente de uma nova ordem estabelecida com a evolução da história, os protagonistas passam a se adequar às expectativas sociais que antes os oprimiam no começo da história.

Em peças da Comédia Nova de Menandro há a presença da convenção do casamento como “mecanismo legal”. Normalmente, esse mecanismo ocorre quando a moça que é amada pelo protagonista está impedida de se casar por ser escrava ou filha ilegítima, mas tal barreira é derrubada pela revelação posterior de sua legitimidade, e o par romântico se casa no final das peças.

Aqui se entende por “mecanismo legal” quando o escritor ou o roteirista se inspira em permissões ou vedações decorrentes das leis vigentes na época da composição da peça – ou do filme – para criar artisticamente barreiras às intenções iniciais dos personagens,

ou para solucionar as intrigas ou conflitos, regularizando situações que, dentro do universo ficcional, eram apresentadas como conflitantes com a lei.

A relação entre pai e filho é convenção igualmente bastante explorada nessas comédias de Menandro, mostrando o eterno embate entre gerações. Ao mesmo tempo, o filho imaturo é protegido sob qualquer circunstância: o pai se torna protetor do filho, mesmo que isso acabe por prejudicar outros personagens. O poder familiar é bastante ressaltado: é o pai que tem o poder de indicar a noiva para o filho; é ele que efetivamente toma a frente das situações para possibilitar o casamento.

Outras convenções próprias da Comédia aparecem no desenrolar das histórias, como da prostituta da peça *Epitrepontes* que auxilia na resolução da intriga que havia separado o casal protagonista, proporcionando o próprio reconhecimento da criança que tinha origem duvidosa no começo da peça. Pela convenção, as prostitutas poderiam também ser retratadas como “boas” e exerciam papel equivalentente ao de amigas dos protagonistas.

Situação convencional recorrente na Comédia Nova, os nascimentos de crianças costumam normalmente ser envolvidos por conflitos e incertezas em relação à paternidade. Essa convenção continua explorada até hoje, até mesmo com variação do gênero.

Em muitas comédias da época de Menandro a revelação da paternidade resultava no final feliz e na união (ou reunião) do par romântico. A cerimônia de casamento no final é convenção bastante comum nas peças de Menandro. Nessas peças havia a previsão de um cozinheiro dentro da lista de personagens convencionais, o que já provocava no público a expectativa de que iria ocorrer a festa de casamento.

Menandro é pródigo em exemplos nos quais o final feliz corresponde à resolução das intrigas e o retorno ao estado em que tudo está estabilizado novamente, em conformidade com as convenções sociais também. As interferências dos pais, representados pelo tipo do velho conservador, são encontradas em diversos outros momentos de suas comédias.

A peça *Díscolo*, também conhecida por *O misantropo*, manipula as convenções referentes ao casamento por meio de uma abordagem diferente. Embora ainda haja a presença dos jovens apaixonados a movimentar a história, há uma pequena diferença quanto ao protagonismo nessa peça: o personagem principal é Cnémon, *senex*, que não crê mais na humanidade e decide viver isolado no campo, em companhia de sua filha.

A resistência do *senex* em relação ao pretendente da filha é fórmula bastante utilizada na Comédia Nova, embora normalmente essa *persona* está colocada em uma posição auxiliar. Nessa peça houve uma pequena variação da convenção do *senex*, pois ele é, além de protagonista, o próprio obstáculo à união do jovem casal por conta da oposição ao casamento de sua filha com o pretendente Sóstrato, de classe social superior à deles.

O argumento desse tipo de peça da Comédia Nova, apresentado pelo prólogo, é bem singelo (é praticamente um pequeno resumo da história), o que novamente faz reforçar a ideia de que a riqueza das peças da Comédia Nova não se encontra apenas na fábula contada. Ele fica, consoante Dupont (2017, p. 142), “aquém da performance e não a resume” mas, “... quando está presente, é uma ocasião de um jogo com as expectativas do público.”

O público já estaria ciente desses códigos e já esperava que iria se deparar com cenas e personagens conhecidos, como os papéis de velho e de escravo. A atualização desses códigos, por conta de sua independência em relação ao argumento da peça, é o que ensinaria toda a performance cômica:

... construída sobre esse esquema a partir dos papéis e das cenas tradicionais preexistentes e comuns a todas as comédias (...) O que fabrica uma comédia é a atualização de diversos códigos independentes do argumento (...) e essa atualização que é a razão necessária e suficiente de toda a performance cômica, pois ela inscreve a celebração do ritual no quadro dos jogos cênicos (...). Com efeito, esses códigos, conhecidos pelo público tanto quanto pelos atores e pelo poeta, permitem aos espectadores participar da fabricação da comédia como espetáculo lúdico (...). (DUPONT, 2017, p. 145)

Como se pode ver, a Comédia Nova é extremamente formulaica e convencional. O jogo com as convenções concede estatuto de universalidade às peças da Comédia Nova, como pontua Gonçalves (p. 7, s.d.):

A Comédia Nova deixa de fazer alusão a figuras públicas e passa a se utilizar desses enredos familiares, criando uma espécie de mundo proto-burguês povoado de escravos, prostitutas, proxenetas, banqueiros, parasitas, formulando padrões de personagens-tipo que serão identificados por sua classe, como *senex*, *adulescens*, *meretrix*, *matrona*, *leno*, *virgo*, *seruus*, o que lhes dá estatuto quase universal através da criação de convenções de atuação, de linguagem, de figurino, entre outros. As situações também passam a ser convencionais, e, a partir da criação e utilização extensiva dessas mesmas convenções, a ser antecipadas e reconhecidas pelo público, que parecia gostar da repetição. (TERÊNCIO, p. 7, s.d.).

O classicista Segal relatara uma anedota envolvendo Menandro e que é bastante ligada com a questão do gênero. Ao ser questionado por um amigo sobre o fato dele ainda não ter finalizado sua peça cômica para o festival seguinte, teria lhe dito: “A peça está pronta, tudo o que eu tenho de fazer é escrever os diálogos.” (SEGAL, 2006, p. 155-156).

Essa sentença de Menandro, de certo modo, sintetiza o espírito da análise dos referenciais da antiguidade clássica nesse trabalho: as peças de teatro gregas e romanas e, mais tarde, as histórias desenvolvidas nos romances gregos, possuem grande paralelismo com o conteúdo e as fórmulas dos filmes contemporâneos que se propõem a apresentar, com certa leveza, uma história de amor entre duas pessoas.

### **3.3 A COMÉDIA *PALLIATA* E A REINVENÇÃO DO GÊNERO: PAR APAIXONADO, DIFICULDADES, FINAL FELIZ**

Percebemos, com a exposição acima, o acolhimento de diversos aspectos da Comédia Nova pela comédia romântica, sobretudo a existência de um par romântico genérico e a expectativa do final feliz para esse casal, normalmente consolidado pelo casamento.

Além disso, a variação sutil dessas convenções possibilitava a criação de inúmeras comédias diferentes. A produção rica e variada de Menandro é resultado desse modo de criação.

A comédia romântica é resultado de um processo de adaptação de diversos meios e gêneros que ocorreu com o passar do tempo. Se levarmos em consideração o que Linda Hutcheon nos diz sobre o tema, adaptação pode ser descrita como um processo de recepção, ou seja, uma forma de se operar a intertextualidade. Nele há uma transposição reconhecível de um outro trabalho, um ato de apropriação criativa e interpretativa, uma extensiva ligação intertextual com o trabalho adaptado (HUTCHEON, 2006, p. 8).

É importante lembrar que o fenômeno de uso das fontes da Comédia Nova já era antigo: acontecera ainda antes do início da era cristã, com a Comédia *palliata*. Tais comédias foram recepcionadas em Roma e serviram de modelo para a criação de comédias representadas entre 240 a.C (ano no qual se atribui o surgimento da primeira adaptação latina de peça grega apresentada em Roma) e 160 a. C. (com a produção da última peça romana representativa da Comédia Nova: *Os Adelfos*, de Terêncio, no contexto de festivais públicos romanos (HUNTER, 2010, p. 1).

Essas comédias romanas, representantes da chamada Comédia *palliata* (comédia em vestes gregas) eram, tais como suas referências gregas, celebradas em contexto

competitivo.<sup>7</sup> Essas peças foram representadas durante o período final da República, momento histórico no qual Roma havia conquistado praticamente toda a região do Mar Mediterrâneo. Nesse período Roma foi fortemente influenciada pela cultura grega. Bastante informação a respeito da própria comédia grega original, inclusive, é tributária do trabalho de dramaturgos que adaptaram as peças da Comédia Nova grega para a realidade romana, pois a chamada Comédia *palliata* nos chegou um pouco menos fragmentária do que a *Nea*.

Nas peças romanas havia clara referência ao original grego que as inspirou: o próprio dramaturgo romano mencionava o nome do autor e o título da peça original. Ou seja, eram peças resultantes de adaptação direta. Elas eram apresentadas durante os *ludi*, festivais religiosos públicos que constituíam oportunidade para romanos assistirem às peças, como Marshall (2007) esclarece:

Os romanos apreciavam as comédias palliadas. Adaptações do drama grego constituíram uma das principais formas de entretenimento nos *ludi* ('jogos'). *Ludi* eram festivais religiosos públicos que ofereciam a única oportunidade para apresentação dramática em Roma. Combinando sacrifícios e outras práticas religiosas com entretenimentos públicos, como corrida de carros no circo, os *ludi* eram as celebrações significativas no ano religioso de Roma. As evidências sobre o início histórico dos *ludi scaenici* ("espetáculos teatrais") são confusas, mas no período das peças de Plauto, a situação era relativamente estável. Havia quatro grandes festivais em que as comédias podiam ser apresentadas, cada uma administrada por magistrados sob a autoridade do Senado.<sup>8</sup> (MARSHALL, 2006, p. 16).

Essas comédias, encenadas em contexto ritualístico dentro dos jogos romanos, adaptaram o esquema cômico proposto pelos autores gregos e mantiveram a Grécia como o espaço ficcional no qual as tramas se desenvolveriam. Consoante Gonçalves (2009, p. 123), esse modo de representação, no qual há um olhar para o outro, eleva as possibilidades criativas em relação mesmo ao próprio modelo original, pois há ação constitutiva simultânea da linguagem e do dramaturgo para recriação da realidade imitada:

É exatamente essa concepção de olhar para o outro que posiciona as possibilidades criativas da Comédia nova latina em um nível mais amplo de criatividade com relação ao próprio gênero do que faz a Comédia nova grega, além de exemplificar o modo como a linguagem e o dramaturgo agem constitutivamente ao mesmo tempo para recriar a realidade imitada pelo gênero em outro ambiente, em um nível de representação de segunda ordem. (GONÇALVES, 2009, p. 123).

Considerando-se tal fato, esse trabalho criativo de recepção realizado pelos romanos pode se prestar a dois modos de investigação. O primeiro deles é relativo ao

---

<sup>7</sup> Em um exercício imaginativo, pode-se tecer um paralelo entre as cerimônias contemporâneas que buscam premiar os melhores filmes produzidos, tais como o Oscar, o Globo de Ouro e o BAFTA, certas reminiscências do ambiente competitivo das performances das peças antigas.

passado: eles se basearam nos originais gregos, e muitos deles se perderam com a ação do tempo. As peças romanas, mais recentes em relação às gregas e para as quais a ação do tempo foi mais generosa, permitiram com que se pudesse também reconstruir parcialmente o conteúdo das peças da *Néa*.

Evidentemente, como houve manipulação convencional criativa por parte dos romanos, não há relação de completa identidade entre os originais gregos e as peças da *palliata*. As peças romanas são obras híbridas, nas quais convivem simultaneamente os modelos antigos e sua transformação simultânea em obras inéditas.

É essa dinâmica que permite a constatação de que outros trabalhos se valeram do modelo grego, além daquele realizado pelos dramaturgos romanos, e que surgiram ulteriormente, muitos séculos após as apresentações ocorridas nos festivais romanos.

Ao evocar a teoria de Dawkins sobre as unidades de transmissão cultural, ou unidades de imitação (nessa teoria, Dawkins entende que a transmissão dessas unidades culturais, chamadas por ele de “memes”, é análoga à transmissão genética), Hutcheon (2006, p. 31) entende que adaptação é um fenômeno transgeracional.

Como nossos genes culturais estão em constante mutação, o processo de adaptação está sujeito a mudanças a depender do contexto cultural, social e histórico. Ecos das influências desse modo de compor as comédias são sentidos na sétima arte e, por conseguinte, no gênero cômico-romântico que se apresenta até os dias de hoje nas salas de cinema. Portanto, importante observar como eram, em linhas gerais, essas peças para ser possível se deter sobre sua influência no cinema contemporâneo.

Lívio Andrônico foi o precursor da comédia *palliata* ao apresentar duas peças (uma tragédia e uma comédia) nos *ludi Romani* em 240. a. C. Aqui optamos por dois autores da Comédia *palliata*: Plauto (nascido cerca de 230 a.C. e falecido cerca de 184 a.C.) e Terêncio (nascido cerca de 195/185 a.C. e falecido em 159 a. C.).

Plauto e Terêncio são dois dramaturgos bastante representativos da Comédia *palliata*. Estudaremos aqui alguns aspectos retrospectivos (referentes à adaptação dos textos gregos) e também veremos como a incorporação de algumas dessas mudanças composicionais (como a subversão de algumas das convenções da *Néa* e surgimento de novas convenções) tornaram-se novas unidades culturais passíveis de incorporação na comédia romântica.

As peças cômicas encenadas em Roma pacificavam o público por intermédio da domesticação dos impulsos, domesticação esta representada nas peças.

Como Konstan (1983) já destacara, os mecanismos das tramas das peças da Comédia Nova evaporariam as tensões em épocas de estresse social e mudança, graças às reconciliações das demandas conflitantes:

Em uma época de estresse social e mudança, a Comédia Nova representa no palco um mundo em que as tensões se evaporam através dos mecanismos da trama. A história típica na qual um jovem, contra a vontade de seu pai, apaixona-se por uma mulher escrava, estrangeira ou de algum modo inelegível como parceira legítima no casamento, é comumente resolvida por meio de uma cena de reconhecimento, em que ela se revela como cidadã de status adequado. Com esse dispositivo, as demandas conflitantes da paixão privada e da responsabilidade social são perfeitamente reconciliadas, pois a obstinação do desejo prova ser ilusória. O impulso que aspira ao proibido é domesticado, gratificado sem perigo para as convenções públicas. (KONSTAN, 1983, p. 24).

Plauto, dramaturgo da Comédia *palliata* que mais recebera aclamação, concebeu diversas adaptações de peças nas quais houve a aposição de crítica jocosa a valores caros à sociedade romana, com a construção de personagens-tipo que rompiam com tais valores sem ferir a sensibilidade de seu público, pois estes seriam supostamente gregos e, portanto, “autorizados” dentro daquele espaço ficcional a se desviarem das regras sociais. Sobre Plauto, Hunter (2010) informa que suas peças apresentam uma sociedade bastante mista:

O mundo das peças é basicamente grego – as cidades onde as peças se passam são gregas, os personagens têm nomes gregos (geralmente de forma exagerada), sua vestimenta é essencialmente grega, os romanos são *barbari*, o mundo dos personagens é recheado de mitologia grega. Claramente, é parte do divertimento o fato de que os tolos personagens a que assistimos pertençam a outra sociedade, e essa alteridade é exagerada de formas óbvias. Nesse mundo, contudo, Plauto insere elementos romanos significativos. (HUNTER, 2010, p. 22).

Chega-se à constatação de que para os romanos era altamente cômico assistir a personagens gregos “de alma romana” que cometiam toda sorte de tolices: era um modo de rir das besteiras dos outros e ao mesmo tempo rir de si mesmo – ao se deparar com suas próprias contradições sem recair sobre si o peso do auto-julgamento.

Assim acontecia sobretudo com as relações entre pais e filhos e a harmonia conjugal, as quais eram desmanteladas nas histórias de modo aparentemente inofensivo – pois as subversões da ordem realizadas no bojo de suas comédias eram atribuídas ao estrangeiro.

A estruturação familiar romana tinha diversos pontos de contato com a grega, o que provavelmente tornou menos difícil o trabalho de adaptação dos dramaturgos romanos: ela era centralizada em uma única figura masculina, ao redor da qual os demais membros familiares circulavam, bem como outras pessoas com as quais não tinha relação familiar, mas havia relação de poder – caso dos escravos e concubinas, dentre outras pessoas que dependiam desse ente central.

Como relata Tellegen-Couperus (2003, p. 6), “... a sociedade romana era constituída por dois elementos, a *familia* e as *gens*. Uma família era constituída por todos que de algum modo estavam submetidos ao poder de um *pater familias*. Esse poder poderia ser baseado no parentesco, casamento ou adoção, e era a princípio ilimitado. (...) Dentro da *familia* o *pater familias* era a única pessoa que tinha quaisquer direitos na esfera privada.”

A moral romana aparentemente parecia restar inabalada pelas caricaturas expostas nas peças cômicas, facilitada pelo fato de serem encenadas dentro de um contexto festivo e lúdico, pois com os jogos romanos havia a suspensão das obrigações diárias. O espaço dos jogos, portanto, era propício para esse tipo de encenação. Em Plauto era comum a existência de protagonistas que se relacionavam com prostitutas ou mulheres de origem duvidosa (segundo os parâmetros sociais greco-romanos).

Essas prostitutas, por vezes, figuravam de modo decisivo no desenrolar das tramas, o que parece ser uma evolução no modo de representação dessas comédias, pois das ações dessas mulheres havia o resultado positivo da união do casal *uirgo-adolescens*.

Na comédia *palliata* ainda se padece de um silenciamento da voz da moça que faria par com o *adolescens* e que com ele iria se unir em casamento. Quando na peça ocorre (ou é mencionada) a violação (estupro) da *uirgo* pelo *adolescens*, não há a presença aprofundada de eventuais razões, arrependimentos ou sofrimentos pelo que fizera quando jovem. Razões para tal ato eram justificadas, no máximo, pelo entorpecimento etílico ocorrido durante algum festival ou os arroubos apaixonados próprios da juventude. O esquema cômico-lúdico não permitia espaço para esse tipo de conjectura de cunho psicológico, até porque a função principal era de entretenimento. O ato reprovável era objetivamente “sanado” com o casamento dos dois. Detalhamentos de ordem psicológica desses tipos de personagens surgiram outras peças teatrais posteriores, romances escritos e narrativas cinematográficas, ricas na aposição de pontos de vista diferentes e na exposição de pensamentos.

O tipo de mídia, nesse caso, acaba interferindo nas possibilidades de apresentação. Por exemplo: o romance tem a seu favor, em comparação com o teatro e com o cinema, a vantagem de que a narrativa escrita pode ser apreciada durante tempo maior (aqui não se fala de tempo da narrativa, mas de tempo de leitura).

Naturalmente, o detalhamento das histórias costuma ser maior em um romance escrito do que na peça teatral ou no filme resultantes de adaptação direta, por intermédio de transposição intermediária. Essa limitação é intrínseca ao meio, mesmo quando a

história é a mesma. Um livro pode ser lido por várias horas, ou mesmo dias, dedicando o leitor tempo muito maior a ele do que naturalmente deve dedicar a boa parte das peças teatrais.

No caso do cinema, as técnicas de filmagem e edição permitem a aposição de diversos pontos de vista e cenários simultâneos, e é possível ao espectador ter acesso a muitos pensamentos e lembranças dos personagens construídos para a narrativa cinematográfica.

Desse modo, até mesmo em gêneros cinematográficos altamente convencionais – a comédia romântica é considerada um deles, ao lado dos filmes de terror, de ficção científica e policiais – é possível com facilidade ter acesso a esse tipo de especulação e aprofundamento sobre o “universo interior” de diversos personagens, intensificando a experiência do público.

Por isso a aposição de personagens e situações previamente conhecidas pelo público é importante tanto no teatro, como no cinema: o público rapidamente reconhece esses padrões com base nos referenciais anteriores (por exemplo, em Plauto se reconhecem os tipos de Menandro) e com isso, já de antemão nutrem as expectativas sobre o que ocorrerá provavelmente com os personagens.

### 3.3.1 VARIAÇÃO DE CONVENÇÕES EM PLAUTO

Interessante ver a repetição de convenções de Menandro e seu desenvolvimento em Plauto. Na *Cistellaria* de Plauto, tal como em *Sâmia* e *Discolo* de Menandro, também há um jovem casal que deseja ficar junto e se casar, mas que possui algum impedimento externo para que isso possa se ocorrer.

Em *Cistellaria* há dois impedimentos, a propósito: a ineligibilidade para o casamento da moça decorrente de sua condição social (filha adotada de meretriz) e a *patria potestas* exercida pelo *senex*, pai do *adulescens*.

Em diversas peças de Menandro já havia uma boa prostituta que auxilia algum dos protagonistas, com o acolhimento da criança rejeitada e exposta por ter sido concebida supostamente fora do âmbito de casamento legítimo, algo que se repete em Plauto na *Cistellaria*. Há também a figura do *senex* a se colocar como obstáculo objetivo à união dos jovens, e a tensão permanente entre pais e filhos, sobretudo em razão da relação de poder estruturante dentro da família e que é conformadora das sociedades greco-romanas.

Por exemplo, a protagonista de *Cistellaria*, Selênia, mesmo sendo hipoteticamente livre, também estava marcada socialmente: o *adulescens* por quem estava apaixonada e com quem se relacionava provavelmente lhe fizera volúvel promessa de casamento. Como essa personagem foi criada por uma cortesã na trama dessa peça, a presunção que provavelmente iria seguir a mesma profissão da mãe adotiva. Por conseguinte, era parceira desejada na alcova, mas indesejável no convívio social porque seria uma *meretrix*.

Em Plauto ocorre a manipulação dessas convenções teatrais por intermédio de algumas quebras de expectativa para a resolução das histórias. A “*meretrix*” Selênia é, na verdade, uma *uirgo*. No final das contas, por intermédio do mecanismo conhecido do reconhecimento (no qual se descobre a verdadeira identidade da personagem), descobre-se que Selênia é a irmã mais velha da “candidata a noiva” do seu amado.

Por isso, na condição de filha legítima e primogênita, isso afasta qualquer possibilidade de prevalência da segunda moça dentro do universo da peça e permite um casamento legítimo baseado no afeto mútuo do casal.

Nessas peças da *palliata*, a manipulação criativa ocorre também por meio de variações sobre o modo pelo qual se chega ao resultado desejado e esperado. Ou seja, sabe-se de antemão que o casal principal ficará junto no fim da peça (ou na peça haverá o anúncio de que o casamento acontecerá).

As variações, porém, ocorrerão na maneira pela qual será descoberta a verdadeira identidade da moça desejada pelo *adulescens*. Essas variações no modo de descoberta de instrumentos utilizados para a composição de peças inéditas – inéditas, mas não necessariamente despidas de qualquer referencial anterior.

Vê-se que boa parte da permanência da comédia romântica tradicional (aquela que no percurso histórico do gênero, mencionada na primeira parte do trabalho, prevaleceu entre o final do século XX e começo do século XXI) se ampara em um esquema de variação no modo de descoberta de alguma verdade que antes impediria a união do casal.

Nesse tipo de comédia romântica mais conservadora já se sabe de antemão, tal qual na *palliata*, que o *adulescens*/protagonista conseguirá se casar com a *uirgo*/protagonista ou coadjuvante que deseja. Mas os problemas que impedem a união precoce do casal (com o retardamento da resolução da história e que permitem a própria existência desse tipo de filme) são solucionados por alguma revelação.

Os personagens-tipo são dados objetivos apostos no corpo da peça e que poderiam ser apreendidos com facilidade pelo público que a ela assistiam, o que endossa a ideia de que o teatro da Comédia Nova era basicamente um teatro esquemático com força na manipulação desses elementos e fortalecidos pela beleza da performance.

Na *palliata* é recorrente o uso do mecanismo ficcional que contrastava a autoridade paterna como fator de oposição aos impulsos românticos que seriam próprios da juventude, tal qual ocorria na *Néa*. Konstan (1983, p. 17) informa que em Roma os valores de confiança e gratidão eram externalizados por intermédio de padrão honroso de conduta.

Logo, consoante o autor, a autoridade moral do pai sobre os impulsos românticos do filho assume a premissa de que os desejos ou interesses dos pais seriam consistentes com os protocolos convencionais do casamento, enquanto os do jovem não são. Segundo o autor, essa situação nem sempre aparecia nessas comédias, mas quando ocorre, tal fato seria um elemento que impulsiona a trama e é resolvido no desenlace.

Plauto se valeu da ênfase na relação ator-público para provocar diversos efeitos cênicos durante as representações e, inclusive, possibilitar a encenação de peças em que a autoridade paternal é colocada em xeque, algo que seria inconcebível na realidade extradiegética.

Moore (1998) sinaliza que Plauto trabalhou esse aspecto por meio de mistura entre subserviência lisonjeira e provocações irônicas por parte dos atores. Com a lisonja, era transmitida uma sensação de poder aos espectadores, pois eles ficavam conscientes de que no final das contas eram eles que determinavam o destino concreto daqueles atores.

Ao saber que sua satisfação era o único fim dos esforços desses artistas, o público também ficava conseqüentemente receptivo às provocações que eles faziam, o que concedia a tais artistas liberdade para criticar jocosamente, sem maiores implicações, diversos aspectos do arcabouço valorativo da plateia e que talvez, em outros contextos que não os da apresentação teatral, seriam considerados intocáveis:

(...) Dentro dos enredos das peças de Plauto, os personagens mais humildes geralmente conseguem dominar seus superiores sociais, trazendo para o público de Plauto o prazer que vem com a remoção das restrições cotidianas. Fora do enredo, a atitude dos atores teria o mesmo efeito: Plauto nunca deixava a plateia esquecer o baixo *status* dos atores, mas usava repetidamente essa licença para zombar e dar ordens aos espectadores, a maioria dos quais eram seus superiores sociais. Finalmente, essa autorização concedida aos atores abriu uma possibilidade mais ampla de comentário social.<sup>1</sup>(MOORE, 1998, p. 22)

Peça de Plauto que trabalha com esse tipo de crítica é *Cásina*, adaptação de peça de outro comediógrafo grego (*Cleroumenoi*, de Dífilo). Representada em

aproximadamente 183 a. C., sobreviveu praticamente em sua integralidade. Nessa peça, as camadas sociais despidas de poder naquele contexto social – mulheres e escravos – possuem papel ativo e, de certo modo, mostram-se mais sagazes do que aqueles que detêm a *patria potestas*. É uma comédia na qual há uma constante troca dos papéis entre os personagens (aqui no sentido de papéis sociais): nem sempre quem tem mais poder no universo extradiegético necessariamente o teria dentro do espaço cômico plautino.

Há também a velha fórmula do casamento de um *adulescens* com uma jovem com obstáculos interpostos, mas essa fórmula é abordada de modo diferente: tanto o *adulescens* como a jovem Cásina – os jovens que posteriormente se casam – não aparecem na listagem de personagens.

Outra novidade que evidencia variação na convenção: o próprio *adulescens* é suprimido por Plauto do jogo teatral: no prólogo se noticia que como o dramaturgo não desejara sua presença na peça, ele teria “quebrado uma ponte” na rota do jovem, em um interessante jogo com a plateia. Se for possível indicar um protagonista para Cásina, seria o *senex* Lisídamo, pai do *adulescens* e que com ele se dá a disputa da jovem. Como nessa peça o *adulescens* não está presente, o seu pai se torna um *senex* com atitudes de *adulescens*.

Mesmo com essas diferenças, *Cásina* também possui personagens típicos como as demais peças da Comédia Nova. Dos personagens que aparecem em cena, há o *senex* – no caso dessa peça, seria o chamado *senex amator*, o homem velho que se apaixona pela mocinha jovem; a *matrona* Cleóstrata, esposa de Lisídamo; o outro *senex*, Alcésimo, vizinho e amigo de Lisídamo, e outra *matrona*, Mírrina – esposa de Alcésimo e amiga de Cleóstrata; os escravos Cálino (fiel ao filho de Lisídamo) e Olímpio (que defende os interesses do *senex*), e a escrava Pardalisca. Também há um personagem cozinheiro a antecipar a ideia de uma festa de casamento na peça, tal como usualmente é esperado.

A peça se passa na urbana Atenas. Pelo prólogo, descobre-se que Cásina foi abandonada quando pequena, recolhida por um escravo e criada nessa condição dentro da casa de Lisídamo. Quando ela atingiu certa idade, o prólogo narra que ela despertou tanto a paixão do filho de Lisídamo quanto de seu pai, o *senex*. A fim de poder desfrutar da jovem, Lisídamo tenta arranjar um “casamento entre escravos”: seu escravo Olímpio se “casaria” com a jovem e bela escrava, e em razão da relação de poder que o *senex* teria em relação a ele, este cederia a moça para o velho. O casamento entre escravos não era permitido em Roma; entretanto, para movimentar a trama, o prólogo introduz a informação de que este seria supostamente permitido na Grécia.

Rocha (2008), em estudo sobre o prólogo de *Cásina*, informa que se trata de uma peça na qual há o anúncio da posterior *anagnorisis* – ou seja, já se sabe de antemão que a identidade da jovem seria depois descoberta. Há, logo, a repetida fórmula de descoberta da origem ateniense e livre da moça que é objeto de disputa entre pai e filho:

De maneira geral, no que diz respeito ao conteúdo dos prólogos plautinos, podemos distinguir alguns aspectos que podem ser já antecipados, entre eles: a *anagnorisis*, isto é, o reconhecimento da verdadeira identidade de um determinado personagem, fato que, em geral, está ligado ao desfecho da ação; à intriga que se desenrolará ao longo da peça; a apresentação dos personagens; ou, ainda, alguma informação sobre o modelo grego que Plauto adotara. No prólogo de *Cásina*, temos todos esses elementos anunciados ao público. (ROCHA, 2008, p. 4).

Com efeito, não haveria supostamente nenhuma surpresa do público quanto à origem da moça (depois é reconhecida filha do casal vizinho do *senex* e da *matrona*) nem quanto à realização de casamento na peça: entretanto, ela ainda guardaria diversas surpresas para o público.

Já no prólogo, além de uma descontraída exortação ao público para se despreocupar com as obrigações durante a celebração dos jogos (Plaut. *Cas.* 20-25), há uma sequência de quebra de expectativas, como sinaliza Sharrock (2009, p. 38): inicialmente, parece ser apenas uma peça de reconhecimento que enfatiza o conflito entre gerações – representados pelo pai *senex* e seu filho *adulescens* (Plaut. *Cas.* 45-55).

Depois, a peça se transforma em uma batalha de poder, com os dois mestres usando seus escravos para suas próprias intenções amorosas, pois o casamento do escravo vencedor com *Cásina* franqueará livre acesso a seu respectivo senhor à moça desejada.

Lisídamo incentiva o casamento de seu escravo Olímpio com *Cásina*, dado que faz parte de seu plano para obter acesso à moça. Cleostrata, mãe do *adulescens* ausente da peça, Eutinico, quando se dá conta de da estratégia do marido, dá apoio a seu filho e ao escravo Cálino para o casamento. No final das contas, decidem por um sorteio e quem vence é a dupla Lisídamo/Olímpio, restando à esposa Cleostrata a preparação do casamento. Cálino ouve Lisídamo conversando com o escravo Olímpio a respeito do seu plano: ele pediria para Alcésimo, seu vizinho e amigo, mandar a esposa Mírrina para a casa de Cleóstrata para auxiliar nos preparativos da festa. Assim Alcésimo ‘esvaziaria’ sua casa e possibilitaria o encontro do *senex* com *Cásina*.

Cálino, ao contar para Cleostrata o plano do marido dela, possibilita que ela faça uma armação – o que constitui uma ‘peça dentro da peça’ em *Cásina*, denotando seu aspecto metateatral. Com a ajuda de Pardalisca, a escrava, simulam-se gritos e um suposto desvairio da noiva, que estaria resolvida a matar o futuro marido. Também há outra

armação: o escravo Cálino é vestido de noiva e se disfarça de Cásina, e é com essa “Cásina” que o *senex* e seu escravo passam a noite de núpcias. Lisídamo, humilhado pela esposa, a ela retorna e tudo volta ao normal.

O epílogo da peça conta o reconhecimento que se daria depois: Cásina seria mesmo filha dos vizinhos e se casaria com o *adulescens* Eutinico, filho do *senex* protagonista (*Pl. Cas.* 1015), tal como já esperado pela convenção.

O conflito entre pai e filho muda de foco para a guerra conjugal, quando a esposa do *senex* toma partido do filho (*Plaut. Cas.* 55-60), ausente da cena por causa do episódio da ponte quebrada. Essa batalha conjugal define a peça de Plauto, no entender de Sharrock (2008, p. 38)<sup>ii</sup>: não seria uma peça de reconhecimento, mas de briga de casais entre si.

Dutsch (2008) , em obra a respeito da representação feminina na *palliata*, afirma que “representar o outro” é o coração da estética da comédia romana: trata-se de gênero no qual não apenas autores e atores do gênero masculino imitam mulheres, mas também no qual escravos representam cidadãos, cidadãos representam escravos, e romanos representam gregos”.

Em Cásina o casamento é um mecanismo ficcional utilizado de diversos modos. O próprio arranjo engendrado pelo *senex* protagonista é instrumentalizado por meio do casamento: é através do casamento “por procuração” por intermédio de seu escravo – as aspás aqui são apostas porque na verdade escravos não poderiam casar em nome de seus senhores, nem mesmo dentro daquele universo ficcional – é que ele, já legitimamente casado com Cleóstrata, poderia obter, por vias transversas, o acesso à jovem da qual havia se enamorado e vencer seu verdadeiro oponente, o próprio filho.

Com essa artimanha, Plauto apresenta uma novidade possível dentro do universo diegético da peça, qual seja, um tipo de casamento que seria inviável na Roma daquele tempo: o casamento entre escravos.

O casamento do escravo Olímpio com a escrava “Cásina” é encenado dentro da própria peça, tal como um novo teatro. Por meio dessa encenação, o escravo do *adulescens* que está travestido de mulher entra no lugar da verdadeira Cásina, impedindo a verdadeira consumação que era desejada pelo *senex* e mantendo a *uirgo* incólume para que ela possa depois se casar com o *adulescens*.

Com esse mecanismo de encenação de casamento dentro da própria peça, com uma “noiva” (na verdade, o escravo Cálino) que não corresponde à pessoa desejada, é viabilizado o engano simultâneo do escravo Olímpio e do *senex* e a consequente humilhação dos dois, gerando efeito metateatral de grande comicidade.

O *senex* Lisídamo, com sua exagerada e inconsequente paixão pela jovem escrava, teve sua vontade malograda através da armação conjunta do grupo de personagens que apoiavam a *matrona* Cleóstrata. Ele foi, em síntese, enganado.

Propp (1992), em estudo sobre a comicidade e o riso, mostra que o mecanismo de “fazer alguém de bobo” é bastante comum: a causa do riso é provocada pelo próprio objeto dele ou suscitado intencionalmente por alguém:

Em todos os casos apresentados a causa do riso é inerente às características daquele que é objeto do riso. O revés é provocado por ele mesmo. Atua uma única pessoa. Mas o revés ou o malogro da vontade pode ser intencionalmente suscitado por outrem; nesses casos agem duas pessoas (...). Na literatura satírica e humorística o ato de fazer alguém de bobo é muito comum. A presença de duas personagens possibilita o desenvolvimento de um conflito, de uma luta, de uma intriga. Cada uma dessas personagens pode ter a seu redor um grupo de adeptos ou de parceiros. A luta pode ser travada entre duas personagens centrais positivas e negativas, ou entre duas figuras negativas. (...) O antagonista vale-se de algum defeito ou descuido da personagem para desmascará-la para o escárnio geral. (PROPP, 1992, p. 99, 100)

Em *Cásina*, portanto, um aspecto frágil do casamento maduro é enfatizado e toma relevo para gerar efeitos cômicos: trata-se da tormentosa relação conjugal despida de afeição mútua, comumente retratada nas comédias romanas. A *matrona* é caracterizada como mulher despida dos atributos da juvenzinha e, portanto, não é mais considerada objeto de desejo pelo próprio marido.

Os diálogos entre ambos são ácidos e agressivos. Essa relação conflituosa entre casais que já estão há muito tempo casados, bem como o engano decorrente sobre a identidade pode ser vista aqui como a semente do retrato da chamada “batalha dos sexos” que é típica da *screwball comedy*, subgênero de comédia romântica que surgiu entre os anos 30 e 40 do século XX nas quais há muitas discussões entre casais, como já exposto na parte inicial da presente tese. A representação do casamento em *Cásina*, portanto, transcende a mera resolução convencional. Há também, no decorrer da peça, um breve retrato do que ocorre ‘depois’ em muitos casamentos, nos quais a lembrança dos tempos felizes se tornara nebulosamente distante e os cônjuges estão em estado de guerra declarada (Plaut. *Cas.* 232- 234):

Cleóstrata: Faça-me o favor, você está batendo bem?

Lisídamo: Claro! Amo tanto você!

Cle.: Não quero seu amor.

Lis.: Você não pode impedir!

Cle.: Você me mata!

Lis.: Quem dera fosse verdade o que você está dizendo... (ROCHA, 2010, p. 76).

Tal modo de representação, em que há a exposição de discórdia e humilhação dentro do espaço conjugal, está presente em muitas comédias românticas. É uma forma de representar que está distante do tom romântico e se aproxima do tom cômico.

Relembrando Bergson e sua teoria de humor – e está a se falar tanto do teatro como do cinema, ao qual se emprega aqui a mesma visão – a comicidade surgiria não apenas do prazer estético decorrente da própria contemplação da representação teatral, mas também da intenção de humilhar e corrigir comportamentos “desviantes” – o que aproximaria o cômico da vida cotidiana:

Daí o caráter equívoco da comicidade. Não pertence toda à arte, nem toda à vida. Por um lado, os personagens da vida real não nos causariam riso se fôssemos capazes de assistir aos seus desempenhos como ao espetáculo que olhamos do alto do camarote; eles só nos são cômicos porque representam a comédia. Mas por outro lado, mesmo no teatro, não é puro o prazer de rir, isto é, não é um prazer exclusivamente estético e absolutamente desprendido. Mistura-se a ele uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não a temos. Insinua-se a intenção inconfessada de humilhar, e com ela, certamente, de corrigir, pelo menos exteriormente. Esta a razão pela qual a comédia se situa muito mais perto da vida real que o drama. (BERGSON, H. L, 1983, cap.III, p. 2).

Essa visão menos otimista da realidade do casamento que é exposta em Plauto tem ressonância em comédias nas quais o casamento é por vezes utilizado como pano de fundo para a trama, mas não como mecanismo de resolução; ou o casamento em crise serve como motor a movimentar a trama paralela.

Reconhece-se aqui um ponto comum em tramas nas quais há um casal em crise: a existência de uma terceira pessoa no relacionamento. Em *Cásina*, Cleóstrata se revolta com o marido, o *senex* Lisídamo que se apaixona pela mocinha, e consegue dele se vingar.

Ainda assim há uma solução conciliatória na comédia de Plauto e ambos, embora notoriamente em pé de guerra durante toda a peça, ficam juntos após a humilhação do cônjuge com o “casamento forjado” pela esposa e os personagens que a apoiaram.

Essa visão sobre a guerra dos sexos tem coerência tanto com algumas comédias românticas, como com o final da peça plautina *Cásina*: o casal *senex-matrona* se reconcilia no final da peça, tal como os casais das comédias românticas que outrora estavam em pé de guerra. A reconciliação aqui mencionada, vale lembrar, é mais metateatral e metacômica do que diegética.

O componente romântico é o que daria a nota diferenciadora nesse caso: nas representações cinematográficas de comédia romântica, a conciliação é passional – há um resgate de sentimento de afeto que já existia e fora olvidado, ou a descoberta da existência dele; em contrapartida, na comédia plautina, a conciliação se dá de modo mais racional, provavelmente motivada por questões referentes à estabilidade do núcleo familiar.

Por fim, interessante se ressaltar a função do prólogo das peças plautinas. O prólogo, nas peças clássicas, era um personagem. Com o prólogo era possível antever o que iria acontecer na trama. Em Plauto os recursos metateatrais foram utilizados em profusão, como no prólogo de *Cásina*.

Segundo Dupont (2017), esse jogo realizado por Plauto nos prólogos é representativo do fato de que o dramaturgo lembra o público de que ele teria o poder de variar as “variantes invariáveis”, ou seja, pode jogar com o código narrativo e se valer de variações, tais como a ausência do *adulescens*, o casamento de escravos e a possibilidade deles participarem de banquete (variações propostas pelo prólogo de *Cásina*). Ainda consoante a proposta da autora, tal possibilidade de afastamento sem transgressão, de exceção que confirma a regra, faz funcionar a metateatralidade lúdica nos prólogos, nas cenas de ludificação, ou a qualquer momento da peça:

O ludismo da metateatralidade, alimentado por variações inesperadas, é, assim, o motor de toda comédia romana. Por um lado, ele cria o espetáculo e incentiva a cada vez a inquietude e então conduz a um riso de alívio quando o público reconhece que o código só desapareceu por um momento para melhor retornar sob a forma de um novo espetáculo. (DUPONT, 2017, p. 163, 165)

A metateatralidade é um recurso usado para quebrar a ilusão do público de que se está contemplando uma realidade. Através da metateatralidade há a lembrança de que se está tratando de uma peça a ser encenada diante dos olhos do público, o que faz parte do jogo com as convenções teatrais.

Ferri (2014), ao falar da dificuldade de reconstrução da tradição cômica romana, mostra que é difícil saber qual seria o tom cômico predominante da *palliata*:

Fragments da comédia romana além de Plauto e Terêncio são numerosos, mas muito curtos, e selecionados por suas fontes transmissoras por suas raridades verbais, o que tende a distorcer nossa imagem dessa tradição (...) Menos pode ser dito sobre o nível da estrutura da trama ou invenção e caracterização. É extremamente difícil estabelecer se o resto da tradição cômica era orientada mais de perto para a metateatralidade de Plauto e a preferência temática por tipos de enredo centrados no engano, ou para o maior naturalismo de Terêncio na linguagem e predileção por tipos de enredos românticos. (FONTAINE, 2014, p. 769, 771).

Independentemente da resposta, a influência do modo de fazer comédia de ambos é sentida até hoje. Na comédia romântica há bastante uso da metateatralidade, sobretudo com o efeito metateatral da “quebra da quarta parede”. No teatro, a quarta parede é uma parede invisível e imaginária que existe entre os atores e o público, através da qual há clara delimitação de espaços (entre o universo real e o espaço em que ocorrerá a representação).

Essa “quebra” é um jogo no qual há espécie de interação dos personagens com o público. Às vezes, o próprio personagem reflete sobre características da natureza da peça

encenada, fazendo com que o público se recorde que está se tratando de uma representação ficcional. Esse recurso da quebra da quarta parede e a utilização da metateatralidade também são utilizados no cinema.

### 3.3.2 ADAPTAÇÃO CRIATIVA E FORÇA DOS DIÁLOGOS NA COMÉDIA TERCENIANA

Para finalizar o percurso da comédia *palliata*, como anunciado acima, serão esboçadas aqui também algumas linhas sobre Terêncio. Ao contrário de Plauto, cujos registros históricos mostram que ele era bastante popular em vida, Terêncio se tornou mais conhecido após sua morte.

Terêncio nasceu em Cartago e era escravo de um senador que o educou e o libertou. As seis peças que ele escreveu entre 166 a. C. e 160 a. C. sobreviveram: *Andria*, *Hecyra*, *Heauton Timorumenos*, *Fórmio*, *Eunuco* e *Adelfos*. A maior parte de suas peças teve como modelos obras dos dramaturgos gregos Menandro e Apolodoro de Caristo (desse autor grego da Comédia Nova restaram apenas alguns fragmentos e títulos de peças).

O teatro de Terêncio era menos focado na ação e mais dirigido ao discurso, comparado ao de Plauto (embora, deva-se salientar, haja bastante riqueza discursiva nas comédias plautinas também).

A notória frase: “Nada que é dito já não foi dito antes”, tradução de *nullumst iam dictum quod non dictum sit prius* (Ter. *Eun.* 41), foi inserida pelo dramaturgo no prólogo de sua peça *Eunuco* para se defender dos ataques que recebera de detratores que o acusavam de plágio ou de *contaminatio* – termo que significa que Terêncio se valeu de mais de um modelo grego para criar suas adaptações.

Sob o ponto de vista da teoria da adaptação, acusar uma obra de ser “derivativa” ou de “segunda mão” é se prender à ilusão da fidelidade ao original. Independentemente do fato de Terêncio ter realmente se valido de mais de um modelo original grego para a criação de suas peças, o próprio ato de adaptar já é por si mesmo transformador. Em última análise, adaptar é repetir sem replicar. Com a transposição de um ou mais trabalhos, surge uma nova obra, consoante essa perspectiva. Em sentido contrário, a busca pela referência original (em qualquer obra) levaria a um *mise en abîme*, pois sempre se parte de algo para a criação.

Terêncio, ao enunciar que “tudo o que é dito já teria sido dito antes” vai ao encontro da noção de intertextualidade que permeia essa tese. Além de se defender da acusação de plágio no prólogo da peça *Eunuco*, Terêncio acabou também por fornecer a quem estuda a comédia *palliata* uma excelente fonte que mostra um pouco o modo de composição dessas adaptações criativas de peças cômicas gregas.

O engenho criativo estaria principalmente na manipulação de personagens-tipo. Ao se defender dos detratores, Terêncio mostra que seria inviável a composição de uma peça inteiramente “nova” dada a utilização massiva desse catálogo de personagens (Ter. *Eun.* 35-45):

*quod si personis isdem huic uti non licet,  
qui magis licet currentem servom scribere,  
bonas matronas facere, meretrices malas, parasitum edacem, gloriosum  
militem, puerum supponi, falli per servom senem, amare, odisse, suspicari?  
denique nullumst iam dictum quod non dictum sit prius.  
qua re aequomst vos cognoscere atque ignoscere quae veteres factitarunt si  
faciunt novi.*

Mas se não lhe é permitido usar aqui as mesmas personagens, como seria possível descrever o escravo apressado, apresentar as boas matronas, as cortesãs maldosas, o parasita glutão, o soldado fãnfarrão, o bebê que é trocado, o velho que é enganado pelo escravo, o amor, o ódio, a suspeita? Em suma, não há nada dito agora que não tenha sido dito antes. Por isso é justo que vocês reconheçam e desculpem se os novos fazem o que os velhos já fizeram muitas vezes. (SILVA, 2009, p. 70)

Os prólogos de Terêncio pouco indicavam sobre o que acontecia na peça, o que dava um efeito maior de imprevisibilidade em relação ao que ocorreria no decorrer da apresentação, o que é inovativo da parte dele.

*Hecyra (A Sogra)* é adaptação da obra homônima de Apolodoro de Caristo (*Hekyra*), a qual se perdeu. Sua trama lembra também, em linhas gerais, *Epitrepontes*, de Menandro – mas possui algumas diferenças decorrentes da manipulação criativa terenciana e, evidentemente, do modelo de Apolodoro ao qual infelizmente não se tem, por ora, acesso.

Infere-se do seu prólogo, dirigido diretamente ao público, a função ritualística dessas peças. As duas tentativas anteriores de representação foram fracassadas por conta de interrupções barulhentas (decorrentes de outros eventos que estariam ocorrendo ao mesmo tempo nos *ludi*). O ritual do teatro exigia o silêncio para que ele pudesse ser performado.

Tal como as demais peças que aqui foram mostradas, *Hecyra* igualmente possui o casamento como mecanismo essencial para resolução das intrigas, mas Terêncio se valeu de significativas variações sobre as convenções da Comédia Nova.

Segal (2001, p. 224) já afirmara que Terêncio normalmente acrescentava toques de originalidade e realismo em suas peças, criando novidades – como uma sogra agradável e uma prostituta honesta. Evidentemente, a boa meretriz já se via nas peças anteriores de Menandro e Plauto, como se viu aqui com as meretrizes de *Epitrepontes* e *Cistellaria*, o que faz com que devamos entender com temperamentos a generalização de Segal.

Entretanto, a ideia principal é a de que em Terêncio houve a criação de novos tipos de personagens, com características diferentes das expectativas apostas pela convenção. Essa diferença é passível de ser percebida por uma breve análise da peça de Terêncio e a sinalização das convenções nela manipuladas ou suprimidas.

A narrativa de *Hécyra*, cuja história se passa em Atenas, é parecida com a de *Epitrepontes* porque ambas as peças se iniciam com o *adulescens* já casado, mas que depois descobre que sua esposa teria dado à luz a uma criança supostamente ilegítima, o que ensejaria um divórcio. Depois essa criança é revelada como resultado de violação forçada que o próprio *adulescens* havia perpetrado contra aquela que seria sua futura esposa. É um esquema formulaico como o das demais peças da Comédia Nova. Entretanto, essa peça de Terêncio tem como particularidade a ênfase nas personagens femininas e na atuação dos escravos.

Como o prólogo da peça não é expositivo, o público começa a saber da história por meio do diálogo do escravo Parmeno, que em conversa com uma cortesã e uma senhora, conta que seu senhor, o *adulescens* Pânfilo, mesmo apaixonado pela *meretrix* Báquis, havia cedido à pressão do seu pai, o *senex* Laques, e aceitou casar com a jovem Filúmena, filha de seus vizinhos Mírrina e Fidipo, mesmo a contragosto (Ter. *Hec.* 114-129). Ele continua a visitar a cortesã Báquis e não consuma o casamento (Ter. *Hec.* 135-139). Aos poucos, o afeto do jovem pela *meretrix* começa a arrefecer e Pânfilo começa a nutrir simpatia pela jovem esposa. (Ter. *Hec.* 166-170).

Entretanto, em virtude do falecimento de um parente, o *adulescens* precisa viajar para reclamar a herança e deixa a esposa Filumena junto com a mãe dele, a *matrona* Sóstrata. Aparentemente ambas se davam bem, mas a jovem repentinamente decide voltar para a casa de sua mãe Mírrina. (Ter. *Hec.* 182-190). Os sogros da jovem discutem entre si. O *senex* Laques acusa a mulher de ter deixado a moça escapar por uma suposta

rivalidade entre nora e sogra. A *matrona* tenta em vão dizer que era inocente (Ter. *Hec.* 200-242). O real motivo da fuga era a gravidez da jovem, a qual ela tentou ocultar da família do marido: Filumena havia sido violada antes de seu casamento. A *matrona* Mírrina tenta ajudar a filha a ocultar o infortúnio.

O *adulescens*, ao retornar da viagem, e por achar que a esposa se encontra gravemente doente, tenta visitá-la na casa dos sogros e descobre a verdade: ela estava dando à luz a uma criança, filha de um desconhecido sob o seu ponto de vista – afinal, ele havia se furtado a partilhar do leito conjugal com a jovem esposa, pois estava apaixonado por Báquis, a *meretrix*. A mãe de Filumena suplica ao genro que mantenha segredo sobre a gravidez e lhe conta que a filha havia sido violada à força (Ter. *Hec.* 370-384). Ele aceita manter o segredo, mas se recusa a ter a esposa de volta, mesmo supostamente agora amando a moça.

Para disfarçar esse fato, o *adulescens* afirma que se separou da moça por causa de uma briga que ela teria tido com a mãe dele, e que por lealdade filial, ele tomara partido da mãe (Ter. *Hec.* 444-449). Enquanto isso, o outro casal de *senex-matrona* (Fidipo e Mírrina) começa a discutir. Ele acusa com ofensas a esposa de tentar ocultar dele a notícia do nascimento da criança, por supostamente ela ter sido contra o casamento da moça com Pânfilo. Segundo Fidipo, Mírrina teria agido assim por sua antipatia com o marido da filha decorrente da relação dele com Báquis. (Ter. *Hec.* 522 – 557).

A sogra Sóstrata, tentando ajudar na reconciliação do casal, diz que se mudaria para a fazenda com o marido e deixaria ambos em paz (Ter. *Hec.* 577-587). Entretanto, ainda assim o jovem se mostra reticente a voltar com Filumena (Ter. *Hec.* 613). Removido o problema da suposta “briga entre nora e sogra”, os *senes* suspeitam que isso estaria acontecendo porque o *adulescens* ainda estaria se encontrando com a *meretrix*. Ciente por intermédio do outro *senex* sobre o nascimento da criança (Ter. *Hec.* 638), Laques tenta pressionar o *adulescens* a aceitar assumir as responsabilidades de homem casado (Ter. *Hec.* 672-700).

Laques vai atrás da cortesã pedir explicações. Acusa Báquis de ainda se encontrar com Pânfilo, e a adverte que ela deveria encontrar outro amante: agora ele era casado e a esposa teria voltado para a casa da mãe por causa disso, levando consigo o bebê que teve em segredo. A cortesã diz que eles não estavam mais juntos. Laques pede para ela fazer o favor de contar isso às mulheres também, e ela aceita por reputar que Pânfilo não merecia essa acusação (Ter. *Hec.* 734-760).

Depois, por meio do monólogo de Báquis (Ter. *Hec.* 816-840), descobre-se tudo o que teria acontecido: Mírrina reconhece o anel da filha nas mãos de Báquis, justamente o anel que tinha sido roubado da moça na noite da sedução forçada e que foi dado por Pânfilo à cortesã. O reconhecimento é feito: quem violara a moça foi o próprio marido.

Nesse monólogo se descobre que a prostituta, agindo contra seus próprios interesses, ao revelar os fatos restaurou a Pânfilo o casamento e o filho recém-nascido. Ele é também o pai da criança, fruto desse estupro. Ele e Báquis conversam, com trocas de elogios e agradecimentos mútuos.

Ao saber por Báquis que a seu pai Laques não foi contada toda a verdade, uma fala com referência metateatral de Pânfilo é dita, em jogo de Terêncio a mostrar que em sua peça há quebra da convenção cômica de tudo revelar no final a todos os personagens (Ter. *Hec.* 865-870):

*neque opus est.  
adeo muttito.  
placet non fieri hic itidem ut in comoediis omnia omnes ubi resciscunt.  
hic quos par fuerat resciscere sciunt.  
quos non autem aequomst scire neque resciscent neque scient.*

Não há necessidade dele saber.  
Eu não quero que aconteça como nas comédias, onde todo mundo fica sabendo de tudo.  
Aqui, aqueles que deveriam descobrir a verdade, já sabem disso;  
e aqueles que não precisam estar cientes, nem irão conhecer ou ter conhecimento direto do assunto.

Subentende-se, portanto, dos diálogos apostos no final da peça, que o casamento é recuperado e o final é feliz, muito embora a peça finalize apenas com o diálogo do *adulescens* com o escravo Parmeno, no qual Pânfilo lhe agradece pelos bens que inconscientemente ele havia feito por ele, e o formulaico pedido de aplausos.

Muitas peças da Comédia Nova, como já constatado, valeram-se do motivo do estupro para movimentar a trama. Esse fato, embora abjeto, é o mecanismo que gera a intriga e possibilita o casamento do jovem casal dentro da representação cênica; ou no caso de peças como *Hécyra*, restaura o próprio casamento por conta do reconhecimento posterior.

Aqui não se discutirá sobre as questões sociais ou históricas que levaram os dramaturgos daquela época a utilizar tão recorrentemente tal tema, pois fugiria do escopo do presente estudo e também porque não se verifica o uso desse mecanismo na comédia romântica contemporânea; todavia, pontua-se aqui a relevância desse tema nos estudos clássicos.

Em *Hecyra* é possível perceber o humor de Terêncio: mais embasado nos diálogos do que especificamente na ação, e também mais sutil. Embora ainda nele haja o silenciamento da moça que se casara com o *adulescens*, como usualmente ocorria nesse tipo de comédia, percebem-se traços que o aproximam ainda mais da comédia romântica contemporânea: um dos pontos de destaque desse tipo de comédia é justamente a abundância de diálogos – apesar de existirem diversos recursos visuais no gênero cômico-cinematográfico em geral, como já se destacou anteriormente, e o riso decorrente das piadas gestuais tenha grande importância para provocar o deleite do público.

O refinamento dos diálogos e maior aprofundamento dos personagens, especialmente das demais mulheres na peça, é uma das marcas de Terêncio que se apresentam em *Hecyra*. Por intermédio das falas das personagens femininas é possível inferir algumas de suas intenções e motivações, normalmente nobres. As *matronae* tentam auxiliar seus filhos, mesmo que isso acabe significando conflito com seus respectivos maridos e sofrimento delas com toda a situação, externalizado pelos seus monólogos.

As compreensões parciais dos fatos ou as suposições levam à confusão e ao dissenso entre os casais *matrona-senex*, e elas são acusadas injustamente por eles: Sóstrata, a sogra, é acusada por seu marido de prejudicar o casamento do filho, a quem muito interessava pela aliança dele decorrente com o vizinho, pai da moça. Laques não detinha a verdade completa da situação e a acusou com base no lugar-comum: sogras e noras sempre brigam, e ela não deveria ser diferente. Mírrina, por sua vez, é também acusada por seu marido de auxiliar a filha a ocultar o nascimento do neto.

Os diálogos em que os maridos se revoltam com suas respectivas esposas são repletos de duras palavras, impingindo às mulheres intenso sofrimento pela injustiça sofrida. De Báquis, a meretriz, também se vê a generosidade de sua ação: ajuda o antigo amante a restaurar o casamento com Filumena, mesmo que isso implique renunciar a ele. Ou seja, as mulheres terencianas são bastante ativas e até mesmo fundamentais para a resolução do conflito nessa peça.

Sem esquecer o papel dos *senes* – os quais defenderam fortemente a instituição do casamento, cada um de seu jeito – o final feliz da história não teria sido possível sem a ação conjunta delas. Essa ação concertada das mulheres nessa obra se desviou das convenções cômicas tradicionais. Pela convenção, não se esperaria que a matrona que encena o papel de sogra fosse auxiliar a nora. Mesmo Báquis, inicialmente tratada como aquela por quem o *adulescens* tem afeição, não apenas continua na condição de *meretrix*

como também ajuda a sua rival a se entender com o *adulescens*. De modo inédito e positivo, as personagens femininas aparecem com papéis colaborativos em relação às demais mulheres.

Pela convenção da Comédia Nova, Báquis seria objeto de revelação posterior que a tiraria da condição de *meretrix* e legitimaria um casamento, mas a abordagem de Terêncio a mantém nessa mesma posição, o que é uma representação mais realista (acaso confrontada com as reais possibilidades desse fato acontecer no universo extradiegético das peças, por exemplo).

Ao se falar que o teatro de Terêncio tem grande ênfase na profundidade das falas dos personagens, não se quer dizer que seja um “teatro de texto”. Existem dois aspectos fundamentais a se ressaltar nesse particular: o próprio caráter performativo das palavras, e a musicalidade inerente a esse teatro, herança grega que foi também adotada pelos romanos depois.

Há grandes contribuições de Terêncio que podem ser sentidas em relação à comédia romântica, além da maior projeção nas mulheres desempenhando papéis mais ativos nas histórias. Dentre elas, pode ser indicada a inserção da imprevisibilidade em um gênero relativamente estável.

Isso se deu com a existência prólogos não-expositivos (ou seja, quem vai assistir à comédia não sabe exatamente o que vai acontecer, ou o que ocorreu antes) e pela mudança do objeto de afeição do *adulescens* no decorrer da peça (rompendo com a expectativa de que o protagonista terminará a história junto de seu objeto de afeição).

Além da maior imprevisibilidade, Terêncio se destacou pela existência de diálogos mais elaborados: a comédia romântica se popularizou a partir do desenvolvimento da tecnologia do som, o que possibilitava a maior inserção de diálogos.

Nesse particular, o conteúdo dos diálogos na comédia romântica se torna fundamental para o envolvimento do público com os personagens e a transmissão de ideias a respeito das visões de mundo que refletem a cultura da época em que esses filmes são produzidos.

Evidentemente, como salientamos em momento anterior desse trabalho, não reconhecemos aqui a ocorrência de adaptação direta das obras da Comédia Nova para as comédias românticas. Entretanto, entendemos que há grande afinidade entre essas duas formas cômicas (distantes entre si cronologicamente e contextualmente) no que diz respeito à fórmula utilizada, o retrato da vida privada das pessoas, o mundo da classe

média sendo apresentado, a estrutura da narrativa, os mecanismos de resolução e caracterização de personagens-tipo ou clichês, sobretudo dos protagonistas.

### **3.4 ROMANCE GREGO ANTIGO E A SEMELHANÇA NARRATIVA COM AS HISTÓRIAS DAS COMÉDIAS ROMÂNTICAS: PAR APAIXONADO, DIFICULDADES, FINAL FELIZ.**

Falou-se aqui do romance romântico para sinalizar também os diversos pontos de convergência entre o romance romântico – forma composicional ulterior que agasalhou grande parte das obras produzidas sob a influência do romantismo – com os romances gregos produzidos durante o Império Romano. Ambos influenciaram a comédia romântica e possuem diversos pontos de afinidade.

Um exemplo abstrato de narrativa de romance antigo com uma história de amor subjacente poderia ser esboçado desse modo:

*Ela está na idade de se casar. Ele também. Os dois são incrivelmente belos e com notáveis qualidades de caráter. Por um arranjo do destino, eles se apaixonam perdidamente. Aquele amor intenso e fulminante é correspondido. Aparentemente, tudo parece andar certo. Bastaria providenciar o casamento tão desejado. Mas surge um obstáculo. Os impedimentos, sempre eles, são o que concedem movimento à trama. Pais que rivalizam entre si. Pretendentes. Sequestro. Distanciamento geográfico. Sofrimentos psicológicos atrozés a que são submetidos os dois. Ainda não dá para rir da situação, nem chorar. Apenas torcer para dar certo. E sempre dá. Mesmo que demore um pouco mais do que o angustiado leitor gostaria.*

Essas linhas hipoteticamente traçadas, despidas de seu entorno histórico e contextual, parecem se aplicar a diversas histórias com as quais muitos leitores de romances românticos e espectadores de cinema já estão habituados. Há uma simpatia instantânea pelos protagonistas, e em um movimento empático – ao qual é difícil se furtar – e que se alimenta o sincero desejo de que eles consigam se unir.

Causaria espanto à maior parte das pessoas, porém, a ideia de que um romance possa ter sido escrito na Grécia durante o período em que se estabeleceu o Império Romano (estima-se que os romances gregos foram escritos entre os séculos I e III d. C.), e que tais temas venham a tratar de assuntos que parecem tão próximos da realidade presente.

Holzberg (1995, p. 1), em obra introdutória sobre o romance antigo, aponta a familiaridade entre as novelas que eram exibidas na televisão e os romances gregos.

Ele, comparando as telenovelas com os romances antigos, afirma que as séries televisivas e dramas destinados exclusivamente a entreter, campeões de audiência no final do século XX por retratar os amores e as vicissitudes de pessoas ricas, eram compostas por "... episódios regulares cheios de romance, falta de escrúpulos, intrigas, batalhas legais, jornadas perigosas, doenças devastadoras, quase morte, famílias se reencontrando com parentes que eles acreditavam estar mortos ou cuja existência eles desconheciam completamente, e o obrigatório final feliz para cada calamidade, mesmo com os próximos desastres se aproximando com força e rapidamente."

Há algumas diferenças entre telenovelas e filmes, como a duração protraída no tempo das tramas. Nas novelas televisivas (pode-se também ver tal duração mais elástica no tempo nas temporadas de séries em geral) as histórias demoram mais para se resolver do que nas comédias românticas.

A par dessa distinção, decorrente da exibição ocorrida em diversos episódios durante lapso temporal maior do que o de um filme, no qual a exibição costuma durar algumas horas e, sem considerar continuações, ocorre em uma ocasião única, há grande similitude entre tais formas de expressão audiovisuais com o cinema. O modo de produção e o conteúdo das histórias é bastante similar, razão pela qual a comparação realizada por Holzberg também pode ser transposta para as histórias que compõem as comédias românticas.

Ele afirma que a maior parte do público que consome esse tipo de entretenimento provavelmente não está ciente de que a literatura da Grécia antiga (vista normalmente como literatura de conteúdo instrutivo, e não de entretenimento) poderia oferecer aos leitores uma boa seleção de narrativas de prosa fictícia.

Há consistente controvérsia teórica a respeito da paridade dessas histórias, escritas na Grécia durante o final do período helenístico em relação ao que usualmente se denomina "gênero romance". A questão do enquadramento dessas histórias como romance é um tópico bastante recorrente no âmbito dos estudos literários. Ao se deparar com esses textos, verifica-se que são longas composições em prosa com narrativas que possuem relativo grau de complexidade.

Há as correntes que sustentam que o gênero literário "romance" se constituiu a partir do século XVII com a obra 'Dom Quixote de La Mancha', escrita por Miguel de

Cervantes; também há estudos respeitáveis que sustentam que ele teria surgido no século XI, com ‘O Conto de Genji’, elaborado por Murasaki Shikibu.

Todavia, independentemente do rótulo que se possa imprimir a tais obras (sejam os romances antigos, sejam os romances posteriores) para fins do presente estudo serão levadas à análise de suas tramas para efeito da assimilação de seu modo composicional pelo cinema.

Os romances gregos antigos foram reapresentados à civilização através da descoberta de papiros nos quais houve a difusão escrita de seu conteúdo, e que foram reconstruídos por manuscritos na Idade Média. Tais romances são obras de ficção escrita nas quais há uma rica composição e diversidade de influências, dentre elas até mesmo a própria Comédia Nova. Bahktin (1981) aponta que esses elementos são uma fusão derivada de vários gêneros diferentes, os quais criaram uma unidade específica.

Brandão (1999, pp. 31-56) define esse gênero “... em grandes linhas, como narrativa ficcional em prosa, que tem justamente nisto sua novidade: ser uma narrativa de ficção (e não alguma forma de discurso verdadeiro) que utiliza a prosa (e não o verso).”

Ao referenciar Bahktin, informa que é um gênero aberto e em permanente constituição diante de nossos olhos, o que explica também o fato de sido transmitido pelos antigos como um gênero sem teoria.

Embora muitos deles tenham nominado pessoas e eventos que de fato existiram, não houve comprometimento factual e histórico na aposição dessas informações: tratam-se de obras inventivas, portanto. Por vezes o elemento onírico é utilizado como mecanismo ficcional: os sonhos e os oráculos movimentam a trama em diversos momentos.

Hägg (1983) relembra que não existia uma classificação própria para o romance na antiguidade, pois igualmente ainda não havia sido concebido quando Aristóteles criara a classificação dos gêneros. Destaca também que esse novo tipo de literatura em prosa começou a ser distribuído nos países falantes da língua grega com as seguintes características constitutivas: histórias de aventura simples que contêm amor, viagem e violência, e que são focadas nas experiências individuais.

A presente investigação adota o ponto de vista que é igualmente acompanhado por Hägg e Bahktin: uma perspectiva de unidade similar ao que se reputa presente no romance que acolheu os ideais românticos entre os séculos XVIII e XIX.

Os romances gregos já possuem uma extensão considerável – não podem ser considerados simples contos. Também contêm enredo elaborado, repleto de intrigas. Não

são rasos a ponto de se desconsiderar o aspecto psicológico das personagens: é possível, ao leitor mais empático, sentir as flutuações de sentimentos – tanto euforia com o estado de enamoramento mútuo, bem como as angústias e tormentos pelas quais os protagonistas passam no curso da trama.

A popularidade desse novo gênero se espalhou pelo universo greco-romano, considerando-se a quantidade de fragmentos de romances encontrados. Hoje se tem cinco dos romances gregos preservados na integralidade, aqui enunciados em ordem cronológica: 1) *Quéreas e Calírooe*, de Cáriton (século I d.C.); 2) *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio (começo do século II d.C.), 3) *Dáfnis e Cloé*, de Longo (século II d.C.), 4) *As Efesiacas*, também conhecida como *Ântia e Habrócomes*, de Xenofonte de Éfeso (século II d. C.) e, por fim, 5) *As Etiópicas*, de Heliodoro (século III d.C.).

Esses romances foram escritos na transição da época Helenística para o início do Império Romano. Silva (2017), em introdução à tradução que fizera da obra de Cáriton para o português, afirma que a narrativa do romance grego é convencionalmente centrada:

... nas aventuras de um par, dominado pelo amor, dado a sentimentos frágeis e a emoções exacerbadas, que procura, entre os tormentos ameaçadores de uma viagem, o caminho do regresso, do reencontro e da felicidade. Perseguidos pelos caprichos da Sorte, os jovens heróis, quando separados, encontram a mais firme razão de resistência na fidelidade mútua. Uma mão benfazeja, estendida por algum deus protetor, lhes assegurará uma ventura eterna e ao público o gozo de um final feliz.

*Quéreas e Calírooe*, o mais antigo desses romances, foi escrito por Cáriton aproximadamente no primeiro século da era cristã. Segundo Goold (1995), em introdução a tradução por ele realizada para língua inglesa, esse romance poderia ser categorizado como “ficção leve”, correspondente às obras de ficção em massa contemporâneas – cuja nota distintiva em relação às últimas seria o fato de que esse romance não poderia ter circulado em todos os estratos sociais daquela época, dado que as classes menos favorecidas não tinham acesso à leitura.

O tema desse romance é:

... bastante semelhante aos temas da Comédia Nova, e a ação, como naquelas peças, surge dos efeitos do amor sobre os vários personagens (...): os caprichos imprevisíveis da Fortuna repetidamente frustram um resultado que seria natural e conduzem o elenco a estranhas e complicadas situações. (GOOLD, 1995).

Ele tem como protagonistas um casal de jovens: Calírooe, a protagonista feminina, é filha de Hermócrates, herói na Guerra do Peloponeso. É também uma jovem de aparência quase divina e confundida por vezes com a própria Afrodite, a deusa da beleza. Ela é tão bela que possui um séquito de pretendentes, e praticamente todos se enamoram dela ao contemplá-la.

Afrodite é a deusa que paira sobre a história de *Quéreas e Calíroo* e em relação à qual a beleza da protagonista é comparada. Winkler (2016), em artigo no qual mostrou percurso cinematográfico específico a respeito dos diversos retratos de Helena de Troia pela sétima arte, relembra que:

... Afrodite, Helena e Cleópatra são provavelmente as três mulheres da mitologia e história clássicas que são mais conhecidas pela sua beleza. A história do Julgamento de Paris associa de perto as duas mitológicas mulheres, uma com a outra. Afrodite ganha o concurso de beleza divina quando ela promete a Paris a mais bela mulher mortal...Procure pelas mulheres: a beleza feminina é a causa direta do maior mito da antiguidade. (WINKLER, 2016, p. 215).

Ao enlaçar essa premissa a respeito da beleza feminina com as projeções cinematográficas, Winkler ainda sustenta que os filmes sempre exaltaram o *sex appeal* de belas atrizes e promoveram a beleza feminina sempre, onde e quando possível. Por abordar o percurso cinematográfico do mito de Helena, o viés do autor reside no enfoque dado à beleza feminina. Entretanto, destaca-se aqui que a beleza – muitas vezes também confundida com o viço da juventude nas obras da antiguidade e conceito refletido também em incontáveis obras ficcionais posteriores – tem sido identificada como marca distintiva de personagens protagonistas desde tempos idos, independentemente do gênero do protagonista, se masculino ou feminino.

Calíroo se distingue pela beleza incrivelmente divina. Quéreas é o protagonista masculino, dotado igualmente de beleza acima da média e com qualidades como guerreiro.

A história do romance de Cáriton começa na cidade de Siracusa, e é situada em época historicamente distinta daquela em que vivia Cáriton: os personagens estariam vivendo os fatos em 400 a. C., aproximadamente. O autor optou, portanto, por conceder um fundo histórico à narrativa, sem contudo haver correspondência fiel aos fatos.

Como plano de fundo para o romance, Cáriton se valeu de personagens históricos que teriam existido: Hermócrates, pai da Calíroo, era um homem de estado da Sicília que teve filha que se casou historicamente com um Dionísio. A “Calíroo” (o nome é ficcional) que era filha do Hermócrates da vida real teria morrido em virtude de agressão a ela perpetrada. Alguns fatos da narrativa também lembram acontecimentos históricos; Cáriton, porém, adaptou tais fatos para conformá-los aos personagens e à história por ele criada.

A história se inicia de modo semelhante às peças da época da Comédia Nova: em um festival. A diferença, porém, reside no modo pelo qual usualmente se dava esse momento de paixão inicial entre o par romântico. Nas comédias que foram aqui

estudadas, normalmente o protagonista masculino se apaixonava e, dominado pela embriaguez e pela não-contenção de seus instintos, seduz a *uirgo*; aqui, ambos se apaixonam à primeira vista. Em *Quéreas e Calíroe*, a paixão avassaladora é provocada por intervenção divina no festival em que Afrodite, a deusa do amor e da beleza, é homenageada. Em todas essas histórias há a presença da convenção do “amor à primeira vista”.

Essa convenção possibilita que o leitor, com relativa clareza, identifique quem é o par romântico principal da história. O casamento entre os protagonistas do romance de Cáriton ocorre logo no começo da história, mas esse estado idílico de paz e completude dura pouco tempo. Os pretendentes desprezados de Calíroe se unem e fazem uma armação que fazem com que o recém-casado julgue que a esposa o estivesse traindo.

Cego de ciúmes, Quéreas reage contra a moça violentamente, e ela desfalece sem acordar. Julgada morta, ela é enterrada com todas as honras: todavia, acorda dentro do túmulo. O imprevisto acontece: piratas saqueiam sua tumba e, por conta disso, a vida dela se preserva. Todavia, ela é sequestrada e levada como escrava até Mileto, onde graças à sua beleza é rapidamente negociada. É adquirida por Dionísio, homem muito rico que se apaixona perdidamente por ela e deseja com ela se casar.

Como ela já estava grávida de Quéreas, decide aceitar logo a proposta de casamento – ela omite que já era casada para proteger a criança que estava em seu ventre, e por conta disso Dionísio crê que o filho é seu. Silva (2017) mostra como a lealdade da protagonista não teria sido maculada pelo segundo casamento, realizado por necessidade:

Por isso a siracusana cede, aceita um segundo casamento, acolhe a paixão de Dionísio, não por si, mas por esse filho abandonado e pelo pai ausente que o gerou. Sem dúvida que, na sua devotação a Quéreas, Calíroe entende que esta nova união, de necessidade, não interfere com a fidelidade devida ao primeiro marido. Como heroína de romance, a personagem ganha talvez, por este ato, uma flexibilidade e realismo maiores que as suas companheiras em aventuras idênticas. Verdadeira é também a sua sensibilidade para com esse outro marido, que o acaso a obrigou a aceitar sem amor. Preservando intacta a lealdade a Quéreas, Calíroe não deixa de ser suscetível ao carinho apaixonado de Dionísio, que lhe merece respeito e uma sentida gratidão.

Quéreas mais tarde descobre que a mulher não estava morta e segue à procura dela. Ele, por sua vez, também acaba capturado e submetido à escravidão. Após longo desenrolar da narrativa, que aqui se resume por brevidade, há uma disputa legal entre os dois “maridos” de Calíroe.

O rei da Pérsia, Artaxerxes, a quem caberia presidir o julgamento sobre quem haveria de ser o marido legítimo de Calíroe, diante da estonteante beleza da moça, acaba considerando a ideia de obtê-la para si. Entretanto, logo em seguida advém uma guerra

entre os persas e os egípcios. Quéreas apoia a parte vitoriosa e ele consegue se unir novamente a Calíroo. Retorna para Siracusa com Quéreas, deixando uma carta de despedida para Dionísio, com quem ficou o filho.

O próprio narrador, já no começo da história, antecipava as diversas complicações que ocorreriam no enredo, que poderia acontecer no desenvolver da trama:

Aquele laço com que, à partida, tinha unido aquelas duas criaturas perfeitas, que empurrou por terras e mares, quis a deusa reatá-lo. Julgo que este remate da história vai agradar em cheio aos meus leitores, pois vem desanuviar as tristezas dos episódios precedentes. Fim às piratarias, escravidões, processos, combates, tentativas de suicídio, guerras, capturas; voltemo-nos agora para amores legítimos e casamentos legais (8. 1. 3-4). (CÁRITON, 2017, tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, p. 11).

Evidentemente essa breve exposição da longa narrativa de Cáriton não faz justiça à riqueza discursiva do romance e todas as aventuras e desventuras contadas com riquezas de detalhes pelo narrador – o que o diferencia das peças de teatro aqui estudadas, embora seja tematicamente muito similar.

É interessante pontuar como o casamento continua a ser objeto de composição dessas histórias. O casamento dos protagonistas, possibilitado por intervenção da divina Afrodite, é o motor que dá combustão à história – o casamento dos jovens perfeitos é o que dá início à trama.

É também fator de complicação – o casamento deles motiva a armação dos pretendentes desolados, o que teve como consequência o engano de Quéreas e a desmedida punição impingida pelo jovem marido àquela que amava pelo suposto adultério (que se sabe, ao ler o romance, que não havia ocorrido). O casamento (não o do par de protagonistas, mas o da protagonista Calíroo com o bem intencionado Dioniso) se constitui como barreira imposta à reunião dos dois apaixonados: o segundo marido, apaixonado unilateralmente por Calíroo, torne-se também obstáculo interposto. E, por fim, como o narrador do romance já anunciava, a trama se resolve com o retorno dos jovens ao “casamento legal”.

Uma diferença entre as peças da Comédia Nova e o romance grego *Quéreas e Calíroo*, portanto, está na ambientação do romance – padrão que se repete nos romances de outros autores gregos, o que possibilita a inserção de aventuras com vistas a recuperar a pessoa amada.

Na Comédia Nova, normalmente a ação normalmente se passa em Atenas (salvo raras exceções como em *O Discolo*, peça situada no ambiente do campo) e se restringe a esse espaço no universo diegético. Os deslocamentos antes eram curtos e limitados. Por vezes o protagonista ou os personagens importantes se ausentavam em viagem a negócios

ou por motivo de herança, e retornavam à *pólis*. Eles “saíam de cena”, e depois retornavam.

Já nos romances gregos, o espaço da narrativa se ampliou para outros territórios. O período histórico em que foram produzidos certamente contribuiu para essa nova conformação – foram escritos durante o Império Romano, período em que Roma dominou não apenas a Grécia, mas boa parte da Ásia, da África e também uma parcela da Europa.

Logo, essas narrativas envolvem uma multiplicidade de culturas e deslocamentos para lugares distantes. O multiculturalismo também possibilita um enriquecimento discursivo nessas obras. Evidentemente, o meio escrito também possibilitou a expansão geográfica no universo ficcional, sobretudo diante das limitações técnicas decorrentes da limitação do palco no teatro e a necessidade de montagem de cenários.

É em um cenário imaginativo mais cosmopolita que se dá a ação dos protagonistas dos romances antigos, e é também em cenários assim que se passam a maior parte das histórias das comédias românticas, cujas narrativas se passam normalmente são em grandes metrópoles.

A protagonista feminina passou a ter a possibilidade de ação dentro de seu universo, se comparada com sua equivalente feminina da Comédia Nova. É possível estabelecer paralelos entre os dois membros do casal, o que torna a história mais simétrica em relação à apresentação dos pontos de vista de ambos. Trata-se de uma evolução em relação às moças que se casavam com os protagonistas da Comédia Nova nesse particular, cuja voz costumava ser silenciada.

Silva (2017), a falar sobre a jovem Calíroe (do romance de Cáriton), informa que ela apresenta com seu amado um paralelismo evidente em relação à idade e ao estatuto social; partilha de beleza ímpar, a qual lhe conquista paixões e principalmente tormento:

Por ela encontra o homem da sua alma, por ela o perde, por ela se expõe à investida constante de inúmeros pretendentes, por ela reconquista a felicidade eterna. Caracteriza-a ainda a lealdade ao seu primeiro apaixonado, quaisquer que sejam os imprevistos ou ameaças que o destino lhe coloque diante. E mesmo se, como a heroína de Cáriton, se vir forçada a uma segunda união, o objetivo que a move será sempre o de servir, mesmo se por vias oblíquas, os interesses do amado ausente. (SILVA, 2017, p. 21).

No que diz respeito à sua caracterização, a protagonista é composta, consoante o entender de Silva, à medida do seu herói e é jogada para a aventura pela Fortuna que os tira dos seus, mas cuja trajetória é direcionada para o resultado final almejado: a paixão tranquila, sem história, convencional e respeitável.

Já Konstan (2014) afirma por sua vez, que o fato de a heroína ter sido obrigada a escolher entre seu marido e um novo pretendente, e seu modo de ver sua posição moral é

expressa por meio de solilóquios, orações e reminiscências lhe daria uma voz independente e a trariam para o centro da narrativa.

Isso, portanto, traria uma centralidade inédita à protagonista feminina: agora já há fortes indicativos de seu modo de pensar, algo que era apenas subentendido pelo público na época da Comédia Nova. Os leitores dos romances têm acesso a essa instância discursiva que não fazia parte das convenções cômicas, por exemplo.

Por sua vez, Silva sinaliza uma mudança de paradigma em relação ao protagonista masculino: o novo herói se torna sentimental. A lassidão e a inércia são a ele inerentes. No entender de Silva, a eles faltaria a determinação e força interior dos grandes heróis, e agiria com lentidão perante os azares da Fortuna, “mais empurrado pelas circunstâncias do que senhor do seu próprio destino”.

É um ser marcado pelo individualismo e sem grandes preocupações sociais, pois se trata de personagem apaixonado que resiste passivamente à adversidade para recuperar a pessoa amada:

Não se espera dele, salvo raras exceções, façanhas ou conquistas, ou inabaláveis e extremas decisões; a sua virtude principal é a perseverança, a resistência passiva à adversidade, em nome de um ideal diferente: a recuperação da pessoa amada, o mesmo é dizer de uma tranquila felicidade. Nada o liga também às preocupações da sociedade a que pertence, dentro de uma perspectiva coletiva nada se espera deste herói, que não interfere nem move, como outros dos seus adversários no coração (...), o mundo exterior. Esta personagem, acima de tudo apaixonada, vive em exclusivo para a sua individualidade e sentimentos. Movido pelo amor, este outro herói não é solitário em cada aventura por que passa; junto de si, em presença ou sobretudo em lembrança, tem a mulher amada, a própria razão de ser da sua existência e trabalhos. (SILVA, 2017, p. 20).

Arremata ainda Silva que nesse romance está bem caracterizado o processo de amadurecimento desse protagonista por meio de sua ação no plano de desenvolvimento da história:

... um processo de amadurecimento progressivo que transporta o adolescente imaturo, por imponderação o causador da própria infelicidade, através de um conjunto de experiências difíceis, até uma imagem depurada e redimida do herói, reconhecido e aplaudido por todos como o conquistador de uma excelência e do prêmio que lhe é devido, a ventura ao lado da mulher amada. (SILVA, 2017, p. 22).

Essa característica do protagonista do romance grego, com todas as suas diferenças em relação à *persona* do *adulescens* da *palliata*, mostra ainda de modo mais marcante o desejável processo de amadurecimento do personagem.

As diversas provas às quais o protagonista é submetido conduzem a um ritual de passagem que corresponde à morte do antigo eu para um renascimento simbólico. Esse tipo de renascimento, como se pode observar, pode tomar diversas formas nos filmes, como se verá com mais vagar depois.

Bakhtin (1981, p. 89) não entende que os personagens desses romances passam por processo evolutivo, com outro tipo de fundamento que é igualmente digno de nota. Ao relatar que toda ação no romance se desdobra entre os dois pontos correspondentes ao primeiro encontro entre herói e heroína, com o surto de paixão, e a conseqüente união bem-sucedida do casamento, defende que o romance não é estruturado em torno desse casal porque desde o começo o amor entre o herói e a heroína não está sujeito a dúvidas; este amor permanece absolutamente inalterado durante todo o romance.

Consoante o teórico russo, a castidade da protagonista também é preservada, e seu casamento no final do romance é diretamente conjugado com seu amor – aquele mesmo amor que havia sido inflamado em sua primeira reunião no início do romance; é como se absolutamente nada tivesse acontecido entre esses dois momentos, como se o casamento tivesse sido consumado no dia seguinte ao do primeiro encontro.

Em que pese o fato de ambos os fundamentos serem igualmente defensáveis, a inalterabilidade do sentimento mútuo do casal protagonista é justamente o motor que impulsiona a trama. Não parece ser fator de estagnação da história. É essa necessidade de permanecer fiel àquele ser que fora, por um ente divino, a ele destinado ao vínculo conjugal é o que motiva o movimento da narrativa do romance.

Evidentemente, é passível de questionamento a questão da evolução “psíquica” dos personagens protagonistas em questão: ambos resistem de modo resolutivo por diversas provas, algumas até desumanas, as quais confirmam o sentimento já existente entre o casal. Essa confirmação após provas tão pungentes poderia ser caracterizada como evolução do personagem? Ou se subentende que o passar por tais dificuldades já concederia automaticamente ao personagem uma maturidade que seria captada pelas entrelinhas do romance ou objetivamente pela consolidação do vínculo conjugal?

De todo modo, mesmo se questionando a respeito do alcance pelos personagens da efetiva maturidade, ela é mais um dado objetivo decorrente de um elemento “externo” – a possibilidade de restabelecer o casamento precocemente desfeito pelo destino ou a conseguir finalmente se casar – do que efetivamente uma alteração de predisposição psíquica em relação à pessoa amada. Ou seja, as circunstâncias mudam, mas o personagem aparentemente não evolui.

Independentemente de se entender que nos romances gregos antigos há a progressão dos personagens protagonistas, fato é que as narrativas contadas sob a forma de romance igualmente seguem uma fórmula genérica que, segundo Konstan (2014),

corresponde ao amor recíproco entre dois jovens livres, culminando no casamento e testados pela sorte.

Todavia, há uma particularidade apontada pelo autor. O padrão amoroso dos antigos romances gregos é, no seu entender, distinto tanto da literatura amorosa clássica como das narrativas românticas posteriores, inclusive romances de massa posteriores: estes seriam forjados em um relacionamento desigual, em que um homem em posição de independência e autoridade tenta subverter a virtude de uma jovem mulher, cuja castidade acabaria por transformar a paixão movida pelo desejo masculino em sentimento nobre de amor, cujo objetivo seria o casamento. (KONSTAN, 2014, p. 11).

Aqui se analisou com mais vagar a obra de Cáriton para mostrar o funcionamento da história e resgatar algumas semelhanças entre o modo de composição do romance grego antigo e a comédia romântica atual. Interessante é verificar que nos demais romances gregos posteriores também há algumas recorrências na composição da história. O romance grego, por ser mistura de gêneros, tem elementos da épica, da tragédia, da comédia. Essa mistura composicional, sobretudo em relação ao conteúdo, apresenta aspectos interessantes que podem ser levados em conta nesse estudo comparativo com a comédia romântica (que não é, lembremos, descendente direta desse modo composicional, mas nela é possível resgatar algumas influências ou semelhanças no modo de construção das histórias e de composição dos personagens).

*Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, foi publicada entre os séculos I d.C. e II d.C. A história é narrada pelo protagonista masculino, Clitofonte, e lembra bastante o roteiro de diversas comédias românticas posteriores quanto às trocas de casais, e até mesmo possui certos tons que fazem o leitor ou o espectador contemporâneo se recordarem de Shakespeare em sua famosa tragédia *Romeu e Julieta* (século XVI).

O começo do romance se dá na cidade de Tiro, uma cidade fenícia que fica atualmente no Líbano. Clitofonte estava prometido a uma moça chamada Calígona, mas ele se apaixona pela bela Leucipe, de passagem pela cidade. Também de chegada à cidade estava Clístenes.

Ele pretendia sequestrar Leucipe, mas sequestra por engano a moça que estava prometida a Clitofonte. Sem impedimentos, Clitofonte conquista Leucipe. Ele tenta visitá-la à noite em sua casa, mas a mãe da moça acorda com um pesadelo e, com medo de serem descobertos (pois Clitofonte ainda estava prometido a Calígona, e a questão da castidade feminina era fundamental para casamentos legítimos naquele contexto social),

eles decidem fugir. Eles pegam um barco, mas depois de sofrerem um naufrágio chegam ao Egito e são capturados por bandidos.

Clitofonte escapa, mas eles tentam sacrificar Leucipe. Ele tenta se matar por achar que ela havia morrido, mas na verdade tratava-se de uma encenação teatral. O exército egípcio resgata o grupo, mas o comandante se apaixona por Leucipe. Enciumada, uma rival a intoxica uma poção alucinógena, mas Quéreas surge com um antídoto. Aliviados, o casal apaixonado segue para Alexandria, ainda no Egito. Entretanto, o próprio Quéreas também se apaixona por Leucipe e a sequestra, e orquestram uma decapitação simulada da moça. Arrasado e achando que sua amada havia morrido, Clitofonte se dirige a Alexandria e lá conhece Melita, uma viúva de Éfeso (cidade grega que hoje é situada na Turquia) que se apaixonou por ele. Ela o convence a se casar com ele, mas ele se recusa a consumir o casamento até a ida a Éfeso. Quando chegam em Éfeso, descobrem que tanto o marido de Melita como a própria Leucipe estão vivos.

O marido de Melita, raivoso, processa Clitofonte por adultério, mas o protagonista do romance prova sua inocência no julgamento e o acusador é desmoralizado. Leucipe entra no templo de Ártemis como prova de sua castidade. O pai dela chega em Éfeso para anunciar que o pai de Clitofonte consente com o casamento dos dois, e justifica sua ida para a cidade em virtude de uma aparição da Ártemis em seu sonho.

No final da história sabe-se o que aconteceu com o rapaz que havia sequestrado Calígona por engano: ele acabou se apaixonando por ela e, como tinha posses, ofereceu um dote generoso e passou a tratá-la respeitosamente. Com isso, ele conquistou a afeição dela e se transformou como pessoa, e pediu a mão da antiga pretendente de Clitofonte em casamento, tudo conforme a tradição da época. O romance de Aquiles Tácio termina com um duplo casamento feliz: os protagonistas, Leucipe e Clitofonte, casam-se em Bizâncio; o casal que se formou por conta do sequestro equivocado, Clístenes (o sequestrador) e Calígona (a antiga pretendente de Leucipe) também se casa pouco depois, com a presença do casal de protagonistas a celebrar a união deles também.

O romance de Aquiles Tácio é rico e extenso, o que permite potencial de estudo denso à parte, sobretudo em razão dos elementos religiosos (a ação da divindade é sempre importante), sociais e políticos. Para fins do presente estudo intertextual, serão destacadas algumas particularidades da história que denotam certo parentesco com as histórias retratadas no cinema e que possuem um par romântico.

Como se trata de um romance, sua natureza híbrida permitiu a aposição de elementos de todos os outros gêneros codificados que o precederam. É possível ver, na

travessia dos protagonistas a lugares distantes, enfrentando todo tipo de adversidade, traços do gênero épico. As encenações e os ardis hábeis a causar erros quanto à identidade da pessoa, bastante comuns nas comédias, estão presentes nas simulações de morte da protagonista feminina e, também, no conhecido disfarce de identidade que posterga o reconhecimento imediato e a resolução da história: em um momento do romance, a protagonista feminina, Leucipe, não é reconhecida pelo seu amado porque cortaram-lhe os cabelos; em outro momento, Melita troca de roupas com Leucipe para que ele consiga escapar da fúria de seu marido.

E o sofrimento atroz impingido ao protagonista masculino, tal qual ocorrera já em *Quéreas e Calírore*, é o que o movimenta a ação. Os enganos que quase levam Clitofonte ao suicídio, motivados pela perda da mulher amada, têm um sabor de *Romeu e Julieta* com um deslinde menos trágico.

O início do romance começa com o que se chama de *ekphrasis*. Aqui se entende como um exercício retórico que resulta em uma vívida descrição verbal de um trabalho de arte visual ou de algum sonho, dentro de um romance. No nosso sentir, apresentada no romance antigo, é um modo de intermedialidade conhecido por “referência intermediária”, no qual são desenvolvidas “... estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação principal do produto.” (RAJEWSKY, 2012).

A *ekphrasis* de *Leucipe e Clitofonte* é a descrição de uma pintura que representa o rapto de Europa, um mito grego que conta a história em que Zeus se disfarçara de um touro branco para se aproximar da moça de quem enamorara, e por fim conseguir sequestrá-la. De certo modo, como Cassin (2005) afirmara, a descrição desse quadro contém a matriz narrativa desse romance.

Não apenas os romances estão cheios de *ekphrasis*, mas, de modo mais determinante, é frequentemente uma *ekphrasis* que estrutura, no todo ou em parte, o próprio romance. Assim, nas Aventuras de Leucipo e Clitofonte, de Aquiles Tácio, nas primeiras linhas do livro primeiro, o narrador, que acaba de escapar de uma tempestade (...) e se detém diante de um quadro suspenso, o rapto de Europa, que contém a matriz da narrativa das Aventuras de Leucipo e Clitofonte (...) (CASSIN, 2005, p. 256)

Entendemos aqui que imagens mentais provocadas no leitor desses romances, surgidas por provocação dessas pinturas verbais, valem-se de mecanismo semelhante ao do cinema para a produção de sentidos: por intermédio da imagem que aparentemente não possui ligação direta com o sentido do romance, é intensificada a experiência da história. Há também uso de *ekphrasis* no romance grego *Dáfnis e Cloé*, de autoria de Longo. No prólogo há um narrador que teria encontrado uma pintura contando uma história de amor, retratando figuras que relatam em linhas gerais, a história que irá

acontecer. Tal qual no cinema, a imagem é poderosa: apresenta o conteúdo das mensagens ou a sensação a ser transmitida de modo mais direto e intuitivo.

*Dáfnis e Cloé* é um romance que conta uma inocente história de amor protagonizada por dois jovens que viviam no campo. Eles foram abandonados quando nasceram, e criados por pais adotivos em um ambiente bucólico, perto da cidade de Mitilene, na ilha de Lesbos. Vizinhos, cresceram juntos, dotados de extraordinária beleza, e começaram a sentir algo entre si que não sabiam definir. Filetas, um velho pastor, explica-lhes sobre o sentimento de perturbação (e dor) que é o amor. Eles não conseguem consumá-lo no começo da história. A mulher de um vizinho inicia Dáfnis nas artes do amor. Os jovens passaram por muitas dificuldades, como consecutivas tentativas de sequestro dos dois. Diversos pretendentes encantados com a beleza de cada um deles surgem no decorrer da história. Por fim, os dois são reconhecidos posteriormente pelos pais de nascença, membros da aristocracia. Com isso, conseguiram se casar e, finalmente, consumir esse amor.

Para fins da análise, foram localizados alguns pontos-chave desse romance, cujo cenário é menos cosmopolita do que os demais.

Inicialmente, há uma persistente construção de uma concepção do amor como algo instintivo, ligado à natureza. No começo do romance se fala da inevitabilidade do amor: quem contemplou a beleza já o sentirá. A *ekphrasis* no começo, quando o narrador do prólogo descreve a pintura que retrataria o amor, antecipa o tom da história.

Há um paralelismo entre os dois personagens principais: ambos são crianças abandonadas simultaneamente, foram criadas por pais adotivos e possuem idades semelhantes. Algo interessante que se constata desse paralelismo no romance é o fato de que o par é representado como se destinado desde sempre a ficar junto, e em igualdade de condições contextuais. Até mesmo o abandono e a revelação posterior ocorreram em blocos de tempo relativamente próximos.

Ao se observar esse padrão, tem-se a impressão de que há um uso de paralelismo e de simetria extremos quanto à caracterização dos personagens. Eles se distinguem sutilmente pelas condições externas impostas socialmente para cada gênero (por exemplo, o rapaz é iniciado sexualmente antes de se casar; a moça é mantida casta), mas mesmo tais marcas diferenciais são retratadas de modo tão discreto que praticamente desaparecem no contexto da história.

Ao falar do romance grego, referindo-se a ele como “romance de retorno”, Whitmarsh (2011, p. 17, 18 ) afirma que esse tipo de narrativa contém um paradoxo

quanto a seus personagens: eles são e não são os mesmos no fim da narrativa. Segundo ele, “... é o jogo não resolvido entre a mesmice e a diferença que traz à narrativa do romance antigo sua riqueza, complexidade e urgência”.

As circunstâncias externas parecem inabalhar as condições internas dos protagonistas (não parece ocorrer inalterabilidade de propósito neles, mesmo com as condições externas adversas). Ao mesmo tempo, por se tratarem de narrativas de retorno (ou seja, os personagens precisaram se deslocar para depois retornar às origens), isso pode significar a mudança dos personagens buriladas pelas circunstâncias em uma jornada de amadurecimento.

Esse paralelismo no retrato do casal protagonista, na qual um ou ambos passam por uma jornada de retorno às origens, com o final feliz consagrando a união do casal, é reconhecido em outras formas de ficção posteriores.

A caracterização dos casais nas comédias românticas costuma seguir três possibilidades. A primeira é a da existência de um único protagonista, com prevalência de seu singular ponto de vista, o que parece mais aproximado com o padrão de caracterização próprio das peças da Comédia Nova aqui estudadas ou em romances românticos focados em um único personagem principal, nos quais a outra pessoa do casal ou é silenciada, ou acaba aparecendo com menos detalhamento na história.

A segunda possibilidade, ou padrão, tem similaridade com a representação dos personagens nos romances antigos aqui estudados (em *Quéreas e Calíroo*, a narração é em primeira pessoa, mas a representação do casal é equivalente, com peso igual para ambos personagens principais).

Nesses casos, verifica-se uma simetria nas posições dos dois dentro das histórias, com paralelismo na representação e identidade na caracterização (os dois membros do casal são extremamente parecidos e destinados a ficarem juntos por intervenção do destino, e essa similaridade pode até mesmo ser consequência disso).

O terceiro padrão, que segundo nossa percepção é o padrão de *La La Land*, é aquele em que existe essa simetria e paralelismo na representação dos dois (ou seja, o ponto de vista de cada um dos dois personagens que formam o par romântico é apresentado ao público em igualdade de condições), mas eles são caracterizados como portadores de personalidades distintas, por vezes com visões antagônicas sobre a realidade que os cerca.

Evidentemente, como já salientamos aqui, as influências dos referenciais antigos são percebidas de modo mais sutil do que em casos de adaptação direta. A rede

intertextual capaz de se movimentar para a criação de um trabalho novo é complexa, e optamos aqui por apenas alguns fios que são importantes na tessitura da criação artística.

Entende-se que o ineditismo não está, conforme a visão antiga de autoria, na suposição artificial de que existam trabalhos artísticos despidos de referenciais anteriores, mas no rearranjo criativo deles. Ademais, entendemos aqui que embora a visão estrutural seja importante para que possamos reconhecer e diferenciar as obras, o contexto em que elas são produzidas e o modo pela qual elas são percebidas por quem as recebe tem igual relevância.

Levadas em conta essas considerações, na segunda parte do presente trabalho, verificaremos como se dá essa apresentação simétrica desses personagens protagonistas na comédia romântica musical *La La Land* e como eles, apesar de aqui termos aqui percebido grande semelhança no modo de composição e de caracterização de tais personagens com os *adulescentes* da Comédia Nova e desses romances gregos antigos, tal característica não impede com que eles sejam percebidos como personagens singulares e provoquem emoções no público.

## 4 *LA LA LAND*, CANTANDO ESTAÇÕES (2016): GÊNERO E MANIPULAÇÃO DE CONVENÇÕES

### 4.1 UMA COMÉDIA ROMÂNTICA MUSICAL DO SÉCULO XXI

Dentro do amplo universo de possíveis escolhas de estudo, optou-se por *La La land* (2016), uma comédia romântica musical do século XXI.<sup>9</sup> Os filmes musicais possuem uma natureza muito semelhante af das representações teatrais antigas que tivemos a oportunidade de observar na primeira parte dessa tese, sobretudo no que diz respeito à inserção de música e dança na construção de sentidos, o que favorece a percepção de mais influências além daquelas que poderiam ser percebidas com a análise de uma comédia romântica padrão.

Trata-se de filme dirigido e escrito por Damien Chazelle, que estudou Cinema em Harvard, e teve praticamente todas as músicas<sup>10</sup> compostas para o filme por Justin Hurwitz, seu antigo colega na mesma universidade.<sup>11</sup> Nos papéis principais, estão a atriz Emma Stone (que ganhou o Oscar por sua atuação) e Ryan Gosling. Os dois atores já tiveram atuação conjunta como protagonistas de comédia romântica *Crazy, Stupid, Love* (2001).

Um bom musical, segundo Kernick (2008, p. 14) com sua mistura de canções, dança e referências artísticas visuais, diverte e evoca tanto uma resposta intelectual como emocional; mas para que esses elementos façam sentido, o musical precisa contar uma história convincente, e de um jeito igualmente convincente.

A história que integra os elementos em um musical pode ser ligada a diferentes gêneros. É possível fazer um musical com os elementos de uma comédia romântica. A comédia romântica é uma dessas possibilidades de apresentação de gênero cinematográfico que atrai grandes audiências e possui uma grande diversidade de formas de apresentação, como pudemos observar de seu percurso histórico.

---

<sup>9</sup> As informações técnicas sobre o filme em estudo constam do verbete próprio do IMDb (Internet Movie Database). IMDb. *La La Land* (2016). Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt3783958/> Acesso em: 22/12/2017

<sup>10</sup> A única canção de *La La Land* que não foi composta por Hurwitz foi *Start a Fire* (Começar um Incêndio, em tradução literal). Essa canção é criação de John Legend, músico que, além de compor, também representou o personagem Keith no musical.

<sup>11</sup> Os trechos das letras das canções de Hurwitz foram retirados do *website Metro Lyrics*. Disponíveis em: <http://www.metrolyrics.com/>

Na visão de Grant (2007, p. 40), a valorização ocidental da música como um meio para se comunicar com a alma ou o coração explicaria a existência de vários musicais com uma história romântica, na qual há o desenvolvimento de uma atração mútua mediada por desentendimentos cômicos (e com o casal se casando ou com a promessa de se casar).

O musical no cinema é uma forma de apresentação cinematográfica que se afasta da representação objetiva da realidade extradiegética. Isso acontece porque combina diversas formas de expressão artística cuja contemplação costuma ser dissociada das trivialidades da vida cotidiana, ou restrita a espaços específicos e contidos: por exemplo, um número de dança é apreciado usualmente dentro dos limites de um palco.

A separação entre a expressão artística e a realidade ordinária é bem marcada na vida concreta. Já no musical há uma mistura de representação imitativa da realidade com a expressão permanente das artes que nele se expressam.

A vida que está sendo vivenciada diegeticamente no musical é artisticamente retrabalhada, o que permite ressignificações que transcendem os parâmetros racionais. É a arte que se abraça à vida e a intensifica.

A comédia romântica tem um público cativo e, em sua forma mais conservadora e formulaica, ela se aproxima sensivelmente da representação do cotidiano de um casal (normalmente de classe média, embora haja exceções).

Um espetáculo musical que tem seus elementos amalgamados por uma história trivial e genérica de um par romântico que se apaixona é uma combinação interessante.

Parece-nos que essa combinação proporciona equilíbrio entre os devaneios e epifanias proporcionados pela apreciação artística (normalmente intensificados pelo estilo musical) e as questões mundanas expostas pelos diálogos de pessoas comuns que trabalham, apaixonam-se e lutam por seus ideais (o que costuma ser retratado na comédia romântica).

Kenrick (2008, p. 15) afirma que os musicais possuem certos elementos-chave: as músicas e suas letras; a história que fará a ligação de todos os elementos artísticos, normalmente por meio de roteiro ou diálogos; a coreografia, os movimentos de palco e a produção, na qual se incluem os *sets*, as roupas e os aspectos técnicos.

Ao estudarmos a comédia romântica musical, todos esses elementos-chave são importantes para a construção de sentidos. Desse modo, como eles se amarram à história e à caracterização dos personagens, alguns aspectos desses elementos serão levados em conta na análise de *La la land*.

O enredo básico de *La La land* é a do encontro de dois artistas que procuram realizar seus sonhos em Hollywood, e que no decorrer dessa trajetória se apaixonam: Mia, atriz e roteirista; e Sebastian, pianista de jazz. O romance deles é marcado pelos altos e baixos de suas trajetórias profissionais, embalados por música e um clima perene de nostalgia e modernidade contrastantes.

No ano em que o filme foi lançado, ele obteve retorno significativo do investimento inicial nas bilheterias e alta aprovação do público. Além disso, recebeu 14 indicações ao *Oscar* no ano subsequente a seu lançamento e foi vencedor em seis categorias (diretor, atriz principal, trilha sonora, música original, direção de arte e fotografia), além de ganhar sete *Globos de Ouro* (em todas as categorias em que foi indicado) e cinco prêmios *BAFTA*, após 11 indicações.

Aqui foram mencionadas apenas as premiações principais, pois o filme recebeu mais de duzentos prêmios ao redor do mundo, sem contar as indicações e as conquistas de outros prêmios no cinema (IMDB, 2019).

Apenas com o breve percurso aqui traçado já se sabe a questão de classificação de gênero é tormentosa, embora haja certa maleabilidade quando falamos de cinema porque usualmente há uma mistura de convenções em diversos filmes.

Metz (1974, p. 62), em sua obra *Linguagem e Cinema*, aborda os códigos cinematográficos, os quais para ele são plurais. Ou seja, para ele afirmar que algo é cinematográfico implicaria primeiro dizer que ele ocupa uma posição dentro de um sistema geralmente coerente – ou seja, um código.

Ele chama de códigos cinematográficos gerais aqueles processos sistêmicos que podem ser aplicados a todos os filmes; em oposição a eles, há os códigos cinematográficos particulares, cujos elementos de significação apenas aparecem em alguns tipos de filmes. Ele indica a presença desse tipo de código nos filmes que pertencem a um gênero definido, como o *Western* clássico. Com isso, o *Western* manifestaria um código ou combinação de códigos que é distintiva do que caracteriza os outros filmes em geral. (METZ, 1974, p. 62).

Tal qual o *Western*, o gênero da comédia romântica é altamente codificado. Entretanto, quando as convenções são subvertidas com tanta frequência a ponto de se tornarem a regra desse gênero, entendemos que há uma reconfiguração do gênero ou o surgimento de um novo.

Quando se trata de um filme musical, pode-se ter uma abordagem apenas em razão de sua natureza distintiva em relação aos demais gêneros: trata-se de filme no qual a

performance musical e os diálogos musicados são parte constitutiva da obra, inclusive são amarrados à própria trama.

Há diversas danças e a ênfase nele se dá, sobretudo, no aspecto performático. Entretanto, se relembrarmos um pouco as origens do teatro e o fato dele próprio ser desde o início musical, entende-se que o gênero musical é um ponto de contato interessante entre o próprio cinema e sua origem, na qual as projeções cinematográficas eram vistas referenciadas à fotografia e ao teatro, prevalentemente.

No caso dos Estados Unidos, é bom também destacar que o início do cinema comercial se deu na Costa Leste norte-americana, e só mais tarde migrou para a Costa Oeste com a criação da indústria cinematográfica de Hollywood.

O cinema produzido em Nova Jersey (cidade a poucos quilômetros de distância de Nova Iorque) conviveu em suas origens com a Broadway, conjunto de peças teatrais encenadas nas diversas casas teatrais do bairro nova-iorquino chamado Theatre District.

A Broadway é até hoje conhecida por seus musicais. O primeiro filme sonoro norte-americano era, como já se pontuou aqui, um musical chamado *The Jazz Singer* (1927), cuja história trata de um cantor que seguiu seus sonhos e, ao ascender como estrela da Broadway, entrou em conflito com seu pai, judeu ortodoxo, que preferia que ele seguisse as tradições familiares e cantasse na sinagoga.

Uma vez levando-se em consideração tal fato, embora aos olhos da plateia de hoje os musicais possam mesmo ser destacados como gêneros à parte (justamente pela existência permanente dos diálogos cantados e de performances de dança) lembremo-nos também que eles podem ser enxergados sob o viés da narrativa que está sendo abraçada por essas canções, e o tom que delas emanam.

Nesse particular, não se torna difícil distinguir, entre os musicais aqueles que possuem um tom mais sóbrio e outros que possuem um tom prevalentemente cômico. *The Jazz Singer* é um musical dramático centrado na relação conflituosa entre pai e filho.

O protagonista Jake até tem um par na trama (a também cantora Mary), mas a história é toda desenvolvida ao redor da questão da frustração da expectativa paterna e sua ulterior reconciliação.

O relacionamento homem-mulher não é focalizado em *The Jazz Singer*, o que o exclui definitivamente da classificação “cômico-romântica”. Os próprios cartazes promocionais do filme na época reforçam a ideia de que o filme não está centralizado na relação amorosa de um casal.

Figura 29 – Cartaz do musical mostra o cantor ao piano com sua mãe



Fonte: The Jazz Singer (1927)  
<http://bit.ly/2H1qQFf>

E mesmo se observarmos o universo amplo das comédias é possível separar as comédias que possuem em seu bojo a nota da comicidade sem se envolver em questões amorosas, e as que são do gênero cômico-romântico (normalmente centradas na relação entre duas pessoas envolvidas amorosamente, entremeadas por interstícios de momentos cômicos e de notas românticas), como é o caso de *La la land*.

Desse modo, vemos *La la land* como uma comédia romântica musical, ou um musical que tem uma comédia romântica como narrativa de fundo.

A definição do que é efetivamente cômico tem sido estudada por diversos autores, e varia, consoante nosso entender, de acordo com o contexto social e histórico (tanto de produção, como de recepção). Isso explicaria a inserção em comédias de situações que não necessariamente provocariam riso, ou a existência de filmes cômicos mais antigos, como nas *slapstick comedies* nas quais há cenas de agressões físicas que outrora despertavam humor (e que não são risíveis atualmente, ao menos na maior parte dos contextos). Para se entender o contexto do cômico, sobretudo nas obras cômicas nas quais o humor não é tão evidente, fica-se aqui com Bergson (1983, p. 13), ao reputar que o riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum e ter uma significação social. Ele reconheceu no cômico certa proximidade com a vida real e a intenção subjacente de humilhar e de corrigir, ao menos exteriormente. Coerente com a aproximação do personagem cômico com o cotidiano, o personagem cômico suscita identificação por parte do público, quase como se fosse um amigo ou conhecido:

O personagem cômico é quase sempre um personagem com quem começamos por simpatizar materialmente. Isto é, por curtíssimo momento pomos-nos em seu lugar, adotamos os seus gestos, palavras e atos, e, se nos divertimos com o que há nele de risível, nós o convidamos, em imaginação, a se divertir conosco. Nós o tratamos primeiro como companheiro. BERGSON (1983, p. 98)

SILVA (2012), ao abordar o personagem cômico sob o ponto de vista do teatro bergsoniano, ressalta sua rigidez combinada com generalidade, o que contrastaria com a especificidade dos personagens de tragédias.

... ele não pratica ações que o individualizam, mas gestos e atitudes generalizados que configuram uma conduta caricatural e repetitiva. É um tipo geral possuidor de uma rigidez de caráter que o torna mecânico e automático. Tanto assim que peças dramáticas e trágicas carregam como títulos nomes próprios enquanto as comédias definem seus títulos com nomes comuns acompanhados de adjetivo. Isto se deve ao fato de tragédias e dramas terem a intenção de destacar alguma especificidade individualizada de suas personagens de modo proposital e consciente. Em contrapartida, o destaque, na comédia, é dado à generalização da rigidez repetitiva do vício cômico. (SILVA, 2012, s/n).

Entendemos aqui que a obra artística é resultado de um conjunto de elementos dispostos de modo inovador. Na esteira do pensamento de Jauss (1982) já exposto nas linhas anteriores, sentimos que o efeito estético da obra pode resultar justamente na perturbação decorrente da quebra de expectativas por parte do público.

Tarkovski (1998), teórico e diretor de cinema russo, afirmara que o cinema foi a primeira obra de arte a nascer em decorrência de uma invenção tecnológica, em resposta a uma necessidade vital no papel de instrumento de que a humanidade necessitava para ampliar seu domínio sobre o mundo real.

O cinema, segundo o cineasta, é obra de arte com público mais vasto do que as obras a ela antecedentes, pois tem ritmo e forma que permitem a transmissão da experiência condensada que o autor deseja compartilhar, o que corresponderia mais intimamente ao ritmo da vida moderna e a falta de tempo que a caracterizaria. (TARKOVSKI, 1998, p. 94, 95).

Os teóricos do cinema oscilam entre duas linhas gerais relativas à tendência de imitação da realidade externa à representação artística, ou à inventividade criativa que por vezes tangencia o inverossímil.

A primeira seria herdeira da visão documentária dos irmãos Lumière e que tem as escolas realistas como suas maiores representantes, concede maior valor à aproximação imitativa da realidade material. Essa impressão é suscitada pelo cinema porque ele possui em sua natureza possibilidades técnicas de movimento, através de seus fotogramas, conjugadas com efeitos cênicos a eles associado. A segunda linha de pensamento, por sua vez, a qual se pode nomear de ilusionista ou formalista, vale-se mais do potencial imaginativo e não teme se valer do inverossímil na criação dos universos fílmicos. Ela se distancia abertamente de sua vinculação com a realidade concreta e, por vezes, aproxima-se do aspecto onírico.

Seria tormentoso dizer qual das duas correntes é a mais próxima do resultado que se obteve em *La La Land*. Chazelle procurou privilegiar as tomadas longas, mais orgânicas, próximas do realismo na filmagem. Um exemplo é a própria cena inicial, a qual foi filmada em uma sequência única, sem cortes.

Ao mesmo tempo, há diversas técnicas de edição e montagem, bem como momentos fantásticos dentro da narrativa (como na cena em que eles flutuam dentro do Observatório Griffith), ou mesmo a própria montagem do devaneio que encerra o filme. Desse modo, nosso estudo se apoia em conceitos de teóricos do cinema de ambas as correntes, a depender do aspecto e do momento do filme trabalhado.

Para nossa análise, considerando-se que a obra cinematográfica é resultado de um trabalho coletivo (sem contar, evidentemente, as influências intertextuais e intermediárias já sinalizadas), a abordagem terá como fio condutor a própria narrativa subjacente (ou seja, a comédia romântica que sustenta a narrativa de base do musical), e os diferentes aspectos composicionais que perturbam e remodelam a convenção da comédia romântica.

*La La land* é um filme pleno de referências gráficas a outros filmes de Hollywood, sobretudo musicais. Por ser generoso com a quantidade de camadas intertextuais, permite diversos níveis de compreensão.

A noção de intertextualidade foi concebida por Julia Kristeva no final dos anos 60 com base prevalentemente no dialogismo de Bahktin (que entendia ser o romance um espaço polifônico no qual ecoariam diversas vozes culturais) e seria entendida como a transformação e combinação de diferentes textos anteriores. Essa concepção de intertextualidade é mais ampla. Mais tarde, nos anos 80, Gérard Genette restringiu o termo intertextualidade somente aos casos em que haveria a efetiva presença de um texto no outro.

Samoyault (2008) defende a intertextualidade como a memória da literatura. Ao retomar o pensamento de Genette, ela afirma que existiriam dois tipos de práticas intertextuais: uma na qual há uma relação de co-presença, na qual um texto está presente no outro, e a segunda, uma relação de derivação, na qual um texto é retomado e transformado em outro, o que é nominado por Genette de prática hipertextual (SAMOYAULT, 2008, p. 48). Ainda Samoyault (2008, p. 42) entende que hoje, em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade buscaria mais “... fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos da comunicação literária. A noção continua sendo instável (...). A

intertextualidade deve ser compreendida como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos”.

Com base nessa linha de pensamento, aqui se trabalhará a intertextualidade de modo operativo, valendo-se dos casos em que há uma presença clara de outras referências culturais, sobretudo do cinema, na composição de *La La Land*. Entende-se aqui que o reconhecimento desses textos torna a experiência da audiência mais rica e proporciona maior satisfação ao público.

Aqui se tratará por “intertextual” toda presença explícita de um texto em *La La Land* (texto compreendido em sentido amplo, incluindo textos visuais e sonoros). A referência pode tanto estar presente no filme em uma relação de co-presença, como pode ter sido transformada. Para a presente tese, serão apresentadas algumas das referências que foram inseridas no musical e que foram aqui localizadas.

Como o filme foi dividido pelo diretor em cinco segmentos narrativos, a abordagem será costurada dentro dos mesmos segmentos, focalizando alguns dos seguintes aspectos: 1) caracterização dos personagens; 2) a *mise-em-scène*, ou seja, como os elementos gráficos são dispostos no filme de modo a produzir sentido; 3) as músicas do filme e sua ligação com o enredo (de antemão se adverte que se trata de tradução não-literária dos trechos das canções, realizada apenas para possibilitar a compreensão da mensagem transmitida); 4) como são apresentadas as convenções do gênero cômico-romântico e como o filme as mantém ou as derruba. 5) as referências intertextuais presentes no filme. A depender de cada um dos segmentos narrativos, há prevalência maior ou menor de cada um desses aspectos, resultado das escolhas do diretor do filme e de sua equipe.

Na análise da última parte do filme, também chamada de Inverno (como a primeira) será mostrada a subversão/manutenção da convenção do final feliz dos personagens Mia e Sebastian.

#### **4.2 LA LA LAND E A RETOMADA NOSTÁLGICA DOS MUSICAIS ANTIGOS EM CONTEXTO ATUAL**

A proposta de Damien Chazelle, o diretor de *La la land*, era revisitar uma forma de apresentação cinematográfica marcada convencionalmente. O filme é apresentado como uma releitura dos musicais da chamada “Era de Ouro” de Hollywood, período que

compreende o início da introdução do som com *The Jazz Singer*, em 1927, e vai até os anos 50 do século XX.

Há homenagem também a diversos musicais e filmes de períodos posteriores, como veremos mais tarde nessa análise.

O filme, desde o começo, propõe-se a ser uma recriação adaptativa dos musicais antigos, mas situado temporalmente nos dias de hoje. Tal intento foi bem-sucedido desde o início do filme. Os elementos visuais e textuais que nos introduzem ao musical fazem com que o público se sinta envolvido pela aura nostálgica dos musicais daquela época.

A apresentação gráfica dos títulos, com tipologia própria dos filmes antigos, permite com que a audiência perceba o filme como se ele fosse realmente um musical daquela época.

Figura 30 – O uso proposital da antiga técnica do CinemaScope



Fonte: La la land (2016)

Para conduzir o público nessa releitura, *La la land* foi rodado com a antiga técnica de filmagem chamada Cinemascope, com o uso de lentes anamórficas em praticamente todo o filme.

Essas lentes originalmente foram criadas para possibilitar que uma imagem larga se encaixasse na película, e também para aumentar a definição dos fotogramas. Ao se apropriar do uso dessa técnica, portanto, intensificou-se o visual antigo próprio dos musicais coloridos dos anos 50, com planos longos e longas tomadas.

Para que o filme tivesse um ar mais parecido com os clássicos, foi utilizada uma cartela de cores vibrante, com cores primárias e saturadas, simulando a técnica Technicolor de colorização das películas.

A história foi dividida em segmentos temporais, com a aposição dos elementos escritos em cada uma das mudanças no rumo da narrativa subjacente ao musical. Esses textos são chamados de intertítulos ou “cartões de título”.

Esses elementos são próprios da época do cinema mudo, nos quais eram transcritos os diálogos dos personagens. Com o advento do cinema sonoro, seu uso foi

reduzido nos filmes posteriores, mas permanece para fazer a marcação de tempo e de espaço.

Figura 31 – Segmentos do filme marcados temporalmente

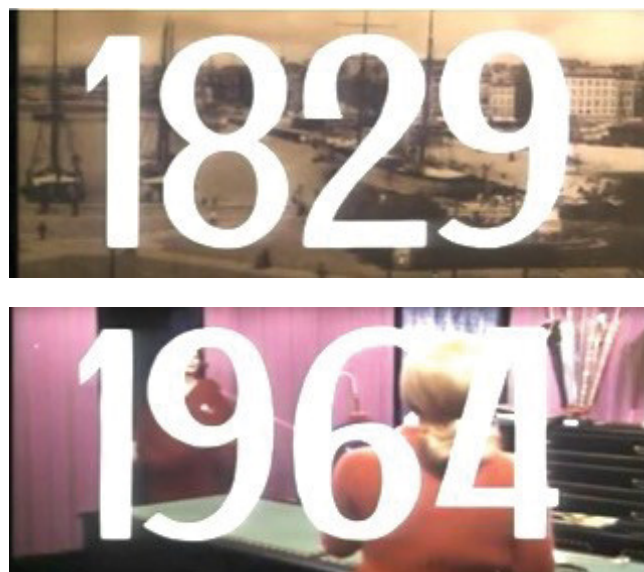


FONTE: SCHAFFER/ROGERS (2016)  
<http://bit.ly/2TjGnqw>

Esse recurso é bastante usado no cinema. É um modo de se dividir a história em capítulos e auxiliar o espectador a acompanhar, em menos de duas horas, uma narrativa que dentro do universo diegético se passa em período maior. Em *La La Land* optou-se pela divisão do tempo em estações.

No musical francês *Les parapluies de Cherbourg* (1964), uma das influências diretas do filme *La La Land*, há o uso do mesmo recurso de divisão gráfica da passagem de tempo.

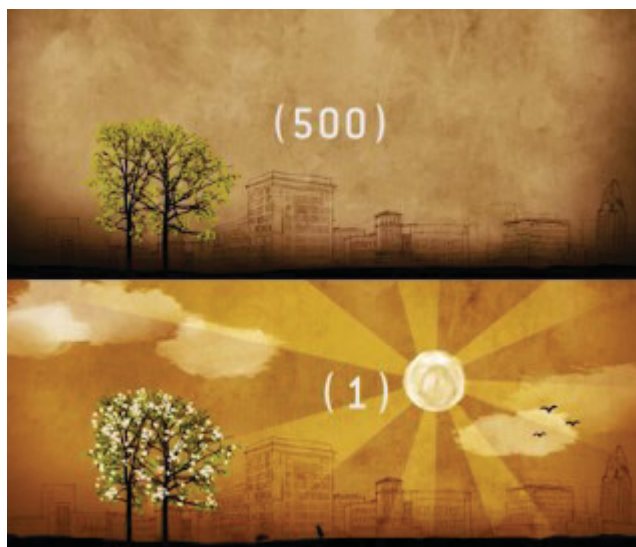
Figura 32 – Marcação temporal em anos no musical *Les parapluies de Cherbourg*



Fonte: *Les parapluies de Cherbourg* (1964)

Esse recurso também está presente nas comédias românticas. Na comédia romântica *(500) Days of Summer* (2009), a marcação de tempo, utilizada para mostrar ao público a duração do relacionamento do casal protagonista, foi apresentada graficamente em número de dias, com aposição dessas datas de modo não-linear. Nesse caso, o uso do recurso fez jus ao título e à proposta da história, pois se trata da reconstrução da memória do relacionamento sob o ponto de vista do protagonista.

Figura 33 – Marcação temporal de *(500) Days of Summer*



Fonte: *(500) Days of Summer* (2009)  
<https://bit.ly/2NhNLx3>

Em *La La Land* essa marcação temporal também é significativa. A história se passa em Los Angeles, no estado norte-americano da Califórnia, cujas condições climáticas são estáveis e raramente há variação marcante nas estações do ano: sempre há sol. Além de posicionar a narrativa no tempo, a utilização das estações do ano, dentro desse contexto, traz a irônica mensagem subjacente de que, no fundo, nada muda na cidade das estrelas de Hollywood.

O tempo do relacionamento dos protagonistas de *La La Land* é bem sinalizado: inicia-se no ensolarado inverno californiano, na época do Natal, floresce na iluminada primavera e decai no outono do mesmo ano. Há um salto temporal de cinco anos e, em um inverno igualmente ensolarado de Los Angeles, há o reencontro do casal.

Justamente por conta dessa simbólica e significativa marcação de tempo, a presente análise seguirá as linhas gerais da narrativa dessa comédia romântica musical.

## 4.3 ANÁLISE DO FILME

### 4.3.1.1 INVERNO

A primeira cena do filme se passa em um congestionamento na chamada *freeway* de Los Angeles. As *freeways* são vias para fluxo de veículos nas quais há permissão para transitar em altas velocidades. Entretanto, nem sempre o fluxo flui na prática, dada a grande imensidão de veículos que por elas transitam diariamente.

No meio de inúmeros carros parados e buzinas, uma das motoristas começa a cantar e sai de seu veículo para começar a dançar na via. Vários outros motoristas se juntam a essa mulher anônima e fazem uma performance ao som da primeira música do filme, chamada *Another Day of Sun*.

Figura 34 – A *performance* animada em meio ao congestionamento



FONTE: La la Land (2016)

Essa primeira cena ainda não apresentou ao público os personagens protagonistas, mas se presta a cumprir com a proposta do diretor e situa o filme. Desde o começo do filme, já fica claro que se trata de um musical, pois as pessoas que estavam paradas no congestionamento começaram a dançar sobre os carros, em movimentos performáticos de grande beleza e com tom de animação.

A bela dança performada, com pessoas trajadas com vestimentas coloridas, transmite um tom de alegria ao musical e os remete ao figurino dos musicais antigos, o que induz o público a associar o musical ao gênero cômico.

A letra da música que eles cantam e dançam, porém, transmite a primeira mensagem implícita da história. No começo do filme, a música começa a ser cantada por uma motorista anônima antes que as pessoas saiam de seus veículos e comecem a dançar

sobre eles. Muito embora a câmera tenha focalizado nela, na verdade essa focalização se trata de uma das primeiras quebras de expectativa lançadas pelo filme.

Figura 35 – A mulher anônima que conta sua história



FONTE: La la Land (2016)

Essa personagem, focalizada pela câmera com o destaque de protagonista, sequer aparece na história depois. Entretanto, a letra da música *Another Day of Sun*, por ela cantada, é muito semelhante à história de Mia e Sebastian. No começo dessa música, a motorista narra, em primeira pessoa, a história de um casal de adolescentes que se separa porque a moça da cidade pequena ouve o chamado para tentar a sorte na indústria cinematográfica:

*I think about that day/I left him at a greyhound station/West of Santa Fé// We were seventeen/But he was sweet and it was true/Still I did what I had to do/'Cause I just knew/Summer: Sunday nights/We'd sink into our seats/Right as they dimmed out all the lights/A technicolor world made out of music and machine/ It called me to be on that screen/And live inside each scene// Without a nickel to my name/ Hopped a bus, here I came/Could be brave or just insane/We'll have to see/'Cause maybe in that sleepy town/He'll sit one day, the lights are down/He'll see my face and think of how/He used to know me (...)*

Eu penso sobre aquele dia/ Eu o deixei no ponto de ônibus no Oeste de Santa Fé/ Nós tínhamos dezessete anos/ Mas ele era doce e era verdadeiro (o que sentíamos) / Ainda assim eu fiz o que tinha de fazer/ Porque eu simplesmente sabia/ Nas noites de domingo no verão/Nós nos afundávamos em nossas poltronas/ Assim que todas as luzes se apagavam um mundo *technicolor* feito de música e técnica me chamou para estar naquela tela e viver dentro de cada cena.// Sem nenhum tostão no bolso/Peguei um ônibus, aqui cheguei/ Poderia ser coragem ou apenas loucura/ Nós teremos de ver/ Porque talvez naquela cidade sonolenta/ Ele vai sentar um dia, as luzes apagadas/ Ele verá meu rosto e pensar em como ele me conhecia (...).

Aqui se estabelecem dois paralelos dignos de nota. Essa personagem desaparecerá no decorrer do filme. Entretanto, a narrativa poderia ter continuado focalizada e poderíamos ter tido acesso ao universo dessa motorista anônima, caso fosse dada continuidade à história dela. Entretanto, esse acesso nos foi negado por opção de Chazelle, o que pode ter surpreendido uma parte do público.

Ela é uma personagem anônima, genérica. Com a mensagem da primeira parte da música que ela cantou durante na performance musical, temos *insights* sobre sua história.

Já começamos, com nosso arcabouço cultural, nossas memórias e nossas projeções, a tentar individualizá-la e a (re)construí-la como se fosse uma pessoa que nos é conhecida.

As imagens mentais do clichê da adolescente com poucos recursos financeiros que sonha com o estrelato começam a ser construídas na mente de quem ouve essa história. Com isso, começamos a sentir algo por ela. Seja uma empatia com a situação e desejo sincero de que ela tenha conseguido realizar seu sonho, seja associando a atitude de abandonar tudo (em nome de um sonho distante) a um passado leviano de adolescente sonhador. O rapaz abandonado? Se praticamente nada sabemos dela, menos ainda dele.

A performance inicial combinada com a canção dessa personagem genérica pode, no nosso entender, ter função análoga à que a *ekphrasis* tinha no prólogo dos romances gregos que foram analisados nesse trabalho: ilustrar a história de modo artístico e contá-la sem inserir os personagens principais para preparar o leitor (ou, no caso do filme, o espectador) para o que iria depois acontecer. Recordemo-nos de que *ekphrasis* não era exercício retórico exclusivo dos romances gregos antigos, mas que quando neles utilizada tinha esse efeito.

Ao mesmo tempo, essa personagem a quem nos apegamos levemente e que forçosamente tivemos de abandonar, mostra outro aspecto do filme: ela é mais uma pessoa no meio daquela imensidão de veículos. É mais uma pessoa (entre várias outras que fazem o mesmo, todos os anos) que deixou uma história para trás para ir atrás de um sonho cuja factibilidade de realização é mais remota. Ela é uma anônima entre tantos outros anônimos. Dentro do universo do filme, ela permaneceu (ao menos para quem o assistiu) anônima e genérica. Os demais motoristas-dançarinos, pessoas que a acompanharam ao cantar o resto da música, dizem a mesma coisa: quando decepcionarem você, você se ergue do chão porque é outro dia de sol.

Ao se falar da narrativa no cinema, é importante ver a composição da história em si ou da *diegese* – aqui se aplica *diegese* no âmbito dos estudos fílmicos, cujo sentido é mais abrangente do platônico/aristotélico. *Diegese* no cinema corresponde a um universo fictício com elementos apostos em combinação apta a se tornar um todo coerente, da qual a história em si faz parte.

É dentro desse universo que ocorre a chamada focalização do personagem, termo apontado por Aumont (2017). Ela é elemento de organização da narrativa no qual se dá a distinção entre o herói (protagonista) e os personagens secundários, pois a câmera isola e segue esse personagem. (AUMONT, p. 119, 121).

É por intermédio da focalização, portanto, que se reconhece o protagonista ou os protagonistas da história que está inserida dentro do universo diegético do filme. Outro fenômeno indicado por Aumont é a chamada diegetização, um princípio geral do cinema clássico que consiste em tentar apagar os sinais aparentes da instituição cinematográfica. Com isso há o esforço consciente de se tentar apagar todos os vestígios do espetáculo a fim de se aumentar a sensação de ilusão criada.

Como se poderá ver adiante, nem sempre esse princípio é seguido à risca e o cinema também acaba por inserir elementos autorreferentes ou que quebram a suspensão da descrença, tal qual ocorria já no teatro grego antigo – no qual a metateatralidade era um recurso cênico utilizado com bastante recorrência nas representações.

A coreografia sobre os veículos, por exemplo, é um momento de quebra da suspensão da descrença. Além disso, o número de dança da abertura é intertextual, pois foi criado com a inspiração direta de cenas já apresentadas em outros filmes e musicais. O tema da performance inicial sobre os veículos é semelhante ao utilizado pelo diretor francês Jacques Demy no musical *Les demoiselles de Rochefort* (1967).

Figura 36 – Performance inicial do musical *Les demoiselles de Rochefort* (1967)



Fonte: FOUCHET (2012)

<http://bit.ly/2SvQ8x7>

Essa performance é resultado de uma espécie de “explosão artística” decorrente de uma forte energia social: os dançarinos se unem espontaneamente em movimentos harmônicos entre si, como se fossem parte de uma grande massa que deseja se expressar, mas que usualmente está presa dentro de seus carros e oprimida por uma rotina que se presta a conter esse tipo de desejo.

Depois da música se encerrar, juntamente com a performance, todos os motoristas retornam para seus carros como se nada tivesse acontecido: o estressante congestionamento volta à normalidade, com as buzinas típicas dos tráfegos das grandes cidades. Tratou-se de um “sopro de alegria e arte” na rotina da grande metrópole.

A performance inicial é, ao nosso ver, um prólogo que nos prepara para o resto do filme.

Nesse momento, o cartão de título “Inverno” surge na tela e é focalizado mais um dos motoristas. O motorista em destaque dentro de seu veículo é Sebastian, que logo será reconhecido como o protagonista masculino do filme.

Ele dirige um carro antigo e ouve repetidas vezes uma música de jazz. O aparelho de som de seu veículo é também antigo, pois ele rebobina a música. Trata-se de fita-cassete, precursora das mídias de áudio atuais.

O uso dessa linguagem visual (aposição de um carro antigo e um aparelho de som que não mais se usa hoje) evidencia uma característica marcante do personagem Sebastian (e que se reforçará em outros momentos do filme): é uma pessoa que tem grande apreço às referências passadas.

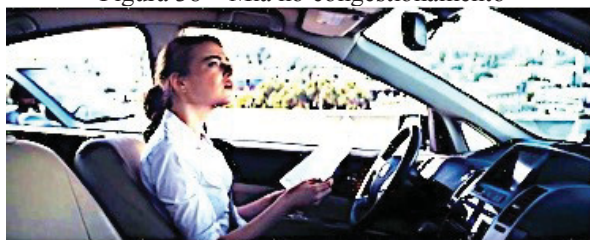
Figura 37 – Sebastian com seu carro antigo no congestionamento



FONTE: La la Land (2016)

O foco da câmera se volta, logo em seguida, para o veículo da frente. Um automóvel ordinário, parecido com os demais no congestionamento, no qual há uma moça que segurando um roteiro e que aproveita o tempo perdido no congestionamento para ensaiar suas falas. Depois saberemos que essa motorista é Mia, a protagonista feminina do filme. Imersa nesse ensaio, ela não percebe que o trânsito voltou a andar.

Figura 38 – Mia no congestionamento



FONTE: La la Land (2016)

O motorista do veículo que está atrás dela buzina de modo agressivo e a ultrapassa. Indignada, ela responde à intervenção barulhenta com um gesto obsceno com o dedo, como ocorre em diversas situações no trânsito conflituoso dos dias atuais. O motorista que buzinou para Mia era o outro protagonista do filme, Sebastian.

Na primeira parte do filme, surge a primeira convenção típica da comédia romântica: o *meet-cute*. Os dois personagens, destinados a ficarem juntos, têm seu primeiro encontro em uma situação inusitada. O encontro no trânsito é um bom exemplo de clichê.

Outro exemplo é o *meet-cute* ocorrido no trânsito é o primeiro *meet-cute* dos protagonistas de *When Harry Met Sally* (1989). A protagonista dá carona para Harry, logo após ele se despedir da namorada e passam a longa viagem debatendo visões antagônicas sobre a vida e relacionamentos.

Figura 39 – O *meet-cute* de *When Harry Met Sally* (1989)



Fonte: *When Harry Met Sally* (1989)

Outro *meet-cute* ocorrido dentro de automóvel é o de Don e Kathy, protagonistas do musical *Singin' in the Rain* (1952), musical que foi fonte inspiradora de *Chazelle*.

A história se passa na época da transição do cinema mudo para o cinema falado. Don é um ator famoso de cinema que está tentando fugir de suas fãs, sobe em um bonde e salta sobre o conversível de Kathy, uma atriz de teatro. É um primeiro encontro inusitado. Os protagonistas do filme começam a conversar a respeito de suas diferentes visões a respeito do teatro e do cinema e se desentendem.

Figura 40 – O *meet-cute* Gene Kelly e Debbie Reynolds



Fonte: *Singin' in the Rain* (1952)  
<https://imdb.to/2GAIxvO>

A presença do *meet-cute* combinada com a antipatia inicial dos protagonistas costumam acontecer com frequência nas comédias românticas. São duas convenções muito utilizadas na comédia romântica para movimentar e dar emoção à trama. O *meet-*

*cute* faz com que o espectador tenha a impressão de que os dois personagens, antes vistos individualmente, pareçam ser destinados um ao outro por força do acaso.

A antipatia inicial mútua é um obstáculo que pode ser utilizado de diversas maneiras. Normalmente suscita expectativas no público, que passa a especular em qual momento da narrativa eles se darão conta que foram destinados um ao outro e se entregarem ao sentimento recíproco. A antipatia inicial decorrente do embate de ideias acaba sendo muito positiva para quem assiste aos filmes.

Podem os protagonistas debaterem diversos temas a que são afeitos, e que podem ser de diversas naturezas. No caso de *When Harry Met Sally*, os debates eram relacionados com questões filosóficas como a própria morte, de comportamento e relacionamentos.

Em *Singin' in the Rain* o diálogo inicial entre o par romântico tem viés mais artístico e autorreferente: são duas visões que se contrapõem sobre o modo de caracterização do personagem no cinema mudo, com prevalência de gestuais mais marcados, e a atuação teatral, que na época detinha a exclusividade de inserção dos diálogos nas cenas.

Nesse caso, porém, apesar da existência de um *meet cute*, nessa ação específica não houve continuidade do contato entre os dois protagonistas. Serviu apenas para o espectador ter uma pista de que um seria significativo para o outro no decorrer da história. No segundo *meet-cute* dos dois, no capítulo seguinte, ocorre a primeira conversa do casal na qual há um debate de ideias.

Esses diálogos entre personagens protagonistas de comédias românticas são bastante ricos culturalmente. Por intermédio deles não apenas se conhece mais a respeito de cada personagem, mas também é possível enriquecer as falas com informações pertencentes ao imaginário popular, referentes diversos das manifestações culturais e da época, entre outros. Praticamente qualquer tipo de informação pode ser transposta na forma de diálogo.

Outra técnica utilizada na apresentação dos dois personagens protagonistas e que demonstra a simetria de ambos no filme é o paralelismo. Os dois são apresentados, em sequência, sob os respectivos pontos de vista e o desenrolar do dia de cada um deles é mostrado na frente das câmeras como se fossem histórias independentes. Aos dois é concedida igual importância nesse momento inicial. Nas imagens seguintes, é possível ver como essa técnica foi utilizada para possibilitar que o espectador mergulhe no universo de cada um dos dois personagens, mostrando o ponto de vista de cada um deles.

Quando nos é apresentada Mia, vemos de dentro do carro dela e Sebastian está em posição externa; quando o foco da câmera está em Sebastian, há troca de pontos de vista. No congestionamento inicial, embora ambos estivessem fisicamente praticamente no mesmo espaço (na *freeway*), as visões de cada um deles, naturalisticamente falando, obrigatoriamente seriam distintas.

Com isso, não apenas é possível mostrar simetricamente os personagens, mas permitir que o espectador se coloque empaticamente no lugar de cada uma das posições que cada um deles ocupa.

Figura 41 – Sebastian aparecendo no espelho retrovisor de Mia



FONTE: La la Land (2016)

Figura 42 – No mesmo congestionamento, ponto de vista de Sebastian



FONTE: La la Land (2016)

Figura 43 – Mia gesticula raivosamente para Sebastian



FONTE: La la Land (2016)

Figura 44 – Gesto obsceno de Mia sob o ponto de vista de Sebastian.



FONTE: La la Land (2016)

Seguimos a acompanhar Mia em sua jornada. Ela trabalha em uma cafeteria que fica situada dentro de um dos estúdios da Warner Bros. Essa produtora se confunde com a própria história do cinema e seus filmes foram os primeiros a sincronizar som com as falas por meio de um sistema chamado Vitafone, o que possibilitou a existência dos filmes musicais. O primeiro musical com diálogos falados e que foi mencionado logo acima, *The Jazz Singer*, foi produzido pela Warner Bros.

No seu trabalho na cafeteria dentro do estúdio, é normal que ela atenda celebridades do cinema. Ela chega a atender a uma atriz que visivelmente admira. Mia simultaneamente pertence e não pertence àquele universo.

Figura 45 – Sequência da atriz famosa na cafeteria



FONTE: La la Land (2016)

Essa mesma sequência será repetida com paralelismo no final do filme, também no capítulo do Inverno (mas do inverno que se passaria cinco anos depois). A simetria das situações é notável. Mia estará no lugar da atriz famosa que entra na cafeteria. Essa repetição de cenas com variação de papéis é outro efeito bastante interessante, e a *mise en scène* foi fundamental para tornar as cenas praticamente idênticas. Mia se

transformaria na atriz famosa, com mesmo tipo de penteado no cabelo e bolsa do mesmo tamanho da primeira atriz, posicionada no mesmo ombro.

No caso, é a própria realidade diegética do filme que possibilitou a cena, pois a aspirante a atriz realizará seu sonho.

Figura 46 – Mia agora como cliente do café



FONTE: La la Land (2016)

Antes, porém, de Mia realizar sua aspiração de se tornar uma atriz, haveria de passar por uma trajetória de muitas tentativas malogradas. No primeiro Inverno do filme, a atriz tem a primeira audição testemunhada pelos espectadores.

Ela sai de seu trabalho mais cedo: na tela de seu celular há uma audição agendada. O telefone celular é um dos elementos que, além de outros, situa a narrativa nos dias atuais, pois embora os trechos musicais do filme sejam prevalentemente fantasiosos, a narrativa cômico-romântica está situada na vida comum.

O fato de o aparelho estar quebrado pode ser interpretado de diversas maneiras, mas uma das interpretações possíveis foi a intenção subjacente de colocar elementos no filme mais próximos da realidade de uma pessoa jovem que está se ajustando na vida.

Figura 47 – Alarme no celular com tela quebrada



FONTE: La la Land (2016)

A chefe de Mia a repreende e solicita que ela comece a trabalhar antes no dia seguinte. Nesse momento há outro choque de realidade. Enquanto a atriz deseja crescer

profissionalmente e participar daquele microcosmo cênico em posição de destaque, a própria vida “real” mostra a ela suas dificuldades mundanas.

Apressada, Mia percebe que se esqueceu do roteiro, e ao lê-lo distraidamente, choca-se com um cliente da cafeteria. Café é derrubado sobre sua camisa branca. Em seguida, ela vai de casaco para cobrir a blusa manchada.

Figura 48 – Café acidentalmente derramado sobre a blusa de Mia



FONTE: La la Land (2016)

A cena do café é um momento de alívio cômico inserido na primeira parte do filme. Lembremo-nos das teorias do humor e do fato de o riso ser provocado quando alguma pessoa sofre algum pequeno acidente inocente.

Como Bergson (1983) afirmara, não existiria comicidade fora do que é propriamente humano. No entender dele, a insensibilidade normalmente acompanharia o riso, o que justificaria o humor decorrente desse tipo de situação:

Observemos agora, como sintoma não menos digno de nota, a insensibilidade que naturalmente acompanha o riso. O cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranquilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade (BERGSON, 1983, cap.I, p.2).

A protagonista “sofre” com a situação, mas esse acidente é inofensivo para a integridade física dela, por isso parcela do público está autorizada a se divertir com a cena (embora não se negue que parcela do público possa se emocionar com a situação e sentir piedade de Mia). Independentemente disso, esses pequenos acidentes de percurso tornam a protagonista mais humana, menos perfeita, mais próxima do público.

Ela participa da audição na frente de um diretor de elenco e uma assistente. Ela tem a audição interrompida e fica visivelmente desapontada: ao sair dela, ela observa diversas outras aspirantes a atriz, trajadas de modo bem parecido com ela e muitas fisicamente assemelhadas. Mia é mais uma na multidão que todos os anos procura realizar os sonhos de estrelatos em Hollywood.

Figura 49 – Multidão de aspirantes ao papel



FONTE: La la Land (2016)

Ela volta para casa e se encontra com as amigas que moram com ela. A frustração é visível. Mia tem um cartaz gigante de Ingrid Bergman em seu quarto e fica prostrada diante dele. Ingrid Bergman é uma das atrizes mais conhecidas de todos os tempos, e que projetou-se no cinema com o drama romântico *Casablanca* (1942), quando fez par romântico com Humphrey Bogart.

Figura 50 – Cartaz de Casablanca



FONTE: Casablanca (1942)  
<https://imdb.to/2VEEdPp>

Ao se observar a disposição em cena dos elementos gráficos que compõem os cenários, os dois personagens protagonistas parecem querer se rodear de referências anteriores para motivá-los a prosseguir na busca de seus objetivos. Infere-se tal obstinação também do discurso dos demais personagens. O fato de Sebastian defender a pureza do jazz em diversos momentos, por exemplo, causa a impressão no público de que ele parece ser mais apegado às tradições do que Mia.

Contudo, a quantidade de referências do cinema antigo de Hollywood no entorno de Mia chama a atenção do espectador que tem mais contato com o conhecimento de história cinematográfica.

Figura 51 – Quarto de Mia repleto de referências do cinema antigo



Fonte: Lionsgate (2016)

Ao contrário de Sebastian, que teve essa característica de apego ao passado questionada pela irmã e, mais tarde, por Keith, não existiu nenhuma outra voz no filme que aponte para essa característica de Mia.

Além de nostálgica, Mia parece resoluta em um objetivo. Quer “ser” Ingrid Bergman, assim como desejava ser a atriz a quem ela serviu no café. O contraste entre o cartaz triunfante e Mia prostrada diante dele é visível.

Figura 52 – Mia e o gigante cartaz de Ingrid Bergman



Fonte: La La Land (2016)

O esquema de cores (a roupa de Mia tem a mesma cor da vestimenta de Ingrid logo após a audição) transmite um sinal sutil de que isso irá acontecer mais tarde, embora os fatos presentes induzam a crer no contrário. E, de fato, no começo do segundo Inverno, Mia está no enorme cartaz no muro, tal qual a própria referência inspiradora.

Figura 53 – Mia se tornou a atriz que queria ser



FONTE: La la Land (2016)

A caracterização de Mia ainda permanece dependente das referências externas. Estranhamente, embora a intenção de todos os que almejam o estrelato seja se destacar, Mia parece incorporar as suas referências tal qual uma atriz incorpora seu papel. O cartaz gigante da grande estrela que ela admira (ao menos, pela recorrência de referências a ela e ao filme *Casablanca*), em paralelismo com o cartaz de Mia bem-sucedida, não se diferenciam muito.

Esse jogo de imagens paralelas, muito semelhantes visualmente, parece transmitir uma mensagem: por mais que se tente se destacar, ela sempre se vincula a uma outra pessoa, a uma outra referência. Não parece existir com identidade, ou alguma marca específica, que diferencie a personagem de modo marcante. As amigas praticamente existem como grupo, e como suporte a Mia. Não são muito distintas, em termos de caracterização, da personagem anônima do começo do filme. São personagens indiferenciadas e intercambiáveis.

Nesse mesmo capítulo o grupo das amigas, ao som da música *Someone in the Crowd*, tentam convencê-la a ir a uma festa. É uma festa que Mia já julgava clichê quando tentou argumentar, na tentativa vã de fazer com que suas animadas amigas a demovessem da ideia de ir.

Figura 54 – Festa na piscina em em *La La Land*



Fonte: La La Land (2016)

Como toda festa clichê, ocorre ao redor de uma piscina, regada a muita bebida e repleta de pessoas superficiais querendo subir socialmente dentro da indústria cinematográfica. A referência gráfica dessa festa é o filme *Boogie Nights* (1997), no qual há uma festa ao redor da piscina.

Figura 55 – Festa na piscina em *Boogie Nights*



Fonte: Boogie Nights (1997)

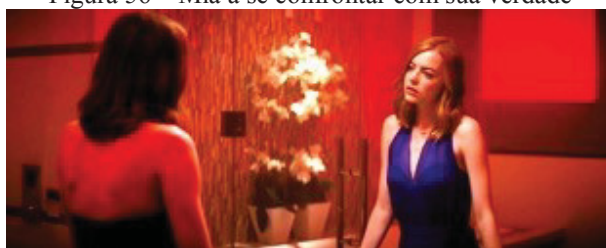
A letra de *Someone in the Crowd* é temática: nessas festas muitas pessoas estão à busca de contatos, essenciais muitas vezes para a pessoa ser escalada para algum filme, por exemplo. Há uma ideia subjacente no imaginário coletivo de que as pessoas nessas festas ao redor de piscinas estão se divertindo intensamente, mas no fundo a maior parte delas está perseguindo obstinadamente o sucesso profissional e competindo entre si. Contemplam o luxo de soslaio enquanto bebericam, mas a oportunidade de mergulhar de fato na piscina em ocasiões distintas das festivas só cabe a poucos. O sonho americano é, na maior parte das vezes, um pequeno devaneio.

Mia parece se diferenciar de suas amigas (e talvez das outras pessoas que estão nessa festa) não apenas por se opor a frequentar esse tipo de festa sob a alegação de serem clichês, mas também por visivelmente não parecer se divertir. Talvez tenha se dado conta de que essas festas são ilusórias, antes das amigas, dessa encruzilhada.

Mia, porém, havia cedido à pressão do grupo e foi. Mas se depara consigo mesma no espelho, e com tons mais baixos do que o da música cantada no contexto festivo, canta e mergulha em seu próprio interior.

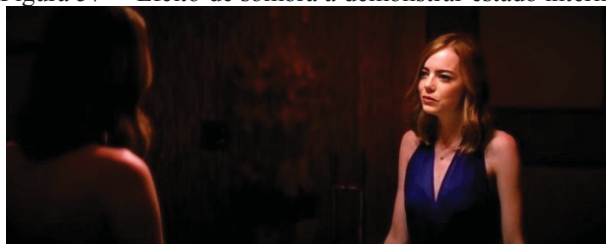
Todas essas informações vieram da leitura da imagem e do canto. Junto com os gestos, são a melhor forma de se ler essa personagem, pois não aparecem muitas informações objetivas a seu respeito no decorrer do filme. Essa característica, como já salientado em várias ocasiões, corrobora a tese de que a personagem protagonista desse tipo de filme genérico precisa ser complementada com elementos intertextuais ou até mesmo extratextuais (ou seja, integrada ao acolhimento receptivo e empático do público).

Figura 56 – Mia a se confrontar com sua verdade



FONTE: La la Land (2016)

Figura 57 – Efeito de sombra a demonstrar estado interno



FONTE: La la Land (2016)

Mas, independentemente da situação em si, podem ser retiradas diversas referências coreográficas e visuais desse trecho do filme. A alegre performance das amigas com Mia é toda costurada com referências de musicais distintos, como *Sweet Charity* (1969). Para ilustrar, segue uma imagem comparativa.

Figura 58 – *Sweet Charity* (1969) e *La La Land*



Fonte: HARRIS, 2016  
<http://bit.ly/2XtHKSu>

O refrão da música de *Someone in the crowd* é bem significativo: alguém pode ser o contato essencial para a escalada ao estrelato. Mas a pessoa precisa estar aberta e preparada para ser encontrada:

Someone in the crowd/Could be the one you need to know/The one to finally lift you off the ground/Someone in the crowd/Could take you where you want to go/ If you're the someone ready to be found//

Alguém na multidão/ Poderia ser aquele que você precisa conhecer / Aquele que finalmente o levantará do chão / Alguém na multidão / Poderia levar você até onde onde você quer ir / Se você é alguém pronto para ser encontrado //

A concorrência no mercado hollywoodiano é bastante intensa. Desde o começo do filme é possível constatar essa realidade: são muitas pessoas movidas pelo mesmo sonho. Mas embora cada uma carregue em si a sensação de ser único e de se destacar nessa multidão de potenciais revelações do cinema, no fundo melancolicamente se sabe que esse sonho não se realizará para a maior parte delas.

Trata-se do mito americano de sucesso, como bem definiu Marsden (1978, p.37): “Com trabalho duro vem a conquista, e com a conquista vem o conforto material do sonho americano, e algumas vezes mesmo grandes riquezas e um lugar na história.”

Por isso a artificial presença a essas festas. A motivação de boa parte dessas pessoas não é a de mero entretenimento, mas de encontrar oportunidades profissionais no disputado mercado de Los Angeles.

Mia parece visivelmente desajustada a esse ambiente. Ela teve seu carro guinchado e volta a pé, sozinha, da festa. Até que ouve de longe uma melodia e, ao segui-la, entra em um restaurante chamado Lipton's e abre a porta, onde um pianista está tocando jazz. Há um corte na narração visual da trajetória da protagonista naquele dia. Nesse ponto, talvez Mia estivesse prestes a encontrar aquele alguém que estava destinada a conhecer, seguindo-se a lógica da narrativa.

Figura 59 – Mia surge no restaurante



FONTE: La la Land (2016)

O foco da narrativa volta a ser Sebastian. Depois daquele congestionamento, ele entra no seu apartamento modesto, repleto de caixas, instrumentos musicais e outras bugigangas, todas relacionadas com a música. Surpreende-se ao encontrar sua irmã Laura. Ele diz que vai desempacotar essas caixas em seu próprio bar de jazz. Ela tenta convencê-lo a largar mão disso e encontrar uma mulher.

Figura 60 – A intervenção da irmã de Sebastian



FONTE: La la Land (2016)

A irmã até fala de apresentar a ele uma pretendente (ideia por ele afastada, pois ele indaga se a pretendente em questão gosta de jazz, e Laura nega) e, sobretudo, dele se estabilizar na vida.

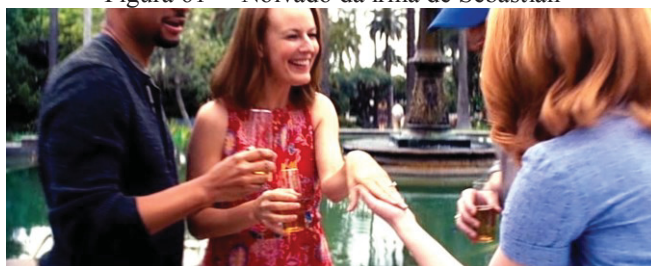
Laura, a irmã de Sebastian, parece ser apresentada como se fosse o que podemos chamar de personagem coadjuvante ou de apoio. Nas peças da Comédia Nova e em algumas comédias românticas já comentadas, percebemos como a existência desse tipo de personagem de apoio auxilia o protagonista para conseguir atingir seu objetivo principal. Essa expectativa, gerada pela convenção da comédia romântica tradicional, é quebrada com o passar do filme: não há aprofundamento a respeito da história de sua irmã.

Laura tem um papel mais apagado do que poderíamos julgar, pois ela aparece apenas retratada em alguns momentos significativos de sua história pessoal, mas sem falas. As três imagens a seguir foram captadas em momentos posteriores do filme (nos segmentos “Verão”, “Outono” e “Inverno”), em três rápidas cenas.

Na primeira, há rápida cena na qual Mia e Sebastian parecem congratular o futuro casal, na qual Laura apresenta um anel de noivado. Na segunda, Laura e o noivo dançam na festa comemorativa de sua união. E, por fim, a terceira cena é um cartão de Natal com a fotografia deles com o filho que tiveram anos depois.

Os fragmentos de sua jornada, resumida brevemente em tais cenas, representa uma espécie de recorte de um casal que segue a trajetória que se costuma esperar também dos protagonistas das comédias românticas em si: encontro, noivado, casamento, filhos.

Figura 61 – Noivado da irmã de Sebastian



FONTE: La la Land (2016)

Em muitas comédias românticas há a existência de outro casal que costuma interagir com o casal protagonista, casal este que a depender de cada filme desempenha funções distintas dentro de suas histórias.

Figura 62 – Laura e o noivo dançam na festa comemorativa



FONTE: La la Land (2016)

A sintética apresentação de Laura e de seu relacionamento não chega a constituir uma história autônoma ou que interfere de modo decisivo no relacionamento do casal protagonista de *La La Land*.

Figura 63 – Foto da família que Laura constituiu



FONTE: *La la Land* (2016)

Laura pode ser considerada um personagem plano, conforme a classificação de E. M. Forster (1927) em sua conhecida obra que analisou os aspectos do romance. Essa classificação, no nosso entender, pode ser aplicada também em relação aos personagens de cinema:

Podemos dividir os personagens em planos e redondos. Os personagens planos eram chamados de “humores” no século XVII e às vezes são chamados de tipos e, às vezes, de caricaturas. Em sua forma mais pura, eles são construídos em torno de uma única ideia ou qualidade (...) Uma grande vantagem dos personagens planos é que eles são facilmente reconhecidos sempre que chegam - reconhecidos pelo olhar emocional do leitor... E. M. Forster (1927, Cap. IV, I)

Na ausência dos pais dos dois, a irmã mais velha representa, com seu discurso e com sua trajetória posterior, a voz conservadora da sociedade e da família. Como se fosse um *senex* ou uma *matrona* dos tempos atuais, ela convoca o irmão a seguir o que se espera de um homem adulto na faixa etária dele: estabilidade financeira e a constituição de um novo núcleo familiar.

A breve interação com a irmã em seu apartamento é o primeiro instante no qual se reconhece em *Sebastian* alguma semelhança com a *persona* do *adulescens* da comédia *palliata*, mas com algumas variações porque não há (ao menos ainda) perspectiva de comprometimento sério dele na área amorosa. Ele ainda não amadureceu e, sob o ponto de vista social, precisa ser empurrado para o caminho esperado. As contas estão por pagar, e ele ainda está (ao menos sob o ponto de vista da irmã) preso infantilmente a essa meta de montar um bar em que ele pudesse tocar com liberdade o *jazz* que tanto aprecia. Ao mesmo tempo, agarra-se com um forte idealismo e certa inflexibilidade ao sonho que acalenta, razão pela qual rechaça os conselhos que a irmã lhe dá.

Entretanto, Sebastian ignora a fala da irmã e continua a praticar, no piano, a mesma música que ele ouvia repetidas vezes em seu carro no congestionamento. A música que Sebastian toca com insistência é *Japanese Folk Song*, do pianista e compositor de jazz Thelonious Monk dos anos 40 e 50.

Figura 64 – Thelonious Monk ao piano



Fonte: Feather (2016)  
<http://bit.ly/2T9dI82>

Ao se investigar sobre essa breve referência intertextual é possível descobrir que uma das referências do jazz que são admiradas por Sebastian se tratava de uma figura conhecida, segundo sua biografia, como uma pessoa excêntrica e reclusa.

Desse modo, à parcela do público que possui no seu arcabouço mental a referência desse pianista de jazz (que era conhecido por seu talento e excentricidade), é possível reforçar essas qualidades à percepção do personagem/persona de Sebastian.

Vemos que até o presente momento da narrativa, o que sabemos de Sebastian é que se trata de um homem obcecado por jazz e rígido em suas opiniões. Não se verificou nenhum aprofundamento do retrato de sua personalidade, o que pode aproximá-lo mais de um personagem-tipo, embora não seja plano como sua irmã Laura.

Figura 65 – Mia no fundo da cena da demissão



FONTE: La la Land (2016)

Após a intervenção da irmã, Sebastian chega para trabalhar em um restaurante. É o mesmo restaurante Lipton's no qual Mia havia entrado, atraída pela música, na ação que foi interrompida pelo filme para poder apresentar o ponto de vista de Sebastian.

Figura 66 – Sebastian é abordado por Mia, mas a ignora.



FONTE: La la Land (2016)

Porém, isso acontece no mesmo momento em que ele está sendo demitido por seu chefe, pois ele estava tocando livremente, apesar dele ter dito claramente para ele não fazê-lo. Ela tenta elogiá-lo, mas ele passa direto por ela, sem olhar. É o segundo *meet-cute* do filme. Nesse houve a primeira frase de Mia dirigida a ele e a primeira tentativa de aproximação consciente dela. A negação do encontro, porém, foi mais forte, reforçando novamente a convenção da antipatia inicial mútua.

#### 4.3.1.2 PRIMAVERA

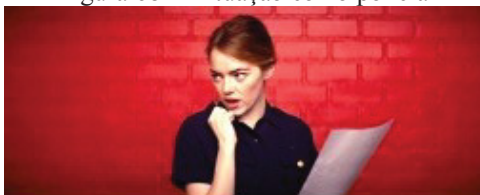
Antes de aparecer o cartão de título marcando a mudança da estação, aparece na tela uma série de audições da Mia, representando diferentes personagens. Os fundos dos cenários em cores contrastantes, com prevalência de cores primárias fortes e opacas, ajudam a imprimir ao filme o tom “retrô”, coerente com a intencionalidade do diretor em fazer um musical com as referências antigas.

Figura 67 – Pessoa perturbada mentalmente



FONTE: La la Land (2016)

Figura 68 – Atuação como policial



FONTE: La la Land (2016)

Figura 69 – Figura rebelde



FONTE: La la Land (2016)

Nessa série de audições de Mia que abre a estação da primavera, já há uma pequena alusão inicial (outras serão feitas) ao filme *Rebel Without a Cause* (1955), protagonizada por James Dean: a jaqueta vermelha.

Figura 70 – Jaqueta vermelha vestida por James Dean



FONTE: Rebel Without a Cause (1955)

<http://bit.ly/2EmqyXg>

A reiteração das audições de Mia tem razão de ser: mostrar a persistência da aspirante a atriz e os insucessos em sua trajetória. Após essas cenas, Mia está em outra festa ao redor da piscina, na mesma linha da que frequentou no inverno. Um roteirista parece interessado nela, mas ela se afasta. Nessa festa está tocando uma péssima banda que faz *cover* de músicas pop dos anos 80. Mia se aproxima da banda. Sebastian está no teclado e Mia pede para eles tocarem uma música chamada *I ran*, de uma banda dos anos 80 chamada *A Flock of Seagulls*.

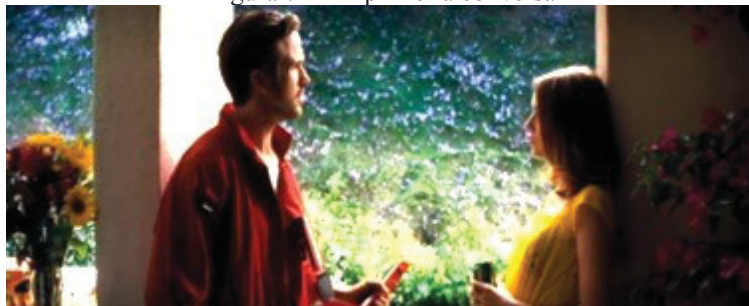
Figura 71 – De pianista amante do jazz a tecladista



FONTE: La la Land (2016)

Sebastian reconhece Mia e, ao conversarem depois, pede desculpas pelo seu comportamento na outra ocasião. Eles têm conversa leve, na qual ela zomba dele e se apresenta como uma atriz que trabalha na cafeteria da Warner Bros. Esse tipo de conversa despreziosa costuma aparecer recorrentemente nas comédias românticas. É o primeiro contato entre dois universos distintos que entram em “choque” e se deixam envolver.

Figura 72 – A primeira conversa



Fonte: La La Land (2016)

No fim da noite, para escapar da abordagem do roteirista, Mia vê Sebastian ao longe e pede para ele pegar as chaves do carro dela. O carro dela é idêntico a vários que estavam estacionados lá, da marca Prius. Trata-se de uma ironia colocada na história, reforçando a ideia dela seria apenas mais uma na multidão.

Eles tentam localizar o carro dela, mas vão caminhando até o topo da colina e se deparam com a vista estonteante de Los Angeles. Os protagonistas tentam negar o romantismo da situação e dançam juntos ao som da música *A Lovely Night*. Mas eles estão na primavera, o que simbolicamente tem força no imaginário coletivo no que diz respeito ao florescimento do amor.

Figura 73 – Resistência mútua e química



FONTE: La la Land (2016)

Na conclusão do terceiro *meet-cute* do filme, a convenção da comédia romântica permanece intacta e se verifica a natural progressão do relacionamento: no primeiro encontro inesperado dos dois, eles praticamente não tiveram contato; no segundo

encontro, Mia tentou abordá-lo; no terceiro, Mia toma a iniciativa de se aproximar dele e de sua banda, conversam sobre os planos de vida de ambos e, para finalizar a mesma noite, os dois fazem uma bela performance com canto e dança emoldurados pelo estonteante pôr-do-sol de Los Angeles.

Figura 74 – Cena de dança com referência a *Singin' in the Rain*



FONTE: La la Land (2016)

A intertextualidade é explícita com a referência visual à famosa dança no poste de iluminação realizada por Gene Kelly no conhecido musical *Singin' in the Rain* (1952): Sebastian dança no poste, reproduzindo diretamente os movimentos.

A letra da música *A Lovely Night* é igualmente intertextual, mas trata-se de um caso no qual houve uma transformação. Faz referência à canção *Isn't This A Lovely Day?*, canção composta por Irving Berlin para o musical *Top Hat* (1935). O último verso da canção de *La La Land* é “*What a waste of a lovely night*” (Que desperdício de uma linda noite), enquanto o de *Top Hat* é “*Long as I can be with you/It's a lovely day*” (Desde que eu esteja com você, é um lindo dia).

Figura 75 – Gene Kelly e a cena-fonte



FONTE: Singin' in the Rain (1952)  
<https://imdb.to/2V8FGgU>

Há a suspensão da descrença novamente e eles performam parte da dança com sapatos de sapateado. Embora os passos do casal de protagonista estejam em harmonia, a situação se mostra dissonante no que se refere à significação.

A letra da música que eles dançam, pelo menos naquele momento, é um diálogo falando do desperdício da linda noite, tão romântica, mas que reconhecidamente não dariam certo como casal. Performance de dança na qual a química evidente dos dois transparece, mas o discurso musical é no sentido oposto ao da atração mútua.

Some other girl and guy/Would love this swirling sky/But there's only you and I/And we've got no shot/This could never be/You're not the type for me.

Alguma outra outra garota e um cara/Adorariam este céu rodopiante/Mas há aqui só você e eu/E nós não não temos chance/Isso nunca poderia ser/ Você não é o tipo para mim.

Setenta (2008) em pesquisa na qual aplicou a teoria de atos de fala de Austin à performance da dança, mostra ser possível a expressão constitutiva de ideias por intermédio dos movimentos.

Assim, consoante a autora, trata-se de ato que se constitui em função do contexto – o que afastaria questionamentos a respeito da veracidade ou não desses atos: o ambiente, local em que vai acontecer o uso, interfere na significação porque o modo performativo de enunciação da linguagem faz pensar nas ações corporais de dança que possam privilegiar ideias-movimentos que se processariam no fazer (o presente do movimento):

Na teoria dos atos de fala, a significação passa a ser objeto de um campo particular de estudo: a pragmática. Passa a ser entendida não como unidades linguísticas independentes da utilização dos falantes, mas a partir da consideração de que é produzida pelo uso. Ou seja, o ambiente (onde acontece o uso) interfere na significação. Passa, também, a ser estudada fora da moldura verdade-mentira, pois um enunciado performativo não tem aptidão para assegurar um valor de verdade, uma vez que seu objetivo não é o de enunciar algo sobre algo fora da enunciação que, então, necessita ser a mais clara possível. A partir de uma abordagem pragmática, a linguagem passa a ser pensada como produtiva e não apenas reprodutiva. (SETENTA, 2008, p. 23).

Ao se aplicar o mesmo fundamento ao cinema musical, também ocorre a expressão do corpo por intermédio dos movimentos, inclusive os da dança – aqui se entende que cada segmento de cada filme constitui um ato de fala diferente.

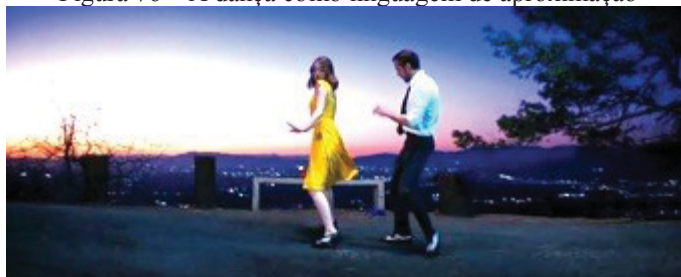
Com a dança, não é necessário falar mais nada. No cinema, a chamada “química” do casal pode ser marcada pela dança, considerando-se também os diversos anos de restrição contra os costumes nas representações cinematográficas.

A comédia romântica tradicional faz dissociação entre o sentimento legítimo de amor e o sexo, e privilegia modos de representação mais contidos em relação aos costumes. Entre os anos 70 e 80 do século XX, uma pequena mudança na conformação no gênero da comédia romântica com a liberação de cenas mais ardentes, mas houve novamente um retorno à comédia romântica tradicional.

Como *La La Land* é essencialmente uma homenagem aos clássicos de Hollywood revisitados em um contexto contemporâneo, haveria em abstrato a possibilidade de

movimentar os protagonistas para que tivessem uma atitude mais aberta em relação ao sexo. Entretanto, prevaleceu o viés mais conservador nesse caso, com a manutenção da convenção da comédia romântica de aproximações físicas mais sutis. É nesse ponto que entram em cena as performances, pois a dança serve como substitutivo na tela para a representação da química do par romântico e se conforma com a convenção do cômico-romântico tradicional.

Figura 76 – A dança como linguagem de aproximação



FONTE: La la Land (2016)

A música acaba e toca o celular de Mia. Era o namorado dela, Greg. Ela se desculpa pelo atraso. No final, encontram o carro dela e Sebastian volta em seu carro. Pela convenção da comédia romântica, o namorado da protagonista poderia exercer o papel de rival que constituiria em um obstáculo para a união.

O rival é um velho conhecido do gênero cômico-romântico, e é possível que parte do público, com base nas expectativas prévias conformadas pela convenção, tenha esperado alguma oposição entre o namorado e Sebastian. No decorrer do filme se percebe que, além de Greg, existiram outros pretendentes que se aproximavam de Mia e que, embora pudessem suscitar no público a expectativa convencional de rivalidade com o protagonista, frustraram-na: assim como entraram na narrativa, dela desapareceram sem provocar alteração no curso da história.

Greg, embora tenha tido destaque maior do que os demais pretendentes, não teve nenhum papel actancial que constituísse ameaça para a relação: não foi representada nenhuma disputa entre ele e Sebastian, nem foram apresentadas ao público as eventuais consequências da ruptura do relacionamento com ele e Mia.

A incompatibilidade cristalina entre Mia e Greg foi por ela reconhecida por meio das conversas daquele jantar, o que provavelmente fez com que não hesitasse em abandoná-lo na metade. Após aquele momento, Greg deixou de ser representado no filme: não houve confronto direto entre Sebastian e Greg. A supressão do rival amoroso é outro rompimento da convenção da comédia romântica nesse momento.

Em outro dia, Sebastian vai atrás de Mia em seu trabalho. Reconhece-se nessa atitude de Sebastian outra convenção própria de algumas comédias românticas: um dos dois fica obsessivo pelo outro e tem um comportamento semelhante ao de “stalker” (perseguidor), no qual um dos dois membros do par romântico persegue a pessoa que lhe despertou o sentimento de encantamento.

Figura 77 – Primeira demonstração de interesse de Sebastian por Mia



FONTE: La la Land (2016)

A aparição de Sebastian foi mostrada na tela de modo bem sutil. Embora pelo discurso dele ele tenha rompido as barreiras de segurança do estúdio e precisasse se esconder no banheiro, o que o público percebe na filmagem é apenas Sebastian sorrindo no café em que Mia trabalha, e chega a achar graça. Sente-se positivamente a presença dele.

No momento em que ele chega, ela está falando com sua chefe. A chefe informa a ela que na sexta-feira Mia seria responsável por fechar o café. Ela avisa que tem uma audição na sexta, e a chefe diz para ela reagendar.

Depois que Mia encerra seu dia de trabalho, ela caminha com ele dentro do estúdio da Warner. Ela aponta para ele a janela onde o filme Casablanca foi rodado (em outra das diversas referências intertextuais a esse filme), e conta para ele do sonho de ser uma atriz. Ele, por sua vez, fala de sua paixão por jazz.

Figura 78 – Cena da janela em Casablanca



Fonte: Casablanca (1942)

<https://nyp.st/2EpxdQo>

Ao contar um pouco de sua história para Sebastian, ela revela que seu sonho de ser atriz surgiu por influência de uma tia dela e que, quando ela era criança, escrevia as suas próprias peças e representava. Sebastian sugere que ela comece a escrever suas peças. No decorrer da conversa, Mia revela a ele que não gosta de jazz.

Logo em seguida, aparecem os dois no Lighthouse Café, um clube de jazz tradicional. Ele revela que quer recuperar o Taco & Tapas e transformá-lo novamente em um clube de jazz de verdade.

É nesse momento em que há a maior profundidade no relacionamento dos dois, ao menos no nível do discurso. É com a conversa dela que sabemos de onde a personagem veio e para onde ela quer ir ou vai, e expressa modos de pensar que a tiram da moldura genérica de persona e a particularizam.

Além disso, uma convenção poderosa da comédia romântica, e que torna esse gênero hipnótico para muitas pessoas, é a capacidade transformativa do outro. Mia aprende a gostar de jazz; Sebastian se abre ao universo da atriz e suas referências.

A densidade dos personagens protagonistas, nesse caso, acaba sendo oscilante e dinâmica ao mesmo tempo. É da intersecção dos dois universos distintos que sabemos mais a respeito de cada um isoladamente, pois em relação cada personagem da comédia romântica se abre em diálogo. E nisso implica revelar características que não existiam antes, as quais foram criadas em relação.

No caso de *La La Land*, como o filme é centralizado nos protagonistas e os demais personagens de apoio são mantidos nos patamares mais rasos, o foco acaba sendo no quanto a influência de um sobre o outro provoca transformações, mesmo que singelas.

Enquanto eles conversam, ela recebe uma ligação para uma audição para uma série de televisão semelhante ao filme *Rebel Without a Cause* (1955). Ele faz uma referência ao filme, cuja história também se passa em Los Angeles: fala a expressão “I’ve got the bullets (Eu tenho as balas)”, enunciada pelo personagem Jim Stark, representado por James Dean no momento mais decisivo do drama hollywoodiano ao qual Sebastian fizera alusão.

Ao perceber, pela expressão facial de Mia, que ela não o tinha assistido ainda, Sebastian vê uma oportunidade de convidá-la para assistir ao filme sob pretexto de servir para estudo para a audição.

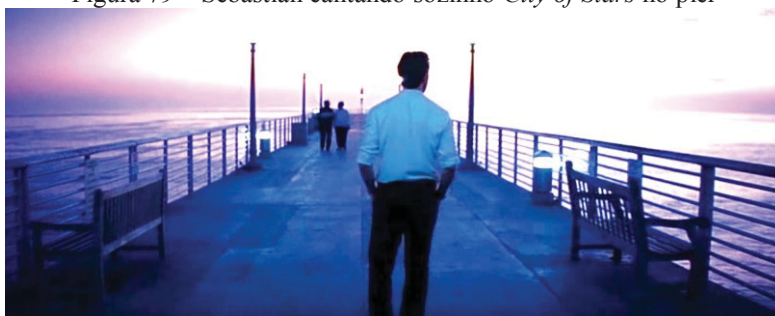
Ele a convida para assistir a esse filme e eles combinam um encontro no cinema chamado Rialto em outro dia. Eles se despedem. Sebastian, sozinho, começa a cantar *City of Stars* em estado de encantamento. A letra da música é sintética e está transcrita na

íntegra aqui. Ela é bem simples e se remete a dois pontos-chave que norteiam o espírito do musical: Los Angeles, cidade das estrelas de cinema, e as próprias estrelas que são observadas no céu limpo e claro; e a expectativa de realização desses sonhos. Ou seja, atingir o estrelato:

City of stars/Are you shining just for me?/City of stars//There's so much that I can't see/Who knows?/Is this the start of something wonderful and new?/Or one more dream that I cannot make true?

Cidade das estrelas/Você está brilhando só para mim?/Cidade das estrelas/Há tanta coisa que não consigo ver/Quem sabe?/É este o começo de algo maravilhoso e novo?/Ou mais um sonho que não posso realizar de verdade?

Figura 79 – Sebastian cantando sozinho *City of Stars* no pier



FONTE: La la Land (2016)

Dançando sozinho no pier, ele vê um velho casal e tira a mulher para dançar, sendo repellido pelo homem. Esse é outro momento de comicidade mais próximo da *slapstick comedy* que foi mencionada na primeira parte do trabalho. Ignorando isso, ele continua a dançar alegremente.

Figura 80 – Sebastian tira mulher para dançar



FONTE: La la Land (2016)

Depois, aparece a cena da audição a que Mia tinha se referido, e que não deu certo como todas as outras. Mia está de volta em casa e está prestes a se preparar para sair com Sebastian. Greg aparece na casa dela: Mia tinha um jantar marcado com seu namorado, o irmão dele e a noiva. Um compromisso que ela havia esquecido completamente. Mia participa do jantar formal e se mostra visivelmente entediada com as conversas.

Sebastian, enquanto isso, fica esperando por Mia na frente do cinema. Durante o jantar, as notas da música *Mia and Sebastian's song* parecem sair do auto-falante. Mia se levanta da mesa, pede desculpas e sai do jantar em direção ao cinema, para se encontrar com Sebastian.

Figura 81 – Mia ouve a música que a liga a Sebastian



FONTE: La la Land (2016)

A mágica atração provocada pela música faz com que Mia inopinadamente se desfaça dos freios da racionalidade que modula os comportamentos socialmente esperados para se entregar ao que sente.

Ao contrário de Ulisses, que teve Circe a adverti-lo sobre o feitiço provocado pelo canto das sereias (Hom. *Od.* 37-54), não há ninguém na história que exerça esse papel. A música de Sebastian exerce um encanto arrebatador sobre a aspirante a atriz.

A reação emocional que música provoca sobre a personagem está relacionada à memória afetiva dela. Enfeitiçada pelas mesmas notas que a atraíram inicialmente para o restaurante em que Sebastian foi demitido no Natal e possibilitou a primeira troca de palavras do futuro par romântico, Mia não hesita em abandonar inopinadamente o jantar. Mia é uma “rebelde sem causa”, literalmente.

Figura 82 – Cartaz de *Rebel Without a Cause*



FONTE: La la Land (2016)

Ela aparece no meio da projeção de *Rebel Without a Cause* (1955), quando o filme está projetando a cena que se passa no Observatório Griffith. O recurso da

intertextualidade aparece de modo explícito, e há uma convivência dos textos de ambos os filmes para a composição da história.

Além das referências que anteciparam a sessão de cinema (Mia trajada como o personagem de James Dean em uma de suas audições, a proposta da audição seguinte ser para uma série televisiva baseada no filme de 1955, e a própria evocação, por Sebastian, da frase mais marcante do filme), há a própria integração visual do filme ora referenciado com as cenas que marcam o primeiro contato dos dois como um casal.

Figura 83 – Mia com a imagem de James Dean projetada em seu rosto



FONTE: La la Land (2016)

Enquanto assistem ao filme, os dois começam a se aproximar fisicamente e as mãos se tocam. Quando eles estão prestes a se beijar, a exibição do filme é interrompida e eles vão pessoalmente ao próprio observatório Griffith.

Ao observar a cena do filme de James Jean projetada na tela do cinema, e ao compará-la com a cena seguinte de *La La Land*, quando Mia e Sebastian se dirigem ao observatório, vê-se que são praticamente idênticas, denotando a intenção do diretor em adicionar essa camada intertextual. A transformação ocorrida é sobretudo na projeção diurna da cena referenciada para uma cena noturna.

Figura 84 – Cena do filme *Rebel Without a Cause*



Fonte: Rebel Without a Cause (1955)

Figura 85 – Cena de *La La Land*

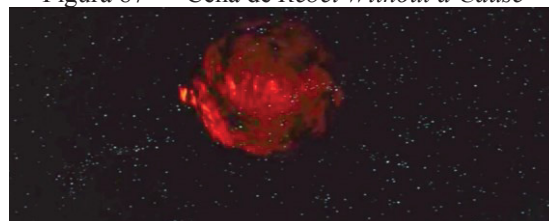
FONTE: La la Land (2016)

Eles dançam dentro do observatório, ao som da música instrumental *Planetarium*. Após magicamente levitarem e dançarem com as estrelas ao fundo, em um momento de suspensão da descrença mais próximo da convenção do musical do que da comédia romântica, os dois descem levemente até sentarem em poltronas parecidas com a de cinema, e finalmente se beijam. A cena se encerra com um efeito chamado *fade-out*, no qual a imagem vai se escurecendo gradativamente.

Outra camada intertextual que aparece sutilmente durante o momento em que dançam no observatório é a projeção do céu, com a apresentação das galáxias. Visualmente são apresentadas em contextos diferentes: no filme de 1955, os personagens assistem a uma apresentação expositiva no observatório, juntamente com outras pessoas; no filme de 2016, essa imagem surge nesse momento mágico em que os protagonistas dançam sozinhos.

Figura 86 – Cena de *La La Land*

FONTE: La la Land (2016)

Figura 87 – Cena de *Rebel Without a Cause*

Fonte: Rebel Without a Cause (1955)

<http://bit.ly/2HkvT3j>

Muitos dos elementos visuais dessa cena estão ligadas com o simbolismo das estrelas, especialmente por serem dois protagonistas que almejam o estrelato e o fato de Los Angeles ser conhecida por *City of Stars* (Cidade das Estrelas). É na cidade de *La La Land* onde se situa a Calçada da Fama, onde os artistas (as “estrelas”) são homenageados.

Figura 88 – Estrela do ator Gene Kelly na Calçada da Fama



Fonte: Prêmios Gene Kelly (2011)

<http://bit.ly/2QgIirZ>

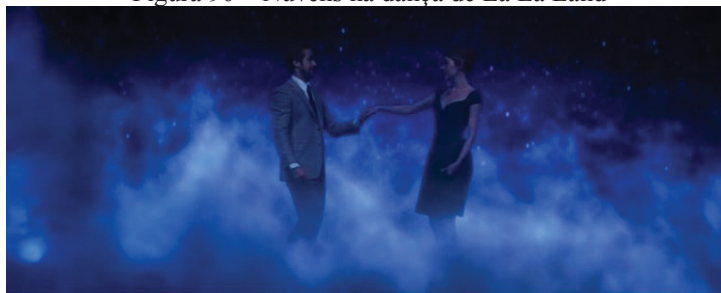
Além de *Rebel Without a Cause* (1955), a cena do Observatório/Planetário tem outras referências intertextuais, especialmente no que diz respeito à *mise-em-scène*. As cenas da dança do casal a partir do momento em que começam a levitar e a dançar entre as estrelas é visualmente inspirada no musical *Moulin Rouge* (2001) e na animação *Sleeping Beauty* (1959), como se pode observar das imagens captadas a seguir.

Figura 89 – Cena das nuvens em *Moulin Rouge*



Fonte: *Moulin Rouge* (2001)

Figura 90 – Nuvens na dança de *La La Land*



Fonte: *La la land* (2016)

Essas referências são puramente visuais e auxiliam na composição do momento mágico da dança de Mia e Sebastian no Planetário. A ressonância da memória desses filmes anteriores na parcela do público que a eles teve acesso pode intensificar a percepção de que se trata de um casal com uma compatibilidade transcendental, o que reforça a convenção do gênero do “par romântico destinado a ficar junto”.

Nesse caso, a associação com o céu e as estrelas torna ainda mais poderosa essa ideia de que alguma força maior, como a do destino, estava mediando esse encontro.

Figura 91 – Dançando entre as estrelas



FONTE: La la Land (2016)

Figura 92 – Cena de *Sleeping Beauty* (1959)



Fonte: Sleeping Beauty (1959)

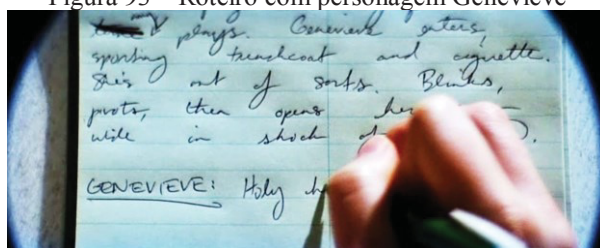
<http://bit.ly/2HpCcRV>

Após essa cena, há uma transição na câmera que apresenta rapidamente outra referência intertextual: surge o trecho de um roteiro escrito a mão (com o efeito de *fade-in*, no qual a imagem começa escurecida e aos poucos reaparece).

Revela-se que Mia está escrevendo seu próprio roteiro em casa, e há alusão a um dos musicais que mais influenciaram o diretor de *La La Land* : trata-se de *Les parapluies de Cherbourg* (1964), já mencionado aqui quanto ao uso do recurso à marcação temporal, e que está presentes em outras camadas do filme.

Genevieve, nome da personagem fictícia da peça de teatro escrita por Mia, é também o nome da personagem protagonista do musical francês.

Figura 93 – Roteiro com personagem Geneviève



FONTE: La la Land (2016)

A referência a tal personagem do musical de 1964, Geneviève Emery, já havia sido feita também durante o passeio que eles fizeram no estúdio da Warner Bros: na locação do estúdio. Logo abaixo da janela de *Casablanca*, há a inscrição *Parapluies* (Guarda-chuvas) na fachada. A protagonista do musical francês era vendedora de guarda-chuvas em loja semelhante.

Figura 94 – Referências visuais: *Casablanca* e a *Les Parapluies de Cherbourg*

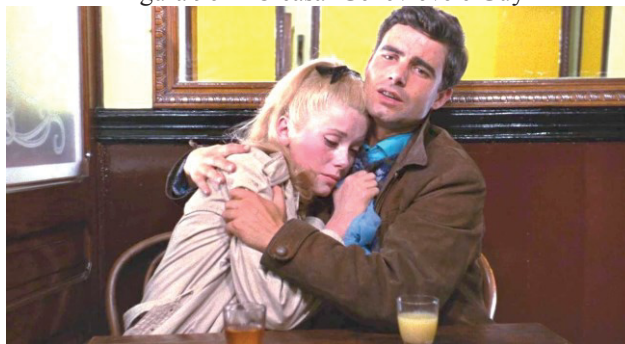
FONTE: La la Land (2016)

A referência ao musical surgirá novamente no último segmento de *La La Land*, durante o devaneio de Mia. O casal protagonista do musical referenciado, Geneviève e Guy, aparece abraçado. A referência é ao momento do musical francês em que eles se abraçam antes de se separarem definitivamente.

Figura 95 – O casal de *Les Parapluies de Cherbourg* representado em *La La Land*

FONTE: La la Land (2016)

Figura 96 – O casal Geneviève e Guy



FONTE: Les Parapluies de Cherbourg (1964)

<https://imdb.to/2VHvkob>

A seguir, ouve-se uma buzina insistente. É Sebastian que chegou para se encontrar com ela. Ela entra no carro e ele dirige na contra-mão, em outro momento de humor leve.

Figura 97 – Na contra-mão



FONTE: La la Land (2016)

Essa buzina, junto com a canção que ele toca ao piano e encanta Mia, são duas marcas sonoras relevantes para identificação de Sebastian e seu relacionamento com a atriz.

#### 4.3.1.3 VERÃO

O verão inicia com os alegres encontros como casal em diversos pontos conhecidos de Los Angeles. Tais cenas se passam rapidamente, como a narrar a fase mais apaixonada do relacionamento. Esses retratos dos momentos felizes do casal são recorrentes em comédias românticas: momentos leves e felizes dão suavidade à relação retratada, e reforçam a impressão no público de que eles são mesmo compatíveis e destinados um ao outro. Em *La La Land*, a inserção do cenário urbano de Los Angeles, bastante comum nesse gênero de filme, mostra a cidade das estrelas com suas belezas cotidianas.

Figura 98 – A cidade de Los Angeles como cenário para o romance



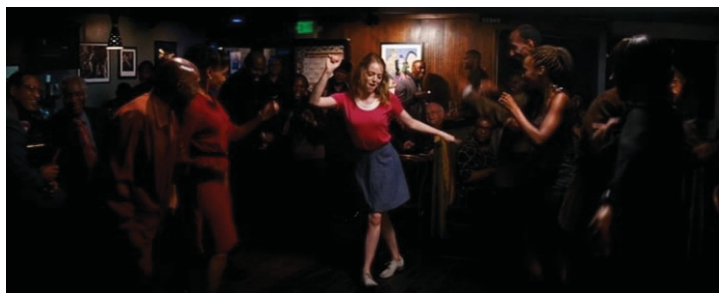
FONTE: La la Land (2016)

A afinidade do casal no momento do auge do relacionamento é reforçada pela aparente união entre os dois em relação a seus interesses. Ele toca para ela no Lighthouse Café enquanto ela dança com animação. Os dois se beijam apaixonadamente.

Figura 99 – Casal se divertindo



FONTE: La la Land (2016)



FONTE: La la Land (2016)

No mesmo café, surge Keith e se aproxima de Sebastian. Ambos já tinham tocado juntos no passado, e ele faz uma proposta nova de parceria de trabalho para ele. Sebastian recusa. A aparição de Keith também pode provocar certo desconforto no público acostumado às convenções das comédias românticas tradicionais, pois a forte rejeição de Sebastian à oferta dada parecia encobrir algum segredo do passado. Keith poderia ser um personagem opositor ou antagonista, com o papel de se interpor na realização da união romântica do casal.

Entretanto, essa expectativa posteriormente é frustrada quando se verifica que Keith não constitui rival romântico de Sebastian, nem condiciona ou sabota diretamente a relação dos dois. Keith apenas ofertou uma parceria de trabalho para o pianista.

Figura 100 – Keith, o aparente antagonista



FONTE: La la Land (2016)

No mesmo segmento do filme se verifica que o relacionamento evoluíra. Mia está no apartamento de Sebastian e ela lê a peça dela para ele. Ela fica insegura quanto ao fato de o público gostar ou não da peça. Ele disse que isso não importava, e que ele estaria na primeira fila quando ela apresentasse.

Ao mesmo tempo, Mia mostra para ele um desenho: ela fez o design do nome do bar de jazz com que Sebastian tanto sonhava: Seb's.

Ele, teimosamente, quer chamar o bar de “Chicken on a stick” (literalmente, “Frango no Espeto”). Ele quer recuperar a história do Van Beek, mas Mia diz para ele mesmo fazer sua própria história. Ela pergunta se ele iria ligar para Keith aceitando a oferta de trabalho, e Sebastian diz que não.

Porém, no dia seguinte, ele ouve Mia falar com a mãe dela ao telefone. Ela fala que ela mesma irá financiar a própria peça, e diz que Sebastian irá abrir um incrível bar de jazz. Ele, porém, teria de conseguir dinheiro antes, e estava vendo um jeito de fazer isso. Aparece uma cena com o teto da parede mofado. Ao ouvir isso, ele parece refletir.

Na cena seguinte, abre-se uma porta. Sebastian aceita conversar com Keith em seu espaço e se depara com a banda moderna dele. É uma banda que mistura jazz com um toque eletrônico, e eles têm um debate sobre a natureza do jazz. As visões de ambos são diferentes. Keith entende que o jazz representa inovação, e que o tradicionalismo resoluto de Sebastian era incoerente com a própria natureza do estilo musical.

Figura 101 – Sebastian se depara com a nova banda



FONTE: La la Land (2016)

A aparente inflexibilidade de Sebastian é coerente com todo o retrato que se desenhou de sua caracterização como personagem. Negar-se a aceitar uma oferta de emprego que fosse dissonante de suas pretensões artísticas era o esperado.

O fato dele ter aceitado a oferta representou a primeira grande mudança de rumo da história: aparentemente, ele aceitou a oferta por causa do telefonema que ouvira sem querer. Mia descrevia as dificuldades financeiras deles para os pais dela.

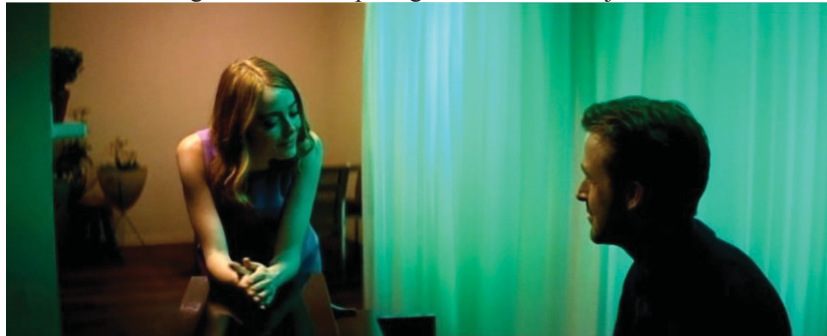
É possível relacionar causa-consequência entre o fato de Sebastian ter ouvido sem querer o desabafo de Mia e a aceitação da oferta de emprego. No público afeito às histórias românticas retratadas no cinema, a aceitação de um encargo ou situação desagradável normalmente se confunde com provas de amor.

Essa situação pode ser tanto interpretada pelo público como uma tentativa de Sebastian de salvar seu relacionamento com Mia e conquistar a admiração da namorada, como também pode ser vista como um meio para obter em médio prazo a realização profissional que ele tanto almejava, mesmo que significasse, em um primeiro momento, sacrificar seu orgulho para obter aportes financeiros.

Depois desse encontro profissional de Sebastian, ainda se mostram momentos de felicidade de um casal unido e compatível. Volta-se a cena para o apartamento dele, onde os dois estavam morando. Ele está tocando a música *City of Stars* quando Mia aparece e, quando ela olha para ele, Sebastian começa também a cantar.

Ela se junta a ele e, com alegria, canta também. O retrato de um casal cantando junto é bastante forte e simbólico para reforçar a existência de química e de compatibilidade entre os dois.

Figura 102 – Os protagonistas cantando juntos



FONTE: La la Land (2016)

Logo após essa canção, acontecem as mudanças simultânea de ambos em suas trajetórias profissionais, mantendo-se certo paralelismo entre os personagens. A vida profissional dos dois se transforma rapidamente: Sebastian assina o contrato com Keith, Mia se demite da cafeteria e começa a se dedicar a compor sua peça.

O cartaz da atriz Ingrid Bergman, presença constante no quarto de Mia, é focalizado no chão, como simbolismo da mudança ou do crescimento da protagonista (que seria literalmente a protagonista da sua própria história). Ao abandonar a figura atriz que reverenciava, Mia começou a amadurecer.

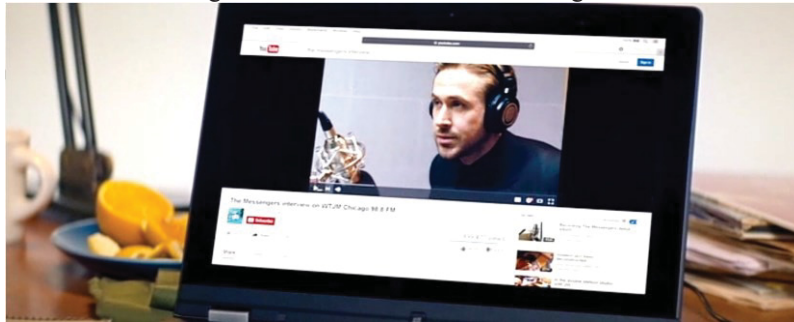
Figura 103 – Cartaz da Ingrid Bergman no chão



FONTE: La la Land (2016)

A banda The Messengers, na qual Sebastian toca com Keith, começa a ficar famosa e ele troca de terno, sinal de que está começando a colher os frutos de seu novo trabalho. As trajetórias profissionais de ambos continuam sendo retratadas em paralelismo. Mia cumprimenta o dono do teatro em que sua peça seria encenada. Vê-se Sebastian sozinho em um camarim, imagens da internet com divulgação da banda, em uma modernização de sua carreira contrastante com o que mostrava de sua personalidade conservadora no começo da história. Essa virada na carreira de ambos é o ponto chave para o posterior desenlace do filme.

Figura 104 – Sebastian na mídia digital



FONTE: La la Land (2016)

O retrato das mudanças profissionais de ambos, ocorrido em paralelo e simultaneamente, acaba representa uma mudança no tom emocional do filme, ocorrida já no fim da estação “Verão”. As cenas que mostram os dois separados em suas próprias casas, separação provocada pelas diferentes agendas e necessidades profissionais, são acompanhadas por iluminação menos vibrante e melancólica.

Figura 105 – O trabalho começa a separar fisicamente o casal

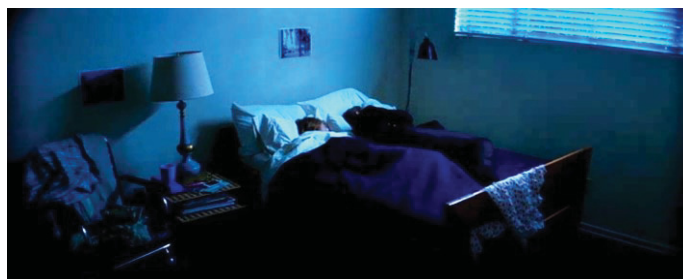
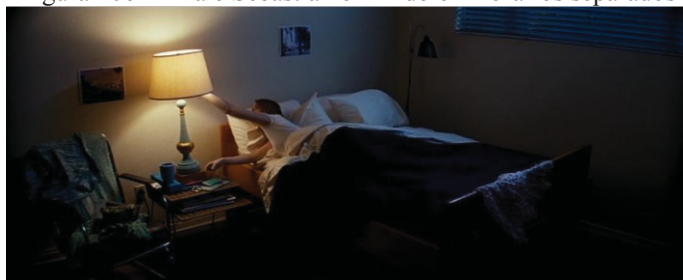


FONTE: La la Land (2016)

A música *City of Stars* passa a ser tocada de modo instrumental, cujas notas são intercaladas com cenas que mostram que Mia e Sebastian não se encontram mais em casa: ela, atolada de papéis de esboços da peça, dorme sozinha. Sebastian chega em casa de manhã, e dorme sozinho também. A passagem da música para as notas instrumentais, mais reflexivas, combinada com as cenas em que ambos deixam de partilhar a cama de

casal, antecipam para o público a sensação de que o casal está prestes a atravessar momento de crise.

Figura 106 – Mia e Sebastian ormindando em horários separados



FONTE: La la Land (2016)

A música exerce um papel fundamental na construção de sentidos nessa parte: passa do modo instrumental, o que induz à reflexão e induz a uma suave sensação de perda, para retornar à cena dos dois cantando juntos em seus versos finais.

Há um choque simbólico entre a suavidade da música instrumental tocada no piano e o contraste das cenas seguintes, nas quais o público testemunha o sucesso estrondoso da banda em que Sebastian toca. Com uma multidão assistindo à apresentação da banda, aparece em destaque Mia, com visível orgulho dele em sua expressão facial. Mia era “alguém no meio da multidão” (aqui se faz uma referência à música “*Someone in the Crowd*” nesse momento).

Figura 107 – Mia no meio do plateia



FONTE: La la Land (2016)

A banda toca *Start a Fire*, composta por John Legend (que representa Keith na vida real). A letra da música acompanha seu ritmo: explosiva e vibrante, tem como

mensagem principal a celebração corpórea das sensações do momento presente e das batidas musicais, sem maiores digressões a respeito de expectativas futuras: apenas o calor sensorial e as boas sensações que invadem aquele que canta e que está convidando o outro a nelas se envolver também.

O excerto da letra da canção evidencia bem o propósito de *carpe diem*. A expressão *carpe diem* se encontra em um dos versos das Odes de Horácio: “... *carpe diem, quam minimum credula postero*.” (Hor. *Car.* 1.8.11), o que, em linhas gerais, significa “aproveite o dia de hoje e se importe o mínimo com o amanhã”.

Coerente com a proposta do musical, na qual as músicas se entrelaçam significativamente com a narrativa do filme, a canção de Legend denota a fruição descompromissada e alegre do momento:

*I don't know why I keep moving my body/I don't know if this is wrong or if it's right/I don't know if there's a beat, or something's taking over me/And I just know I'll feel so good tonight (...)/We could start a fire/Come on, let it burn baby/We could start a fire/Let the tables turn baby/We could start a fire (...)/I just know I feel so good/I just know I feel so good/Tonight//*

Eu não sei porque eu continuo mexendo meu corpo/Eu não sei se isso é bom o se é certo/ Eu não sei se há uma batida, ou se algo está me invadindo/Eu apenas sei que eu me sentirei muito bem hoje à noite/ (...) Nós poderíamos iniciar um incêndio/ Venha, vamos deixar isso ferver, *baby*/Nós poderíamos iniciar um incêndio/Deixe as mesas virarem, *baby*/Nós poderíamos iniciar um incêndio(...) Eu apenas sei que eu me sinto tão bem/ Eu apenas sei que me sinto tão bem/ Hoje à noite.//

Figura 108 – Cores fortes e vibrantes no show dos *Messengers*



FONTE: La la Land (2016)

A música é animada e leva o público ao delírio, mas bem diferente do jazz tradicional que Sebastian aprecia. O verão, a estação mais quente do ano, encerra-se com aplausos, o que reforça a ideia de que o Sebastian é agora um músico bem-sucedido.

#### 4.3.1.4 OUTONO

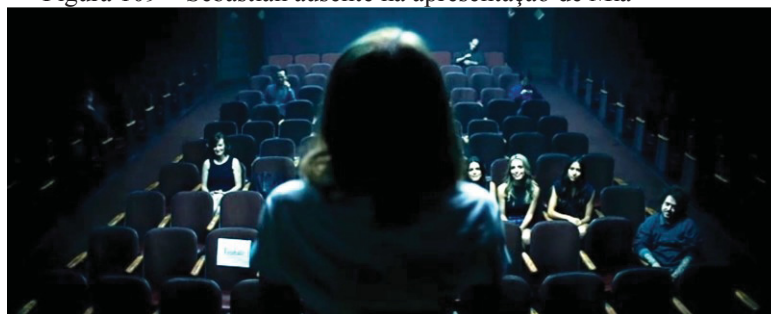
Começa o outono. Em inglês, outono é “*fall*”, palavra que também significa queda. Nesse caso, acaba sendo bastante significativo, pois é nesse momento do filme em que a relação dos protagonistas começa a ficar balançada em razão dos diferentes propósitos de vida dos dois.

Mia aparece falando ao telefone, dizendo estar com saudades. Ele estava longe, pois a banda dele está em um *tour*. Mas quando ela chega no apartamento dele, ela é surpreendida: ele havia preparado um jantar para os dois. Eles conversam, concordando que precisam tomar uma providência para que eles continuem se vendo.

Mia pergunta quando que ele vai parar com a turnê, pois ele deveria estar poupando para abrir o clube dele, e não se comprometer indefinidamente com a banda. Eles começam a discutir e a comida queima. No mesmo dia da apresentação de Mia, ele tem uma sessão de fotos com a banda. Ela apresenta para um teatro quase vazio, sem Sebastian na plateia.

É possível observar a colocação do cartaz no assento que havia sido reservado para Sebastian. A iluminação e os tons mais frios da cena intensificam a sensação de ausência.

Figura 109 – Sebastian ausente na apresentação de Mia



FONTE: La la Land (2016)

No final do filme, com o devaneio dos dois, a mesma cena é repetida, mas com variações significativas: a plateia ocupa todos os lugares destinados ao público; Sebastian está no lugar a ele destinado e a aplaude efusivamente; e o esquema de cores é quente e vibrante, a denotar alegria e sucesso.

Figura 110 – Sebastian está presente no devaneio



FONTE: La la Land (2016)

Toda essa sequência de fatos mal-sucedidos, em uma comédia romântica tradicional, corresponderia aos momentos que antecederiam o conflito mais intenso. Esse conflito poderia ser disparado por alguma dúvida fundada em relação a determinado fato que envolve o par romântico, ocorrência sucessiva de desentendimentos mútuos e a consequente separação (provisória) do casal.

É o que aparentemente acontece. Como Sebastian chega depois que a peça acabou, Mia decide romper o relacionamento com ele, voltar para a sua cidade natal (Boulder City) e desistir de atuar. Ela pega a estrada e retorna para a casa dos seus pais e fica no seu quarto, com todas as referências teatrais de sua infância. Essas referências ajudam o público a construir mentalmente uma relação empática com Mia: ela é alguém que tem um passado.

Figura 111 – Referências visuais do passado de Mia



FONTE: La la Land (2016)

A apresentação das vidas em paralelo dos dois personagens, agora separados, prossegue. Aparece uma festa que celebra a união de um casal, como festa de casamento ou de noivado. A cena inicial da festa, aos olhos mais desatentos, poderia gerar especulações sobre eventual casamento do casal protagonista, causando nova quebra de expectativa: Sebastian toca piano na festa de noivado de sua irmã Laura.

Logo, porém, acontece um fato que mudará novamente o curso da história. Sozinho em seu apartamento, Sebastian recebe um telefonema: era a ligação de uma

diretora de elenco que estava tentando entrar em contato com Mia. Ela foi vista na peça e queriam que ela participasse de uma audição para um filme.

Sebastian, naquele que se chama convencionalmente nas comédias românticas de “*great gesture*” (grande gesto) dirige até a cidade natal de Mia e a convence a participar da audição. Esse grande gesto costuma ser a prova de amor que é apresentada após um desentendimento ou uma ruptura, e normalmente conduz à união do casal protagonista nessas comédias.

Figura 112 – O “grande gesto” de Sebastian ajuda Mia a ir à audição



FONTE: La la Land (2016)

O pianista a leva e a acompanha na audição: é para um filme que seria rodado em Paris e que ainda não tinha roteiro. Segundo eles, a personagem seria construída ao redor da atriz. Na audição, pedem para que Mia simplesmente conte uma história. Mia conta a história em forma de canção. É a música *The Fools Who Dream*, na qual ela relata a história da tia que a inspirou a seguir a mesma profissão e que, em certa ocasião, havia se jogado no rio Sena, em Paris. A canção é um apelo aos artistas para se entregarem à intensidade insana e rebelde do fazer artístico:

Here's to the ones who dream/Foolish as they may seem/Here's to the hearts that ache/Here's to the mess we make//

Aqui é para aqueles que sonhos/ Tolos como eles podem parecer/Aqui é para os corações que doem/ Aqui é para a bagunça que fazemos.//

Depois da audição, Mia e Sebastian conversam no parque Griffith, com vista panorâmica para Los Angeles. Mia pergunta onde eles estão, referindo-se ao relacionamento deles. Quebrando-se a expectativa da convenção do “grande gesto”, o casal não fica junto.

Sebastian fala que provavelmente eles dariam o papel e que ela deveria aceitar, pois era o sonho dela e ela deveria seguir o seu sonho. E que ele deveria ficar em Los Angeles seguindo com os planos dele. Ele acrescenta que o jazz é bom lá em Paris, e que ela agora adora jazz. Na última cena, ela diz que sempre o amará. E ele responde que sempre a amará também.

A emocionada e declaração mútua de amor ocorreu na penúltima parte do filme, e após uma separação que foi motivada pelas carreiras deles. A mensagem contraditória que envolve o amor correspondido e a separação (ainda que esta se dê por motivos de ordem objetiva) ainda poderia suscitar expectativas e dúvidas no público.

A união (ou a separação definitiva) não haveria de ocorrer naquele momento, mas no final da história. O momento em que o casal protagonista resolve suas diferenças, ou tem alguma revelação que derruba impedimentos para sua união, encontra-se normalmente no último segmento narrativo desses filmes, o que poderia gerar uma expectativa justificada a respeito de uma nova virada no relacionamento dos dois que conduziria ao esperado e convencional final feliz.

Com a ambiguidade entre a declaração de amor e a separação consensual dos dois, o diretor do filme conseguiu trabalhar em diversos momentos com expectativas do público geradas pelas convenções da comédia romântica tradicional: o modo de apresentação da história e dos dois personagens protagonistas induzem o público a especular a respeito da união definitiva do casal.

Figura 113 – A declaração de amor mútua e a separação consensual do casal



FONTE: La la Land (2016)

#### 4.3.1.5 INVERNO (CINCO ANOS DEPOIS): FINAL FELIZ E OS LIMITES DO GÊNERO.

No derradeiro segmento do filme aqui em análise, veremos como *La La Land* se valeu das convenções do gênero cômico-romântico e conseguiu subvertê-las a fim de obter o efeito desejado pelo diretor na resolução da história: instigar emoções nos espectadores. Entende-se aqui também a intertextualidade se faz presente como apoio hábil a intensificar a experiência do público.

Cinco anos depois, Mia entra na mesma cafeteria em que trabalhou, mas está visualmente transformada. Todos lá olham para ela com admiração. Mia volta para casa – uma casa ricamente decorada, repleta de flores e cartões com mensagens de parabéns. Ela beija seu marido, David, e sua filha pequena. Parece ser o ideal de sucesso: âmbito profissional e pessoal. Sebastian tem seu próprio bar de jazz, pequeno e simples: um bar tradicional, tal como sempre sonhara.

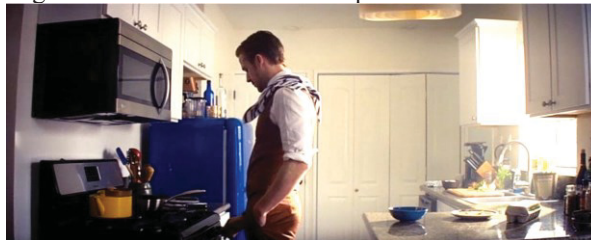
Figura 114 – A família que Mia constituiu



FONTE: La la Land (2016)

Sebastian entra em seu apartamento. Ele prepara sozinho sua refeição: frango frito, o que sutilmente se remete ao nome que ele iria dar ao bar na época em que sonhava com ele. No balcão da cozinha, vê-se um cartão de Natal com a foto de sua irmã com o marido e um menino. Não há indicação de que ele tenha relacionamento com alguém, embora se possa deduzir de que houve melhoria na situação financeira do pianista: sua casa é representada de modo mais organizado do que no início do filme.

Figura 115 – Sebastian em seu apartamento melhorado



Fonte: La La Land (2016)

Por conta da ambientação apresentada, ambos os personagens parecem objetivamente mais amadurecidos do que no começo da história, com vidas estabilizadas.

Sebastian segue em direção a seu clube. Mia e seu marido estão arrumados para um compromisso, deixam a menina com uma babá e saem. Ficam presos no tráfego pesado de Los Angeles. Mia pede para que desistam desse compromisso e resolvem mudar o percurso: pegam uma rota alternativa na *freeway* para irem jantar em algum lugar.

Eles estacionam e, com som de jazz ao fundo, David sugere que entrem no bar. Eles entram e Mia, atônica, encontra o logotipo que ela desenhou no passado, no auge do relacionamento dos dois (no “Verão”), com o nome que ela havia sugerido para o bar com que Sebastian sonhava: Seb’s.

Figura 116 – No passado, Mia havia criado um logotipo para o bar



FONTE: La la Land (2016)

Esse primeiro sinal é indicativo de que o encontro do antigo casal de namorados está por acontecer. Também sinaliza uma das marcas do antigo relacionamento dos dois, mostrando que ele teve repercussões na vida deles mesmo depois do término: Sebastian abriu seu bar depois do rompimento definitivo.

Figura 117 – O logotipo do bar de Sebastian, agora concretizado



FONTE: La la Land (2016)

Mia e o marido se sentam. Ela vê Sebastian falando no palco. Ele a vê na plateia e começa a tocar a música deles ao piano. De repente, uma cena imaginativa, com reconstrução das lembranças e expectativas, começa a ser projetada na tela. No roteiro do filme, Damien Chazelle (roteirista e diretor) assim descreve o início dessa cena:

Um tom mais suave, apenas no piano, suave e terno e melancólico. Uma melodia que nós (e Mia) instantaneamente reconhecemos: É “Mia and Sebastian’s Song”. Mia olha para Sebastian. Ele olha para ela, e retorna para suas notas. Essa é a mais bonita interpretação da música que nós ouvimos tocar. A mais terna, repleta de emoção, que já havia tocado. (...) Dentro dessa fantasia-*flashback*, Sebastian termina sua peça (CHAZELLE, 2016, linha 144).

Embora os roteiros não precisem corresponder exatamente ao resultado final do filme, pois o trabalho fílmico é coletivo e sujeito a mudanças (há liberdade criativa para o diretor e os atores, por exemplo), é possível vislumbrar que a intenção do roteirista e diretor do filme de provocar (ou de retratar) emoções.

Greg Smith, em obra que relaciona o sistema de emoções e a estrutura dos filmes, entende que os filmes ofereceriam “... convites para sentir. As audiências de cinema podem aceitar o convite e experimentar algumas das possibilidades de sentimentos proferidas pelo texto, ou elas podem rejeitar o convite do filme” (SMITH, 2003, p. 12).

A intenção do diretor e sua equipe é a de fornecer elementos que podem suscitar uma gama diferente de emoções, caso o público perceba esses elementos ou se identifique com eles. Desse modo, o reencontro do casal de protagonistas, cinco anos depois, tem vários de elementos que, combinados, convidam o público a experimentar diversos sentimentos.

A música instrumental dessa “fantasia-*flashback*”, como denominada pelo diretor, chama-se chamada “Epílogo” e é composta por diversas partes das outras canções do musical. No início é tocada lentamente, e introduz um tom melancólico que acompanha as cenas iniciais de reconstrução imaginária dos fatos que eles viveram. A interpretação dessa música se encerra dentro do restaurante onde se dá a cena da demissão de Sebastian.

Nessa cena, agora reconstruída, Sebastian beija Mia em vez de ignorá-la. Esse beijo apaixonado é semelhante aos que protagonistas de comédias românticas que ficam juntos costumam dar no desenlace de suas histórias. A partir do momento em que eles se beijam, a música instrumental volta a ter um tom alegre e começa a projetar, além da reconstrução dos momentos que efetivamente viveram, expectativas de como teria sido a vida deles.

No devaneio, eles são um casal e entram no pequeno apartamento deles. Muitos fatos que ocorreram durante a jornada dos dois protagonistas são reconstituídos

diferentemente, como se as escolhas feitas fossem distintas. A lembrança da aproximação de Keith é reconstituída com a recusa explícita de Sebastian. Nessa projeção, ao contrário do que aconteceu, o pianista está assistindo à peça que Mia compôs, ela performa para uma plateia cheia, e o namorado a aplaude efusivamente.

Eles entram juntos em um estúdio imaginário, passando por locais de Los Angeles que testemunharam o antigo namoro deles, em um momento no qual há diversas referências intertextuais que homenageiam o cinema.

Figura 118 – Mia e Sebastian no estúdio imaginário



Fonte: La La Land (2016)

A audição bem-sucedida de Mia é representada nesse devaneio como se fosse um filme em preto-e-branco, e os dois se beijam em um abraço apaixonado. O globo terrestre que fazia parte do cenário da peça de Mia começa a girar, e um avião de brinquedo voa até a Europa, em direção a uma miniatura da Torre Eiffel.

Aparece em seguida a verdadeira Paris, onde está um clube de jazz em que ele toca e ela dança com animação. Em seguida, Mia aparece sendo maquiada como se estivesse representando o papel de Audrey Hepburn em *Funny Face* (1957), na frente de um Arco do Triunfo cenográfico, em uma das diversas referências intertextuais que foram inseridas nesse devaneio.

Figura 119 – Cena de *Funny Face* (1957)



Fonte: Funny Face (1957)

Figura 120 – Cena de *La La Land* (2016)

Fonte: *La La Land* (2016)

Eles continuam a passear, mas por uma Paris fictícia. Eles passeiam por referências alegóricas de vários filmes, musicais ou não. Depois, eles dançam rodopiando com o fundo de estrelas, como se estivessem em um musical antigo. Após essa dança, eles estão no cinema, mas o filme projetado é o da própria vida deles: a vida que eles teriam tido se tivessem feito outras escolhas.

Aparecem cenas de Mia pintando a parede da primeira casa deles, a gravidez e o nascimento de um menino, a primeira festa de aniversário da criança, os primeiros passos do filho deles.

Figura 121 – Casamento com Sebastian e filho imaginado



Fonte: *La La Land* (2016)

Como se fosse um filme sendo rebobinado para trás, aparecem os dois correndo juntos em um campo florido e se beijando.

Em seguida, repete-se a cena em que Mia estava saindo para o encontro de casal, mas com Sebastian. Os dois saem para o encontro, mas deixam o menino com uma babá em um apartamento com decoração própria de classe média.

As seguintes imagens mostram como se trabalhou a reconstrução imaginativa de Mia: com paralelismo de situações. A primeira cena foi mostrada antes do devaneio, e mostra Mia e o marido David deixando a filha deles com a babá.

Figura 122 – Mia e David deixam a filha com a babá



Fonte: La La Land (2016)

Já a segunda cena, imaginada, reproduz a mesma situação, mas com personagens diferentes: Sebastian é o marido de Mia, a criança é agora um menino, e a babá é outra pessoa.

Figura 123 – Mia e Sebastian deixam o filho com a babá



Fonte: La La Land (2016)

A cena do congestionamento noturno é igualmente reconstruída com Sebastian no lugar, e os dois decidem também desviar o percurso. Com esse desvio de rota, eles entram para jantar no mesmo bar de jazz. Aparecem Mia e Sebastian sentados na plateia, beijando-se amorosamente enquanto as últimas notas da canção dos dois são tocadas no piano.

O devaneio acaba, e Mia está novamente com o marido. A plateia aplaude, e ela está visivelmente impactada. Ela decide ir embora com o marido, mas antes de sair ela vira para trás e olha para Sebastian. Ele também olha para ela e ambos trocam um leve sorriso. Sebastian levanta a cabeça e continua a tocar. A história acaba.

Uma das partes mais belas e instigantes desse filme é o reencontro dos protagonistas cinco anos depois. Essa parte projeta diante dos olhos do público a maior subversão de uma das convenções mais recorrentes nas comédias românticas: a do final feliz com a união do casal protagonista, normalmente com o casamento.

A depender da interpretação a ser dada, questiona-se se esse final foi efetivamente feliz para Mia e Sebastian. Um ponto a se levar em consideração é o fato de que os dois, em suas vidas concretas, realizaram seus sonhos. Esses sonhos eram o que ambos almejavam desde o começo do musical, e eram bem claros para o público, pois a jornada de ambos estava dirigida a esses objetivos: sucesso como atriz (sonho de Mia) e ser o dono do bar de jazz tradicional (sonho de Sebastian).

A personagem Mia supostamente realizou tudo o que uma pessoa em igualdade de condições com ela poderia supostamente desejar: sucesso profissional e uma família aparentemente estruturada. Entretanto, fica visivelmente perturbada quando ouve as notas de Sebastian. Sebastian, por sua vez, tinha o clube com o qual sonhara obstinadamente.

O que os uniu foi justamente o que os separou: a busca frenética por seus sonhos. A questão dos sonhos acalentados pelos personagens é a do mito americano de sucesso, bastante enraizado na cultura ocidental.

Por meio da sua apresentação dialógica, as comédias românticas têm um espaço elástico para possibilitar diversas discussões de ordem cultural, a par das sentimentais. E a ruptura da convenção da união do casal protagonista, no caso de *La La Land*, conduz a uma reflexão crítica a respeito desse mito americano.

Muitos valores alimentados pela sociedade norte-americana (e refletidos nas comédias românticas deles) são notadamente representados pela busca pelo chamado “sonho americano” (o famoso *American dream*).

Essa expressão, sobre a qual recaíram diversos sentidos no decorrer do tempo, apareceu pela primeira vez em 1931 no livro *The epic of America*, de James Truslow Adams. Schneiderman (2012), em introdução crítica a essa obra, relata que o sonho americano é tão amplamente usado que se tornou metáfora dos principais valores norte-americanos.

Enquanto o sucesso financeiro estaria em primeiro lugar dentre tais valores, outros seriam quase igualmente importantes, como ser capaz de se desenvolver plenamente como pessoa. O sonho americano determina que todos esses valores podem ser conquistados por meio de trabalho duro e esforço individual. (SCHNEIDERMAN, (ADAMS, 2012, p. ix.).

Em texto no qual aborda a crise do sonho americano, Messadié (1989, p. 139), a indagar reflexivamente sobre a sua sobrevivência entre os americanos, constata que os americanos estavam a ponto de perder essa inocência que lhes é própria e que muitas vezes os europeus acham ridícula:

... qualquer cinéfilo já pôde sentir esse declínio da inocência através das produções de Hollywood, desde os anos trinta até nossos dias. É impossível imaginar que cineastas Americanos voltem a fazer filmes com um frescor comparável ao dos filmes antigos... Esses filmes traziam, intacta, a essência do Sonho Americano, a fé num amanhã melhor, na energia, na compaixão, na fidelidade, no idealismo, na coragem física, no amor. Como o resto do país, o cinema Americano despertou para a ameaçadora complexidade do mundo, e isso o deixou, a ele também, com a consciência extremamente infeliz. (MESSADIÉ, 1989, p. 139)

Há muitos anos Messadié já sinalizava declínio na inocência norte-americana que era retratada no cinema e não vislumbrava a possibilidade de novos filmes com o frescor dos filmes antigos, com a essência intacta desse sonho. Com efeito, aparentemente esse declínio tem sido inexpressivo, dada a representação atual da questão da existência do sonho americano.

Não são poucas as comédias românticas nas quais o obstáculo que o protagonista (ou um dos dois protagonistas) precisa ultrapassar (a fim de se unir amorosamente ao seu par) é justamente o de ordem financeira.

Em *La La Land*, o obstáculo à união do casal não foi esse: os dois estavam em igualdade de condições quando se envolveram. Ambos não tinham estabilidade em suas carreiras, e os momentos de crise que desestabilizaram o relacionamento coincidiram com aqueles em que algum deles obtinha sucesso em sua trajetória profissional (ora de Sebastian, ora de Mia).

Há fundadas dúvidas se o final de *La La Land* é (ou não) um “final feliz”.

A primeira premissa é se levar em consideração é a de que ambos realizaram efetivamente seus sonhos. Atingir os objetivos almejados pelo personagem poderia ser considerado como um resultado positivo, o que mantém a narrativa subjacente do musical coerente com a convenção do “final feliz”, presente na comédia romântica tradicional.

O filme inteiro evoca a realização desse sonho, e os encontros dos protagonistas usualmente recaíam nas questões profissionais. Pouco sabemos de Mia e Sebastian, objetivamente falando, e por isso que se sustenta nessa tese a similaridade deles com as *personae* da Comédia Nova. Pode-se observar que o público obteve poucas informações sobre o universo psíquico desses protagonistas no resto do filme. Mas no nosso entender não se trata de nenhum problema.

A composição esquemática e superficial desses personagens, com aposição de elementos a eles externos, dependente do contexto de cada filme e de cada público, pode permitir que cada personagem seja apreendido de acordo com a bagagem emocional e cultural de cada pessoa e, por conseguinte, agradar a um público mais abrangente.

O modo com que foi representado o final, com o devaneio dos dois a simular uma espécie de “final alternativo convencional” que só aconteceu na imaginação deles, pode ter agradado à parcela do público que desejava ser surpreendida pela “variação com repetição.”

Em contrapartida, parcela da audiência pode ter sido desagradada com um “final feliz” no qual o custo dos sonhos realizados foi a implosão da própria relação amorosa. Boa parte do público de filmes de gênero procura pelo conforto da previsibilidade das fórmulas apresentadas, o que pode ter causado perturbação naqueles que desejavam o conforto da fórmula.

No curso de todo o filme, a aposição das diversas convenções que são características da comédia romântica tradicional pode induzir o público (aquele que expectativa prévia em relação ao gênero) a acreditar que ambos ficariam juntos por conta dos diversos sinais (fórmulas).

Sob essa perspectiva, a conclusão do filme também pode ser considerada, simultaneamente, uma espécie de final infeliz. O par romântico não fica junto e se contempla melancolicamente na cena final, o que também pode tornar essa resolução surpreendente para quem esperava uma união de Mia e de Sebastian no fim da história e provocar emoções melancólicas.

Nesse caso, independentemente de se considerar o final feliz ou não, ocorreu uma manipulação da convenção do casamento (ou união equivalente) do casal, fórmula que é bastante comum nas comédias românticas tradicionais e por muitos esperada (filmes de gênero suscitam esse tipo de expectativa, como já salientamos no presente trabalho).

As emoções transmitidas pelas músicas interpretadas por esses mesmos personagens, disseram ao público mais do que foi dito na prática e, sobretudo, o último olhar do casal, acompanhado por um sorriso de cumplicidade, possibilitou a transmissão direta de mensagem por meio da emoção, o que pode sensibilizar o público em relação a esse fim.

Smith (2003, p. 38, 39) entende que os estados emocionais são conduzidos pelas sensações. As sensações seriam expectativas de que estamos prestes a ter uma emoção particular, que nós iremos encontrar pistas que irão evocar determinadas emoções. O

autor ainda afirma que essas sensações têm uma inércia: por exemplo, uma sensação de medo nos coloca em um estado de alerta emocional. Ele ainda mostra que existem episódios emocionais, assemelhados a protótipos de emoções. São processos, uma sequencia narrativa de eventos ligados entre si, enfatizando que as emoções mudam em uma unidade coerente.

Em *La La Land*, Chazelle trabalhou genericamente com essas expectativas para agradar a boa parte do público e da crítica, sobretudo no devaneio de Mia e Sebastian.

O roteirista e diretor Damien Chazelle já deixara clara a perfeição do deslinde imaginado desse relacionamento, com seu comentário inserido no roteiro: “Esta é a última vez que os veremos dançar, e eles parecem reconhecer isso, tão graciosos e equilibrados são seus movimentos ... Lembre-se – este é um romance mais perfeito do que um romance real poderia ser.” (CHAZELLE, 2016, D148).

O uso dos aparatos intertextuais, da música, e da reordenação dos elementos fílmicos mimetizando as expectativas amorosas irrealizadas (em outras palavras, representando o final que seria mais próximo do comédia romântica convencional, mas sob a forma de sonho), trouxe para parcela do público a possibilidade de se emocionar com a representação do que “convencionalmente poderia ter sido”: o final perfeitamente feliz que não ocorreu, mas ao qual o público teve acesso por conta da projeção do devaneio mútuo de Mia e de Sebastian.

Como já foi exposto anteriormente, a supressão do que se conhecia por “final feliz” convencional (casamento do par romântico) já estava se delineando desde o período da comédia romântica radical, da qual *Annie Hall* (1977) é a maior representante.

Misturar sensações e frustrar as expectativas do espectador de filmes de gênero é uma tendência da comédia romântica desde os anos 70, década em que começaram a se subverter as conclusões do gênero para ter aspectos mais realistas. (MCDONALD, 2007, p. 108).

Em *Annie Hall* (1977) já houve uma tentativa de representação do que “poderia ter sido”: o protagonista Alvy não terminou o filme com a sua amada Annie (na história, ela se casou com outro), mas na última cena do filme o próprio protagonista está dirigindo uma peça de teatro na qual os atores representavam o relacionamento deles, mas com o final feliz que desejara.

Figura 124 – Peça de teatro que representava o desejado final feliz



Fonte: Annie Hall (1977)

Houve, certamente, uma quebra de expectativas em *La La Land*, o que não agrada normalmente a quem procura por filmes marcados pelo gênero. Todavia, é possível dizer que a história deles é de uma comédia romântica em que ambos conseguiram o que queriam. O amor dos dois os desafiou e os transformou. Sem a interferência de um ou de outro, nenhum dos dois teria realizado seus sonhos.

A fórmula da comédia romântica, segundo Mernit (2001) está fundamentada no poder transformacional do amor como instrumento de crescimento e mudança positiva, o que constituiria o mais fundamental aspecto de seu sistema. Para o autor, o paradigma da comédia romântica segue uma estrutura em três atos como a que segue (MERNIT, 2001, p. 18):

1. Conflito: O amor desafia os personagens.
2. Crise: Os personagens devem aceitar ou negar o amor.
3. Resolução: O amor transforma os personagens.

Ao se assistir às comédias românticas, normalmente se percebe que elas seguem o arco narrativo exposto por Mernit, mesmo no caso das comédias românticas nas quais o casal protagonista não fica junto no final, como é o caso de *La La Land*. Eles começaram o filme sonhadores. Terminaram separados, mas sonhando juntos. Um sonho impossível, um devaneio reconstruído com fragmentos das memórias dos dois, com as expectativas dos seus relacionamentos.

Embora o par romântico não tenha se unido no final, convenção que é das mais antigas da comédia, isso não significa que o final apresentado descaracterize a narrativa subjacente de *La La Land* como a própria de uma comédia romântica: apenas estão ocorrendo expansões das possibilidades do gênero, com novas possibilidades de conformação. Atualmente, comédias românticas completamente formulaicas convivem com outras em que há manipulação das fórmulas do gênero.

A questão maior é que eles, casal do século XXI, pautaram suas escolhas com fundamentos racionais. As notas da música *Mia and Sebastian's Song*, por exemplo, foram o modo de Sebastian se comunicar com ela por intermédio do sentimento (mesmo que tal sentimento fosse apenas nostálgico).

Em um contexto no qual o mito do sonho americano como ideal único de felicidade está a pairar sobre as pessoas, está tudo objetivamente certo. Nesse universo que privilegia as ações racionais, as camadas do inconsciente, as lembranças e as expectativas costumam ser deixadas de lado. Ambos tinham seus objetivos profissionais. A participação de cada um deles, durante o tempo em que estiveram juntos, foi essencial para que obtivessem esse resultado.

Entretanto, embora supostamente felizes, a projeção das expectativas irrealizadas pode nos levar a questionar se houve arrependimento a respeito das escolhas tomadas. A apresentação das lembranças e promessas de realização amorosa de Mia e Sebastian como casal, suscitada pelo encontro inesperado dos dois, pode levar a audiência a especular a respeito da permanência do sentimento mútuo de amor no tempo (o que seria coerente com a declaração de amor dos dois no segmento “Outono”) e a insatisfação por terem abdicado da relação para obter o sucesso profissional.

Nada disso é lógico, e retratar literariamente esse tipo de impressão é extremamente complexo. Mas o cinema dá conta desse universo incontrolável e fragmentário com suas técnicas próprias.

Para Münsterberg, o cinema é uma arte da subjetividade, arte esta que conta uma história humana se apropriando das formas do mundo exterior, ou seja, espaço, tempo e causalidade, e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior, ou seja, atenção, memória, imaginação e emoção (Cf. Stam, 2013, p. 45).

Essa modulação a que ele se refere pode ter o personagem como instrumento mediador. É através dele que nos são apresentadas algumas formas do mundo exterior, completadas com algumas impressões interiores nossas.

Por isso o personagem, nessa visão, é um pouco da gente. E, ao mesmo tempo, não é. É um esboço de alteridade que faz com que nos deparemos com nossos fantasmas.

Ainda Münsterberg (1916) compara o cinema com a fotografia e com o teatro. Para ele, o cinema, graças às suas técnicas, proporcionaria experiência mais rica por possibilitar ao público o acesso ao que se passaria dentro da mente dos personagens:

Mas a representação da memória e da imaginação pode ter um significado ainda mais rico na arte do filme. A tela pode produzir não apenas o que lembramos ou imaginamos, mas o que as pessoas na peça veem em suas próprias mentes. (...) Se uma pessoa na cena se lembra do

passado, um passado que pode ser totalmente desconhecido para o espectador, mas que está sendo vivido na memória do herói ou heroína, então os eventos anteriores não são lançados na tela como um conjunto inteiramente novo de imagens, mas eles estão conectados com a cena atual por uma transição lenta. (MÜNSTERBERG, 1916, p. 92).

Müntersberg, ao exemplificar como a memória é retratada através das técnicas cinematográficas, narra uma cena na qual um rapaz teria recebido o convite do casamento daquela que um dia amara.

A mistura do tempo presente da narrativa cinematográfica com aquele em que se deu a vivência daquele amor que já não existia mais é retratada de tal modo que ambos lapsos temporais – tanto aquele evocado pela memória, como o momento contemporâneo – são retratados continuamente pelos fotogramas da tela sem causar problemas de compreensão por parte do público:

Ele se senta à lareira em seu escritório e recebe a carta com a notícia do casamento dela. A imagem em *close-up* que nos mostra o anúncio de casamento gravado aparece como uma imagem inteiramente nova. A sala de repente desaparece e a mão que segura o cartão brilha repentinamente. Mais uma vez, quando lemos o cartão, esse cartão de repente desaparece e estamos na sala novamente. Mas quando ele agita o fogo em devaneio, senta-se e olha para as chamas, então a sala parece se dissolver, as linhas se enevoam, os detalhes desaparecem e enquanto as paredes e toda a sala se derretem lentamente, com a mesma transição lenta o jardim de flores desabrocha, o jardim de flores onde ele e ela se sentam juntos sob o arbusto de flores lilás e ele confessa a ela seu amor de menino. E então o jardim lentamente desaparece e através das flores vemos mais uma vez os contornos sombrios da sala e eles se tornam mais nítidos e definidos até que estamos no meio do escritório novamente, e nada resta da visão do passado. (STAM, 2013, p. 45).

Uma mistura de felicidade nostálgica com arrependimento. Com a ajuda dos recursos do cinema, da música e da dança, foi criado um final humano, sem diálogos falados, mas no qual todo o sentimento que foi reprimido é transformado em um *ballet* musical onírico repleto de cor.

O gênero da comédia romântica, em última análise, trata das questões amorosas. O conceito de amor é ao mesmo tempo universal e localizado. É a força do amor – cujo significado continua a mudar rapidamente – que seria a resposta às questões complexas propostas pelo gênero, e não apenas o casamento. É o que sustenta Deleyto (2009, p. 29) em estudo sobre a comédia romântica:

Como já referi acima, algumas comédias românticas recentes provaram que o final feliz não precisa estar ligado à formação do casal heterossexual, mas, mesmo quando é, o tema central do gênero não é tanto a união convencional quanto as vicissitudes do casal heterossexual como as relações emocionais e sexuais entre os personagens. Isso não invalida a importância do final feliz, ou mesmo de quaisquer outras convenções geralmente associadas ao gênero. Em vez disso, os coloca dentro de uma estrutura mais flexível e os libera da rigidez ideológica.

Desse modo, enfatiza Deleyto que as relações amorosas dos personagens no curso das histórias – sejam relações de ordem emotiva, sejam relações fundadas apenas na

volúpia do par protagonista – é que dariam suporte ao gênero e lhes imprimiriam plasticidade. O cinema possibilita a possibilidade de a audiência ter acesso aos mais recônditos pensamentos dos personagens que se apresentam diante de seus olhos.

Tivemos possibilidade de acessar os pensamentos do par de protagonistas dessa comédia romântica. O final de *La La Land* é resultado de uma conversa silenciosa entre a música de Sebastian e a vívida imaginação de Mia. Tem fragmentos das lembranças dos momentos felizes, deslocadas e ressignificadas. Tem expectativas e mistura das referências culturais que lhes são mais caras. Tem muita paixão e sentimento. Uma representação fantástica e metateatral, percebida dentro de universo de um gênero (o cômico-romântico) que oscila entre manter suas convenções incólumes, ou de vez em quando nelas mexer para sustentar a própria renovação e sobrevivência como gênero.

## 5 CONCLUSÃO

A questão principal levantada nesta tese, com a análise de *La La Land*, é que os personagens protagonistas são muito assemelhados aos “adulescentes” da Comédia Nova, sob o ponto de vista composicional. Ao ter um caráter menos amadurecido – tal qual seu referencial antigo, os personagens protagonistas das comédias românticas partilham de natureza semelhante.

É possível constatar que o fato de que o que aqui chamamos de “adulescens” da comédia romântica, por ser relativamente superficial composicionalmente, permite com que sejam usados outros recursos do cinema (como os efeitos visuais, de música, entre outros) e incorporados alguns discursos culturais nas falas dos personagens para que o público se identifique empaticamente e o preencha dos significados.

Ou seja, a presença de um personagem “clichê” e “imaturo” (como seu referencial da antiguidade clássica) transportado ao cinema, concede maleabilidade ao gênero da comédia romântica. O valor estético dele está justamente no espetáculo e no conteúdo dos discursos presentes nos diálogos. O fato de o personagem ser superficial também transmite a sensação de realismo, pois ele é tão raso quanto o conhecimento que se tem a respeito da maior parte das pessoas com quem se estabelece contato social.

Com isso, considerando-se também que são personagens criados no contexto de um gênero codificado, as diversas camadas de compreensão permitem (tal como aconteceu com *La La Land*) alcançar tanto a parcela do público que apenas capta as convenções da narrativa de base, como aqueles que percebem as diversas referências culturais e as apreciam.

A técnica cinematográfica, o uso correto da luz e de posicionamento da câmera ajudam a contar a história. A música e a intertextualidade possibilitam que se ingresse diretamente na esfera emotiva das pessoas que vão perceber, cada qual com seu próprio sistema interno de referências, esses personagens.

Esses personagens protagonistas, cujas ações e características são flexíveis por conta dessa estruturação aberta, possibilitam tanto quebra como conformação das expectativas do público, dando vitalidade ao gênero cinematográfico da comédia romântica.

*La La Land* teve audiência significativa e, simultaneamente, obteve alta aprovação da crítica especializada. São dados objetivos que levam a deduzir que a fórmula dele agradou, embora a história que o impulsiona seja objetivamente simples e

os personagens retratados de modo superficial, aproximando-se do esquema básico de caracterização próprio do teatro, sem inserção de discursos mais aprofundados, de ordem psicológica, no discurso deles.

Defendemos que as diversas camadas de sentido proporcionadas por esse filme alcançaram um universo amplo de pessoas, pois a maior parte delas já teve contato com as convenções básicas da comédia romântica. É possível compreender e apreciar a história sem saber a quais referências culturais o diretor se referia no momento de inserilas na produção do filme.

Ao mesmo tempo, as camadas intertextuais mais profundas puderam ser apreciadas positivamente pela crítica especializada, conhecedora das referências constitutivas do filme, as quais ocorreram por um processo de adaptação indireta e, em algumas vezes, referenciadas de modo explícito (tanto nos diálogos como visualmente).

A comédia romântica é um filme de gênero. Uma das indagações que surgiram foi: quais são esses limites do gênero? É uma comédia, no sentido estrito do termo? Há provocação de riso? O casal se une amorosamente?

Se buscarmos retrospectivamente as peças da Comédia Nova, veremos algumas semelhanças em algumas convenções e a comédia romântica vista de modo genérico. Há um casal de jovens destinado a ficar junto. Existe um personagem que se apaixona pelo seu par, ou que irá se apaixonar. Existirá algum impedimento externo que impossibilita a união desse casal. Há personagens secundários que o ajudam a conseguir esse objetivo. Acontece alguma revelação que derruba esse impedimento. O par romântico se casa, normalmente no final. É um final normalmente feliz e celebratório.

No romance antigo, o leitor já sabe de antemão que o casal protagonista da história está destinado a ficar junto, normalmente por intervenção divina. Eles se apaixonam, mas se separam e passam por uma jornada repleta de provas e privações, as quais conduzem ambos ao amadurecimento mútuo e à consolidação da união no final, quando estão objetivamente já amadurecidos por essas provas e pela vivência do deslocamento. A união do casal é feliz.

Na comédia romântica se percebe que muitas dessas convenções foram recebidas. Quando há a projeção do filme, a câmera, por intermédio da técnica da focalização, já nos indica quem são os protagonistas. Normalmente são pessoas comuns, sem dons extraordinários; ou pessoas desajustadas em relação às expectativas sociais. Costumam também ser imaturas emocionalmente, ou dependem financeiramente de alguém. Mesmo que haja uma resistência inicial ou mesmo aparente incompatibilidade, quem assiste ao

filme também percebe que os dois estão destinados a ficarem juntos (mesmo que estejam com outros parceiros ou haja algum impedimento objetivo externo à consolidação dessa união).

Muitas vezes, eles se conhecem em circunstâncias pouco plausíveis, o que reforça o fato de que eles terão uma ligação amorosa depois. No decorrer das tramas, com a inserção de situações cômicas e de diálogo entre ambos, a relação deles se consolida e os dois se envolvem amorosamente. Às vezes ocorre algo que os separa, mas ao se aperceberem disso, um dos dois realiza algum grande gesto ou prova de amor que os reúne novamente. A união do casal costuma ser vinculada a um final feliz, com celebração de casamento ou sugestão de que ele irá ocorrer.

A história subjacente ao filme analisado, *La La Land*, contém boa parte desses elementos convencionais da comédia romântica, mas com variações em algumas dessas convenções. A jovem Mia é uma aspirante a atriz que não se estabeleceu profissionalmente na vida: a incompletude típica de personagem protagonista desse tipo de filme. Por meio das falas da atriz e das letras das canções, o público descobre alguns aspectos de sua biografia: inspirada por uma tia que também era atriz, e encantada pelas referências de Hollywood, abandona a faculdade em busca de seu sonho.

Nas suas principais decisões, aquelas capazes de mudar o rumo de sua história, ela o faz de modo impulsivo, em comportamento também típico de quem está na juventude. Recusa ligação de celular de sua mãe, algo bastante comum entre os mais jovens. Mentalmente à chefe na cafeteria, dizendo que irá ao médico, antes de ir a mais uma de suas audições, em um comportamento mais pueril. Ela inopinadamente rompe com seu namorado do começo da história, ao se interessar por Sebastian. Ao constatar seu fracasso nas sucessivas audições e na estreia na performance de sua primeira peça, sua atitude (igualmente impulsiva) é a de romper o relacionamento com Sebastian e retornar à casa de seus pais, em uma espécie de jornada de retorno incompleta, na qual os braços do velho ninho estariam sempre abertos a recebê-la.

Divide o apartamento com amigas também jovens e que partilham do mesmo sonho que ela. Aparentemente são personagens que lhe dão suporte (com o uso suave da convenção do personagem “amigo”), mas das quais praticamente nada se sabe, apenas que procuram o caminho da fama por meio de festas, em atitudes também típicas da juventude. Está comprometida inicialmente com um rapaz que é a antítese de seu momento de vida, bem trajado e aparentemente com estabilidade profissional. Esse rapaz

claramente não é a pessoa certa, ao menos pelo fato da personagem não parecer ligada a ele no início da história.

Normalmente as comédias românticas apresentam um dos protagonistas unido à pessoa errada (ou até mesmo ambos), e isso constitui um obstáculo inicial à união do par romântico. Como se viu com a análise do filme, esse namorado representado no começo saiu de cena rapidamente. Sebastian não precisou, como nas comédias românticas tradicionais, ter algum embate com esse que poderia potencialmente ser seu rival amoroso (outra convenção da comédia romântica parcialmente modificada).

Sebastian, por sua vez, também é representado como uma pessoa incompleta. Dele, sabemos praticamente sobre sua fixação pelo jazz tradicional e as diversas referências de quem ele admira. Tenta também se estabelecer profissionalmente e, tal qual Mia, aceita trabalhos “de base” a contra-gosto. O colega Keith, que pelo clichê da comédia romântica tradicional estaria sendo apresentado como antagonista (pois estranhamente Sebastian parece ter algo não resolvido com ele, uma inexplicada rejeição), na verdade é um dos elementos que impulsionam o protagonista em sua jornada. Aquele que aparentemente faria oposição a Sebastian, na verdade o ajuda indiretamente a realizar o sonho de abrir o próprio clube tradicional de jazz, graças ao dinheiro que Sebastian obteve ao integrar sua banda inovadora.

Diversos clichês da comédia romântica se mantêm no retrato da relação dos dois. Foram encontros do futuro casal, por acaso, no começo do filme (o clichê do “meet cute”), em sinal claro de que um estaria destinado ao outro. Depois, surgiram as conversas despreziosas, nas quais um dá indicativos ao outro de seu próprio universo, indicam a construção de um relacionamento, algo bastante comum no gênero.

O chamado “grande gesto”, no qual um dos dois se apercebe da importância do outro e faz algo grandioso, pareceu, aos olhos do público, a viagem de Sebastian à cidade natal de Mia, após ele receber a ligação que mudaria a vida profissional dela. Mas, ao invés de resgatá-la para seus braços (e aí entra uma outra ruptura da convenção, pois normalmente após o “grande gesto” há uma reunião do par romântico como casal), Sebastian deixa Mia preparada para o sucesso, em um caminho do qual ele não participaria.

As mudanças evolutivas no ano em que eles tiveram o relacionamento foram resultado de apoio mútuo, embora eles tenham depois se desencontrado justamente porque o apoio dos dois resultou em carreiras de sucesso (ambos, cada qual a seu tempo, evoluíram em suas carreiras). Essas mudanças foram proporcionadas pelo contato com o

outro que conduz ao esperado amadurecimento no final. Entretanto, a expectativa de quem se apoia na convenção seria a conclusão de que ambos se completariam e, amadurecidos juntos, casariam. Esse era o resultado esperado pelo público da comédia romântica tradicional, se a evolução do relacionamento dos dois *adulescentes* resultasse no que estipula a convenção do gênero romântico-cômico.

A mútua declaração de amor no outono daquele ano também perturba as expectativas de quem está habituado às convenções do gênero, pois também poderia sinalizar que a união do casal seria postergada. Entretanto, como se pode ver, isso não ocorreu.

O final de *La La Land* endossa e rompe ao mesmo tempo com uma das convenções mais caras ao gênero: a do final feliz. Já vimos nos capítulos iniciais que essa ruptura da convenção do final feliz não é exatamente uma novidade do gênero, como nos exemplos de filmes como *Roman Holiday*, *Annie Hall* e *(500) Days of Summer*.

Entretanto, algo interessante a se destacar é que Chazelle também projetou na tela, de modo indireto, o final que seria esperado pela comédia romântica tradicional. Essa projeção está representada pelo devaneio de Mia e Sebastian.

Mesmo que os personagens tenham efetivamente seguido por rotas separadas, o casal protagonista aparece feliz, (no devaneio imaginativo) realizado profissionalmente e com família constituída. Aqui se sustenta que, mesmo que não tenha sido o final da história, o diretor optou por apresentar também ao público esse final (que seria o fim mais previsível).

Esse fim convencional da comédia romântica, como pudemos perceber, é bastante similar ao que ocorria nas formas de representação mais antigas: superados os obstáculos, o casal fica junto. Nesse momento imaginativo dos protagonistas, houve a projeção do que seria efetivamente o desenlace da trama do modo convencional.

Eles não ficaram juntos no fim do filme, mas foi possibilitada (com o intuito de provocar emoções no público) a reconstrução do final feliz típico do gênero. Essa apresentação ocorreu por intermédio da apresentação das lembranças, arrependimentos e, sobretudo, das expectativas (frustradas) do casal protagonista (a qual coincidiria com as expectativas de quem esperava pelo final convencional).

O final de *La La Land* está marcado duplamente pela satisfação e pela insatisfação dos desejos dos protagonistas: ambos realizaram seus sonhos profissionais, sonhos esses que perseguiram obstinadamente do começo ao fim da história.

Mia obteve na “vida real” o mesmo final feliz e convencional que reconstruía no devaneio conjunto com Sebastian. Mas era outra pessoa, um anônimo para quem estava acompanhando a história de Mia e Sebastian. David era mais alguém na multidão.

Ao público foi negada a história de amor que resultou no casamento “concreto” de Mia, mas o resultado final foi convencionalmente (ao menos, para essa personagem), o mesmo: casamento aparentemente satisfatório (com outro homem), sucesso profissional e família constituída<sup>12</sup>.

A satisfação do desejo de sucesso que norteou o casal de protagonistas e suas ações durante a trama não os conduziu ao casamento ou à permanência de sua relação, tal qual se esperaria de uma comédia romântica (na qual se usualmente espera que a motivação basilar do casal seja sua união). Eles se uniram apenas durante parcela do processo de busca da realização desse desejo, e a própria separação dos dois foi essencial para que ele se concretizasse.

Eles realizaram o chamado “sonho americano” e se destacaram da multidão. Foi um final racionalmente feliz e coerente. Entretanto, pela combinação dos elementos da projeção imaginativa de Mia e Sebastian, na qual o sucesso profissional havia acontecido, mas de modo menos evidente e mais modesto do que na vida real, mas que era conciliado com a união do casal protagonista, percebe-se uma certa frustração na realização desse final feliz.

No devaneio mútuo, ambos os protagonistas (Mia e Sebastian) se aproximam fisicamente de modo mais intenso e passional do que ocorre na realidade do casamento de Mia. A declaração de amor dos dois, cinco anos antes, combinada com a troca de olhares similar à dos protagonistas do mencionado filme *Casablanca*, já referenciado aqui, deixa implícito que o sentimento de ambos permaneceu vivo, mas sufocado.

A convenção do final feliz se subverteu completamente, pois o casal havia realizado seus sonhos. O preço desses sonhos foi, porém, a implosão de seu próprio relacionamento.

Ironicamente, eles se separaram porque conseguiram o que queriam, o que pode ensejar uma reflexão interessante sobre os valores da sociedade norte-americana contemporânea, uma sociedade também retratada artisticamente e com referências nostálgicas. Nas comédias românticas, dada sua plasticidade, a manipulação de convenções permite que haja espaço para a sutil inserção de questões valorativas e

---

<sup>12</sup> Relembre-se aqui que a convenção do casamento com filhos também era própria da resolução das comédias da Comédia Nova.

culturais, como a que ocorreu nesse filme. Jouve (1998, p.14) afirma que a obra constrói seu significado sobre as modulações que ela imprime à apresentação de seus protagonistas.

Defende-se aqui que tanto Mia como Sebastian, os personagens protagonistas, possuem características muito similares à *persona* do *adulescens* que foi exposta na primeira parte do trabalho, sobretudo no modo esquemático e na imaturidade ínsita a esse personagem-tipo.

Essa *persona* serve como a apresentação inicial dos personagens protagonistas de comédia romântica. Ou seja, facilmente reconhecemos essa estruturação básica e criamos expectativas a respeito de cada um deles. Essas expectativas pertencem à dimensão extratextual ou, no caso dos filmes, extradiegética. Segundo Jouve (1998, p. 15), essa dimensão extratextual do personagem é indiscutível. O leitor (e no caso do cinema, o espectador) para materializar, sob a forma de imagem, os dados que o texto lhe fornece (na nossa análise, o filme), deverá retirá-los da enciclopédia de seu mundo de experiências. Essa representação mental, consoante o autor, é de natureza probabilística: a imagem que o leitor constrói a partir dos estímulos textuais é uma síntese retirada de suas percepções do mundo exterior, em função de uma ideia de probabilidade retirada de sua experiência pessoal. (JOUVE, 1998, p. 17).

Por isso, a identificação da *persona*, no nosso entender, é um primeiro passo para direcionar o espectador a elaborar sua imagem mental a respeito do personagem, mas não é suficiente por si só. É necessário um passo além.

Se nos mantivéssemos apenas no âmbito de percepção tipológico, o envolvimento do público com os protagonistas de *La La Land* teria sido muito similar ao que se tem com meros personagens coadjuvantes, como é o caso daquela personagem que cantou brevemente uma parte de sua história e desapareceu depois.

O aprofundamento desse tipo de personagem se dá com o auxílio das referências intertextuais e extratextuais que estimulam o público, bem como com a inserção de elementos que em abstrato possam provocar emoções (por exemplo, imagens sucessivas de momentos felizes em um relacionamento podem provocar alegria na maior parte das pessoas; as mesmas imagens, caso haja alguma ruptura imprevisível, podem suscitar melancolia). São todas essas ferramentas que, no contexto da recepção, fazem com que o que antes era genérico acabe se individualizando.

Além disso, a própria influência de um personagem sobre o outro, sobretudo na comédia romântica, é fundamental. Há, evidentemente, sempre o contato (mesmo que

tangencial) com o universo de outros personagens, como os amigos ou os antagonistas. Mas é o par romântico que mais se influencia e se transforma através da ligação de um com o outro. O casal protagonista se transforma e evolui através do embate das diferenças e dos diálogos que eles entabulam no decorrer da história.

Como Hogan (2010, p. 143) esclarece, a especificação do personagem se inicia com as suas funções. Essa especificação afeta duas coisas: em primeiro lugar, detalha e expande as motivações dos personagens, sentimentos, decisões e ações. Em segundo lugar, altera e intensifica a resposta do leitor ao personagem (e aqui entendemos se aplicar também ao espectador). Essa resposta do espectador incluiria a compreensão, valoração e os sentimentos sobre esse personagem.

Essa especificação, consoante nosso entender, é o que possibilita a evolução desse tipo de personagem (mesmo que sutil, a depender do tipo de filme) e o envolvimento do público com ele.

Hogan (2010, p. 143, 144) ainda nos esclarece que existiriam dois modos de interpretar as nossas respostas aos demais (e nisso podemos incluir os personagens). Chegamos a determinadas conclusões sobre as ideias de outras pessoas, suas experiências e sentimentos através de nossos próprios princípios de inferência. Outro modo seria a “teoria da simulação”, por meio da qual nós nos imaginamos no lugar da outra pessoa e simulamos suas respostas. Ambos os processos, segundo o autor, parecem estar envolvidos na criação e recepção de personagens.

Assim, a construção do personagem protagonista da comédia romântica, no nosso entender, começa com a apresentação de uma *persona* similar ao *adulescens* e complementada com os elementos culturais (tanto discursivos, como visuais e sonoros) que estimulam, no âmbito da percepção pessoal do público, impressões e julgamentos a respeito desse personagem.

Depois desse primeiro momento, as interações do personagem com os demais no decorrer da narrativa, bem como a cadeia de eventos, permitem sua evolução. Desse modo, esse processo de recepção permite diversas combinações, as quais permitem a existência de jogos com as expectativas desse mesmo público.

Consoante nossa percepção, o gênero da comédia romântica ainda sobrevive justamente porque ele permite essa manipulação consciente das convenções, muitas delas herdadas da Comédia Nova e do romance grego antigo.

O auxílio dos aparatos próprios do cinema e as referências intertextuais promovem a completude de significados apta a possibilitar diferentes níveis de

compreensão, o que permite que o público-alvo da comédia romântica seja amplo, englobando tanto aqueles que conseguem perceber as convenções próprias do gênero, aqueles que apreciam o espetáculo (no caso da comédia romântica musical), como também alcançar aqueles que compreendem as referências culturais implícitas ou explícitas na apresentação visual e no discurso dos personagens.

Todas esses reforços e variações convencionais se prestam a movimentar um protagonista em busca do amor de outro personagem ou um casal de protagonistas que, estruturalmente simples e genéricos, conseguem cativar o público porque os dois se aproximam das expectativas e projeções de um vasto universo de pessoas.

Procuramos demonstrar nessa breve análise que, mesmo com uma história singela e personagens protagonistas retratados de modo relativamente superficial, não há o esgotamento do gênero: pelo contrário, isso possibilita justamente sua plasticidade e adaptação às diferentes necessidades do público de cada época, bem como a criação de belos filmes, nos quais as diversas formas de manifestação artística se abraçam ao espetáculo, e dançam alegremente com os protagonistas.

## 6 REFERÊNCIAS

- Dicionário Etimológico da Mitologia Grega.** Università degli Studi di Trieste, 2017.
- IMDb.** Internet Movie Database. Disponível em: [www.imdb.com](http://www.imdb.com).
- MetroLyrics.** Disponível em: <http://www.metrolyrics.com/>
- O livro do cinema.** Tradução de Fernando Nuno. São Paulo: GloboLivros, 2016.
- Pride, Prejudice and Bridget Jones.** BBC News. Disponível em: <http://bbc.in/2VmcuDi>  
Data de publicação: 28/01/2013. Entrevista.
- YouTube.** YouTube LLC. Disponível em: [www.youtube.com](http://www.youtube.com)
- ABBOT, S.; JERMYN, D. (ed). **Falling in love again:** Romantic Comedy in Contemporary Cinema. London/New York: I.B. Tauris, 2009.
- ACKER, C. B. R. **As festas dionisiacas e a Pólis: novos espaços.** Representações da Cidade Antiga: categorias históricas e discursos filosóficos. Coimbra, 2010.
- ALLEN, G. **Intertextuality.** London e New York: Routledge, 2000.
- ARIÈS, P; DUBY, G. **História da vida privada,** Vol. 1: do Império Romano ao ano mil / Org. por Philippe Ariès e Georges Duby. Tradução de Hildegard Feist, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARISTÓFANES. **A Greve do Sexo. Lisístrata.** Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 2003.
- ARISTÓFANES. **Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria.** Edição e Tradução de Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library: Harvard University Press, 2000.
- ARISTÓFANES. **Peace.** Edição e Tradução de Eugene O'Neill Jr. The Complete Greek Drama, vol. 2. New York. Random House, 1938.
- ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução e notas de Ana Maria Valente. Tradução do texto grego de R. Kassel, *Aristotelis de Arte Poética liber* (Oxford 1965, reimpr. 1968). 3.a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ATTARDO, S. (ed.) **The Encyclopedia of Humor Studies.** Los Angeles: Sage Publications, 2014.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme.** Tradução de Marina Appenzeller. 9a ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer.** Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

BALÁZS, B. **Béla Balázs: Early Film Theory**. Visible Man and The Spirit of Film. Erica Carter (ed.), Tradução de Rodney Livingstone. New York, Oxford: Berghahn Books, 2010.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. M.; HOLQUIST, M. (ed.) **The Dialogic Imagination: Four Essays** Trad. C. Emerson e M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARTHES, R. **Image, music, text**. Tradução de Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.

BAZIN, A. **O que é o cinema?** Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: UBU Editora, 2018.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Tradução de José Lino Grunnewald. In: A Ideia do Cinema. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969, pp. 55-95.

BERGSON, H. L. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2ª edição. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERGSON, H. L. **Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic**. New York: Cosimo Classics, 2005.

BLANSHARD, J. L.; SHAHABUDIN, K. **Classics on screen: Ancient Greece and Rome on Film**. London: Bloomsbury, 2013.

BORDWELL, D. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BRANDÃO, J.L. **O narrador no romance grego** *Ágora*. Estudos Clássicos em Debate, volume 1, 1999.

BROCKETT, O. G. **The Theatre: an introduction**. New York: Holt, 1964.

CANDIDO, A.; GOMES, P.E.S.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A. **A personagem de ficção**. 2ª edição. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CÁRITON. **Callirhoe**. Traduzido e editado por G. P. Goold. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press: The Loeb classical library, 1995.

CÁRITON. **Quéreas e Calíroe**. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

CAROLL, N. **A Philosophy of Mass Art** New York: Oxford University Press, 1998.

CASSIN, B. **O Efeito Sofístico**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 35, 2015.

- CASTIAJO, I. **O Teatro Grego em Contexto de Representação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- CAVELL, S. **Pursuits of Happiness - The Hollywood Comedy of Remarriage**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- CHATMAN, S. **What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)**. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative. Chicago: The University of Chicago Press, 1980, pp.121–140.
- CHAZELLE, D. **LA LA LAND**. In: IMSDb. Internet Movie Script Database. Disponível em: [www.imsdb.com](http://www.imsdb.com), 2016.
- COELHO, M. C. de M. N. (org.). **Nuntius Antiquus**, [S.l.], v. 12, n. 1, junho de 2016.
- CYRINO, M. S. **Big Screen Rome**. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- D'ANGOUR, A.; PHILLIPS, T. (ed.). **Music, Text, and Culture in Ancient Greece**. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- DELEYTO, C. **The secret life of romantic comedy**. Manchester: Manchester University Press, 2009.
- DUCKWORTH, G. E. **Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment (Princeton Legacy Library)**. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- DUPONT, F. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Tradução de PREZOTTO, J. *et al.* Florianópolis: Cultura e Bárbarie, 2017.
- DUPONT, F. **Homère et Dallas: introduction à une critique anthropologique**. Paris: Hachette, 1991.
- DUPONT, F.; LETESSIER, F. **Le théâtre romain**. Paris: Armand Colin, 2012.
- DURANT, W. **The Story of Civilization**. v.2. The Life of Greece. New York: Simon and Schuster, 1939.
- DUTSCH, D.; JAMES, S. L.; KONSTAN, D. (ed.). **Women in Roman Republican Drama**. Wisconsin Studies in Classics. Madison: University of Wisconsin Press, 2015.
- ECO, U. **Seis passeios pelos Bosques da Ficção**. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EDER, J.; JANNIDIS, F; SCHNEIDER, R. (ed.). **Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media**. Göttingen: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, 2010.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Josge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Josge Zahar Ed., 2002.

FAURE-RIBREAU, M. **Pour la beauté du jeu**: la construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence). Paris: Les Belles Lettres, 2012.

FISCHER, J. A. **High art versus low art**. In: The Routledge Companion to Aesthetics. New York: Gaut and Lopes, 2001.

FONTAINE, M.; SCAFURO, A. C. (Ed.) **The Oxford handbook of Greek and Roman Comedy**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

FORSTER, E. M. **Aspects of the Novel**. New York: Harcourt Publishing Company, 1927. Edição eletrônica: RosettaBooks LLC, New York, 2002.

FRANCO, I. F. **Resenha: Pinheiro, P. (2015), Aristóteles. Poética**. Edição bilingue. Tradução, Introdução e notas. **São Paulo, Editora 34. Archai**, no 18, set.- dez., 2016.

FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

FRYE, N. **Anatomy of criticism**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971.

GIDDENS, A. **The Transformation of Intimacy**: sexuality, love & eroticism in modern societies. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1992.

GOMES, P.E.S. **A personagem cinematográfica**. In: CANDIDO, A.; GOMES, P.E.S.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A. A personagem de ficção. 2a edição. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p. 105.

GONÇALVES, R.T. **Comédia Latina**: a tradução como reescrita do gênero. PhaoS 9 (2009), pp. 117-142.

GRANT, B. K. **Film Genre: From Iconography to Ideology**. Wallflower: London and New York, 2007.

GREGORIS, R. L.; GÓMEZ, L. U. **Comedia Romana Y Ficción Televisiva: Plauto Y La Sitcom**. In: Secuencias 33. Primer semestre 2011. Revista de Historia del Cine, p. 93-110.

GRINDON, L. **The Hollywood Romantic Comedy**: Conventions, History, Controversies, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2011.

GRÜNNEWALD, J. L. **A Ideia do Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969

HARDWICK, L.; STRAY, C. (ed.) . **A Companion to Classical Receptions**. Maldon and Oxford: Blackwell, 2008.

HARRIS, W. **Child-Exposure in the Roman Empire**. *Journal of Roman Studies*, 84, pp. 1-22, 1994

HARVEY, J. **Romantic Comedy In Hollywood: From Lubitsch to Sturges**. New York: Da Capo Press, 1998.

HEINEN, S; SOMMER, R. (ed.). **Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research**. Berlin: De Gruyter, 2009.

HELIODORA, B. **Comédias sombrias**. Caderno Mais! Folha de S. Paulo. São Paulo: Editora Folha de S. Paulo, publicado em 18 de setembro de 1994.

HENRY, G. K. G. **The Characters of Terence**. *Studies in Philology*. Vol. 12, no. 2 Chapel Hill: University of North Carolina Press, abril de 1915, pp. 55; 57-98.

HOGAN, P. C. **Characters and their Plots**. In: EDER, J.; JANNIDIS, F; SCHNEIDER, R. (ed.). *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Göttingen: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, 2010, p. 134-153.

HOLZBERG, N. **The Ancient Novel: An introduction**. Traduzido por Christine Jackson-Holzberg. Routledge: London and New York, 1995.

HOMERO. **Odyssey**. Volume I. Traduzido por A. T. Murray. Cambridge: Harvard University Press, 1919.

HOPKINS, L. **Marriage as Comic Closure**. In: *The Shakespearean Marriage*. London: Palgrave Macmillan, 1998.

HORACIO. **Odes and Epodes**. Edited and translated by Niall Rudd, Loeb Classical Library, 2004.

HORTON, A. **The Film: Comedy/Cinema/Theory**. Oakland: University of California Press; 1991.

HORTON, A.; RAPF, J.E. (ed). **A Companion to Film Comedy**. Hoboken: Wiley-Blackwell: 2016.

HORTON, A. **Writing the Character-Centered Screenplay**. Berkley: University of California Press, 2000.

HUNTER, R. L. **A Comédia Nova da Grécia e de Roma**. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves *et al.* Curitiba: Editora UFPR, 2010.

HUTCHEON, L. **A Theory of Adaptation**. New York e London: Routledge, 2006.

JAUSS, H. R. **Toward an Aesthetic of Reception**. Traduzido por Timothy Bahti. *Theory and History of Literature*, v. 2. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JOSHEL, S. R.; MALAMUD, M.; McGuire, Jr., D. T. (ed.). **Imperial Projections: ancient Rome in modern popular culture**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2005.

JOUBE, V. **L'effet-personnage dans le roman**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

KARNICK, K. B; JENKINS, G. (ed.) **Classical Hollywood Comedy (AFI Film Readers)**. Routledge: London and New York, 1994.

KENRICK, J. **Musical Theatre: a history**. Continuum: New York, London, 2008.

KING, G. **Film Comedy**. New York: Wallflower Press, 2002.

KNORR, O. **Metatheatrical Humor in the Comedies of Terence**. In: Peter Kruschwitz et al., edd., *Terentius Poeta*. Munich: C. H. Beck Verlag, 2007, pp-167-173.

KONSTAN, D. **Roman Comedy**. Ithaca e London: Cornell University Press, 1983.

KONSTAN, D. **Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres**. Princeton: Princeton University Press, 2014.

KULESHOV, L. V. **Kuleshov on Film: Writings**. Tradução de Ronaldo Levaco. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 1974.

LONGO. **Daphnis and Chloe**. Tradução de Paul Turner. London: Penguin Books, p. 49.

MACDOWELL, D.M. **The Law in Classical Athens**. Aspects of Greek and Roman Life. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986.

MACHADO, A. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MARSDEN, M. The American Myth of Success: Visions and Revisions. In: *The Popular Culture Reader*. Ed. Jack Nachbar, Debora Weiser e John L. Wright. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1978, p. 37.

MARSHALL, C. W. **The Stagecraft and Performance of Roman Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MARTIN, T. R. **Ancient Greece: From Prehistoric to Hellenistic Times**. 2a ed. New Haven e London: Yale University Press, 2013.

MARTINDALE, C. **Reception — a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical**. *Classical Receptions Journal* Vol 5. Iss. 2 (2013), pp. 169–183.

MAST, G. **The Comic Mind: Comedy and the Movies**. 2a ed. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

MCDONALD, T. J. **Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre (Short Cuts)**. New York: Wallflower Press, 2007.

MENANDRO; **The Plays and Fragments**. Tradução de M. BALME. Oxford: Oxford University Press, 2001.

MENANDRO. **Aspis. Georgos. Dis Exapaton. Dyskolos. Encheiridion. Epitrepontes**. v.1. Editado e traduzido por W. G. ARNOTT. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press: The Loeb classical library, 1979.

MENANDRO. **Heros. Theophoroumene. Karchedonios. Kitharistes. Kolax. Koneiazomenai. Leukadia. Misoumenos. Perikeiromene. Perinthia**. v.2. Editado e traduzido por W. G. ARNOTT. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press: The Loeb classical library, 1979.

MENANDRO. **Samia**. Editado por A. H. Sommerstein. Cambridge: Cambridge University Press: 2013.

MERNIT, B. **Writing the Romantic Comedy: From “meet-cute” to “joyous defeat”**. New York: Harper Perennial, 2001.

MESSADIÉ, G. **A Crise do sonho Americano: Réquiem para o Super Homem**. Tradução: Sérgio Flacksman. São Paulo: Ática, 1989.

METZ, C. **Language and Cinema**. Traduzido por Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague, Paris: Mouton, 1974.

METZ, C. **O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema**. Tradução de António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MITCHELL, K. **Gender and Sexuality in Popular Fiction**. In: *The Cambridge Companion to Popular Fiction (Cambridge Companions to Literature)*. Editado por David Glover e Scott. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

MOORE, T. J. **Music in Roman Comedy**. New York: Cambridge University Press, 2012.

MOORE, T. J. **The Theater of Plautus: playing to the audience**. Austin: University of Texas Press, 1998.

MORETTI, F. (org.). **O romance, 1: A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann, São Paulo: Cosac Naif, 2009.

MOURÃO, M. D. G. **A montagem cinematográfica como ato criativo**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, v. 33, n. 25, p. 229-250, junho de 2006.

MÜNSTERBERG, H. **The Photoplay. A Psychological Study**. New York, London: D. Appleton and Company, 1916

NEALE, S. **Genre and Hollywood**. Sightlines. London e New York: Routledge, 2000, pp. 31-32

NEALE, S; KRUTNIK, F. **Popular Film and Television Comedy**. Routledge: London and New York, 1990.

NIKOLOUTSOS, K. P. (ed.). **Ancient Greek Women in Film**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

OLIVEIRA, F.S. **O teatro de Aristóteles**. Coimbra: Faculdade de Letras, 1991.

OSBORNE, S. **Feminism**. Harpenden,: Pocket Essentials, 2001.

PAUL, W. **When Movies Were Theater: Architecture, Exhibition, and the Evolution of American Film**. New York: Columbia University Press, 2016.

PHELAN, J.; RABINOWITZ, P. (ed.). **A Companion to Narrative Theory**. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

PINHEIRO, M.P. F; HARISSON, S. J. (ed.) **Fictional Traces: Reception of the Ancient Novel. Volumes 1 e 2**. Groningen: Barkuis Publishing & Groningen University Library, Groningen, 2011.

PLAUTO. **Casina. The Casket Comedy. Curculio. Epidicus. The Two Menaechmuses**. Volume II. Editado e traduzido por Wolfgang de Melo. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press: The Loeb classical library, 2011.

POPKIN, H. (ed.) **The New British drama**. New York: Grove Press, 1964.

PLUTARCO. **Epítome da Comparação de Aristófanes e Menandro**. Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume Editora, 2017.

PROPP, V. **On the Comic and Laughter**. Editado e traduzido por Jean-Patrick Debbeche e Paul J. Perron. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freiras de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RADWAY, J.A. **Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature**. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1984.

RAJEWSKY, I. O. **Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”**. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: Intermedialidade e Estudos Interartes. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RAMOS, R. **Sex and the City: o protagonismo feminino na pós-modernidade**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, v. 37, n. 33, p. 113-124, junho de 2010.

ROCHA, C. M. **“Perfume de mulher”**: riso feminino e poesia em *Cásina*. Revista Língua, Literatura e Ensino, v. 3, Campinas: IEL/Unicamp, 2008.

ROCHA, C. M. **Perfume de mulher: riso feminino e poesia em Cásina**. 220 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Setor de Letras Clássicas, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

ROSIVACH, V.J. **When a young man falls in love - The sexual exploitation of women in New Comedy**. Routledge: London and New York, 1998.

SAMOYAUULT, T. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANTORO, F. **Vestígios do riso: os tópicos sobre a comédia no Tractatus Coislinianus**. 1o Simpósio de Estudos Clássicos da USP Org. por Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2006.

SCHATZ, T. **Hollywood genres: filmmaking and the studio system**. New York: McGraw-Hill, 1981

SCHOLES, R.; PHELAN, J.; KELLOGG, R. **The Nature of Narrative: Revised and Expanded**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

SEGAL, E. **Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence**. New York: Oxford University Press, 2001.

SEGAL, E. **The Death of Comedy**. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

SEGAL, E. *et al.* **Classical Comedy: Aristophanes; Menander; Plautus; Terence**. Classical Comedy. Penguin Classics. London: Penguin Books Ltd., 2006.

SETENTA, J.S. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SHARROCK, A. **Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SILVA, M. F. S. S. **Os Caracteres de Teofrasto e a comédia**. In: **Caracteres**. Tradução de Maria de Fatima Sousa e Silva. Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume Editora, 2014.

SILVA, N.S.C. **Eunuchus de Terêncio: estudo e tradução**. 155 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Latina) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SILVA, R. M. O. **A produção do cômico no teatro em Bergson**. Jornada do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste – GELNE. Anais da Jornada do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste, 04 a 07 de setembro de 2012. Natal: EDUFRN, 2012.

SMITH, G. M. **Film Structure and the Emotion System**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SOLOMON, J. **The ancient world in cinema**. Revised and expanded edition. New Haven: Yale University Press, 2001.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 5a ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

TARKOVSKIAEI, A.A. **Esculpir o tempo: Tarkoviski**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TERÊNCIO. **Os Adelfos de Terêncio**. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves com Introdução, Notas e Posfácio do tradutor, s.d.

TERÊNCIO. **Phormio. The Mother-in-Law. The Brothers**. Terence Volume II. Editado e traduzido por John Barsby. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press: The Loeb classical library, 2001.

TELLEGEN-COUPERUS, O. **A short history of Roman Law**. Routledge: London and New York, 2003.

TEOFRASTO. **Caracteres**. Tradução de Maria de Fatima Sousa e Silva. Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume Editora, 2014.

TRAILL, A. **Women and the Comic Plot in Menander**. Cambridge: Cambridge University Press. 2008.

TRZENKO, N.; MUGICA, M. F. **Amar como en el cine: comedias románticas de ayer y de hoy**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2017

WALTON, K. L. **Mimesis as make-believe**. On the Foundation of the representational arts. Cambridge, London: Harvard University Press, 1990.

WHITMARSH, T. **Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance (Greek Culture in the Roman World)** Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

WHITMARSH, T. (ed.) **The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

WYKE, M. **Projecting the past: Ancient Rome, Cinema and History**. New York: Routledge, 1997.

WINKLER, M. M. **Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

WINKLER, M. M. **Classical Literature on Screen: Affinities of Imagination**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

WINKLER, M. M. (ed.) **The fall of the Roman Empire: film and history**. Malden: Wiley-Blackwell, 2009.

XAVIER, I. (org.). **A Experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, I. (org.). **O olhar e a cena:** Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

## 7 FILMOGRAFIA<sup>13</sup>

- **LA LA LAND**

La La Land: Cantando Estações. Direção: Damien Chazelle Roteiro: Damien Chazelle Música: Justin Hurwitz. Cinematografia: Linus Sandgren Direção de arte: Austin Gorg. Elenco: Emma Stone, Ryan Gosling, John Legend, Rosemarie DeWitt, Finn Wittrock, J.K. Simmons. Longa metragem, 16 mm (uma cena) e super 35 mm, colorido, 85 min. 2016.

- **BRIDGET JONES DIARY**

O Diário de Bridget Jones. Direção: Sharon Maguire Roteiro: Andrew Davies e Richard Curtis Música: Patrick Doyle Cinematografia: Stuart Dryburgh. Elenco: Renée Zellweger, Hugh Grant, Colin Firth, Jim Broadbent, Embeth Davidtz, Gemma Jones. Longa metragem, 35 mm, colorido, 97 min. 2001.

- **THE MARRIAGE CIRCLE**

O Círculo do Casamento. Direção: Ernst Lubitsch Roteiro: Paul Bern. Baseado na peça *Only a Dream* de Lothar Schmidt. Cinematografia: Charles Van Enger Direção de arte: Lewis Geib e Esdras Hartley. Elenco: Adolphe Menjou, Monte Blue, Marie Prevost, Florence Vidor, Creighton Hale, Harry Myers, Dale Fuller e Esther Ralston. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 85 min. 1924.

- **THE JAZZ SINGER**

O Cantor de Jazz. Direção: Alan Crosland Roteiro: Alfred A. Cohn. Baseado na peça *The Jazz Singer*, de Samson Raphaelson. Produção: Warner Bros. Pictures Cinematografia: Hal Mohr Edição: Harold McCord Elenco: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland e Yossele Rosenblatt. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 88 min. 1927.

- **PRETTY WOMAN**

Uma Linda Mulher. Direção: Garry Marshall Roteiro: J. F. Lawton Produção: Touchstone Pictures Cinematografia: Charles Minsky Edição: Raja Gosnell e Priscilla Nedd Elenco: Richard Gere e Julia Roberts (principais). Longa metragem, 35 mm, colorido, 119 min. 1990.

- **IT HAPPENED ONE NIGHT**

Aconteceu Naquela Noite. Direção: Frank Capra Roteiro: Robert Riskin Baseado no conto *Night Bus* de Samuel Hopkins Adams. Cinematografia: Joseph Walker Direção de

---

<sup>13</sup> A presente filmografia elenca os filmes na ordem em que foram mencionados na presente tese. Estão referenciados apenas os que foram objeto de análise. Lembra-se aqui que essa filmografia não esgota todas as referências filmicas de que se valeu Damien Chazelle em *La La Land*.

arte: Stephen Goosson. Elenco: Clark Gable e Claudette Colbert (principais). Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 105 min. 1924.

- **RUNAWAY BRIDE**

Noiva em Fuga. Direção: Garry Marshall Roteiro: Josann McGibbon e Sara Parriott. Cinematografia: Stuart Dryburgh Direção de arte: W. Steven Graham Elenco: Julia Roberts, Richard Gere, Joan Cusack, Héctor Elizondo, Rita Wilson, Paul Dooley. Longa metragem, 35 mm, colorido, 116 min. 1999.

- **CITY LIGHTS**

Luzes da Cidade. Direção: Charles Chaplin Roteiro: Charles Chaplin. Cinematografia: Gordon Pollock Direção de arte: Charles D. Hall Elenco: Charlie Chaplin, Virginia Cherrill, Florence Lee, Harry Myers, Al Ernest Garcia. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 87 min. 1931.

- **JENNY'S WEDDING**

Casamento de Verdade. Direção: Mary Agnes Donoghue Roteiro: Mary Agnes Donoghue Cinematografia: Seamus Tierney Elenco: Katherine Heigl, Tom Wilkinson, Linda Emond. Longa metragem, 35 mm, colorido, 94 min. 2015.

- **THE AWFUL TRUTH**

Cupido é moleque teimoso. Direção: Leo McCarey Roteiro: Viña Delmar Cinematografia: Joseph Walker Elenco: Irene Dunne, Cary Grant, Ralph Bellamy, Alexander D'Arcy. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 90 min. 1937.

- **BRINGING UP BABY**

Bringing up Baby. Direção: Howard Hawks Roteiro: Dudley Nichols e Hagar Wilde Baseado em conto de Hagar Wilde. Cinematografia: Russell Metty Elenco: Katharine Hepburn, Cary Grant, Charles Ruggles, Walter Catlett, May Robson, Fritz Feld e Barry Fitzgerald. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 102 min. 1938.

- **HIS GIRL FRIDAY**

Jejum de amor. Direção: Howard Hawks Roteiro: Charles Lederer Produção: Howard Hawks. Cinematografia: Russell Metty Elenco: Cary Grant, Rosalind Russell, Ralph Bellamy, Gene Lockhart. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 92 min. 1940.

- **THE LADY EVE**

As Três Noites de Eva. Direção: Preston Sturges Roteiro: Preston Sturges Baseado em "Two Bad Hats", de Monckton Hoffe Produção: Paul Jones Cinematografia: Victor Milner Elenco: Barbara Stanwyck, Henry Fonda, Charles Coburn. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 94 min. 1941.

- **THE PHILADELPHIA STORY**

Núpcias de escândalo. Direção: George Cukor Roteiro: Donald Ogden Stewart Baseado na peça “The Philadelphia Story”, de Philip Barry Produção: Joseph L. Mankiewicz Cinematografia: Joseph Ruttenberg Elenco: Cary Grant, Katharine Hepburn, James Stewart, Ruth Hussey. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 112 min. 1940.

- **MR. & MRS. SMITH**

Sr. e Sra. Smith, um casal do barulho Direção: Alfred Hitchcock Roteiro: Norman Krasna Produção: Harry E. Edington Cinematografia: Harry Stradling Sr. Elenco: Carole Lombard, Robert Montgomery, Gene Raymond. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 95 min. 1941

- **ADAM’S RIB**

A Costela de Adão. Direção: George Cukor Roteiro: Ruth Gordon e Garson Kanin Produção: Metro-Goldwyn-Mayer Cinematografia: George J. Folsey Elenco: Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Judy Holliday. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 101min. 1949

- **PILLOW TALK**

Confidências à meia-noite. Direção: Michael Gordon. Roteiro: Stanley Shapiro e Maurice Richlin. Produção: Ross Hunter e Martin Melcher Cinematografia: Arthur E. Arling Elenco: Rock Hudson, Doris Day, Tony Randall, Thelma Ritter. Longa metragem, 35 mm, colorido, 102min. 1959

- **LOVER COME BACK**

Volta meu amor. Direção: Delbert Mann. Roteiro: Stanley Shapiro e Paul Henning. Produção: Robert Arthur, Martin Melcher, Stanley Shapiro Cinematografia: Arthur E. Arling Elenco: Rock Hudson, Doris Day, Tony Randall. Longa metragem, 35 mm, colorido, 107min. 1961

- **ROMAN HOLIDAY**

A Princesa e o Plebeu. Direção: William Wyler. Música: Georges Auric e Victor Young Roteiro: Dalton Trumbo. Produção: William Wyler Cinematografia: Henri Alekan e Franz Planer Elenco: Gregory Peck, Eddie Albert e Audrey Hepburn (principais) Longa metragem, 35 mm, colorido, 118min. 1953

- **FUNNY FACE**

Cinderela em Paris. Direção: Stanley Donen. Música: Georges Auric e Victor Young Roteiro: Leonard Gershe Produção: Roger Edens Cinematografia: Ray June Elenco: Audrey Hepburn, Fred Astaire, Kay Thompson, Michel Auclair, Robert Flemyng. Longa metragem, 35 mm, colorido, 103min. 1957

- **THE JAZZ SINGER**

O Cantor de Jazz. Direção: Alan Crosland. Música: Louis Silvers Roteiro: Alfred A. Cohn Produção: Darryl F. Zanuck Cinematografia: Hal Mohr Elenco: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland, Yossele Rosenblatt. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 96min. 1927

- **SABRINA**

Sabrina. Direção: Billy Wilder. Música: Frederick Hollander Roteiro: Billy Wilder, Ernest Lehman, Samuel A. Taylor Produção: Billy Wilder Cinematografia: Charles Lang Elenco: Humphrey Bogart, Audrey Hepburn, William Holden. Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 113min. 1954

- **BREAKFAST AT TIFFANY'S**

Bonequinha de Luxo Direção: Blake Edwards. Música: Henry Mancini Roteiro: George Axelrod Produção: Martin Jurow e Richard Shepherd Cinematografia: Franz F. Planer Elenco: Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Buddy Ebsen, Martin Balsam, Mickey Rooney. Longa metragem, 35 mm, colorido, 115min. 1961

- **ANNIE HALL**

Noivo neurótico, Noiva Nervosa. Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen e Marshall Brickman. Produção: Charles H. Joffe Cinematografia: Gordon Willis Elenco: Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Carol Kane, Paul Simon, Janet Margolin, Shelley Duvall, Christopher Walken, Colleen Dewhurst. Longa metragem, 35 mm, colorido, 115min, 1977.

- **WHEN HARRY MET SALLY...**

When Harry Met Sally... Direção: Rob Reiner. Roteiro: Nora Ephron. Produção: Rob Reiner, Andrew Scheinman e Nora Ephron Cinematografia: Barry Sonnenfeld Elenco: Billy Crystal, Meg Ryan, Carrie Fisher, Bruno Kirby. Longa metragem, 35 mm, colorido, 96min, 1989.

- **LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT**

Duas Garotas Românticas. Direção: Jacques Demy Roteiro: Jacques Demy Produção: Mag Bodard Cinematografia: Ghislain Cloquet Elenco: Catherine Deneuve, Françoise Dorléac e George Chakiris (principais). Longa metragem, 35 mm, colorido, 120 min, 1967.

- **(500) DAYS OF SUMMER**

(500) Days of Summer. Direção: Marc Webb Roteiro: Scott Neustadter e Michael H. Weber Produção: Mason Novick e outros Cinematografia: Eric Steelberg Elenco: Joseph Gordon-Levitt e Zooey Deschanel (principais). Longa metragem, 35 mm, colorido, 95min, 2009.

- **LES PARAPLUIES DE CHERBOURG**

Os Guarda-Chuvas do Amor. Direção: Jacques Demy Roteiro: Jacques Demy Produção: Mag Bodard Cinematografia: Jean Rabier Elenco: Catherine Deneuve e Nino Castelnuovo (principais). Longa metragem, 35 mm, colorido, 91min, 1964.

- **CASABLANCA**

Casablanca. Direção: Michael Curtiz Roteiro: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch. Produção: Hal B. Wallis Cinematografia: Arthur Edson Elenco: Ingrid Bergman e Humphrey Bogart (principais). Longa metragem, 35 mm, preto e branco, 102 min, 1942.

- **BOOGIE NIGHTS**

Boogie Nights - Prazer Sem Limites Direção: Paul Thomas Anderson Roteiro: Paul Thomas Anderson Produção: Paul Thomas Anderson Cinematografia: Robert Elswit Elenco: Luis Guzmán, Burt Reynolds e Julianne Moore (principais). Longa metragem, 35 mm, colorido, 155 min, 1997.

- **SWEET CHARITY**

Charity, meu amor. Direção: Bob Fosse. Roteiro: Peter Stone Produção: Paul Thomas Anderson Cinematografia: Robert Elswit Elenco: Luis Guzmán, Burt Reynolds e Julianne Moore (principais). Longa metragem, 35 mm, colorido, 155 min, 1969.

- **SINGIN' IN THE RAIN**

Cantando na Chuva. Direção: Stanley Donen e Gene Kelly Roteiro: Betty Comden e Adolph Green. Produção: Arthur Freed Cinematografia: Harold Rosson Elenco: Gene Kelly, Donald O'Connor e Debbie Reynolds (principais). Longa metragem, 35 mm, colorido, 103 min, 1952.

- **TOP HAT**

O Picolino. Direção: Mark Sandrich Roteiro: Dwight Taylor e Allan Scott. Produção: Robert Arthur Cinematografia: Robert Surtees Elenco: Shirley MacLaine e John McMartin (principais). Longa metragem, 35 mm, colorido, 149 min, 1969.

- **REBEL WITHOUT A CAUSE**

Juventude Transviada. Direção: Nicholas Ray. Roteiro: Stewart Stern. Produção: David Weisbart. Cinematografia: Ernest Haller Elenco: James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus, Ann Doran, Corey Allen. Longa metragem, 35 mm, colorido, 111min, 1955.

- **MOULIN ROUGE**

Moulin Rouge: Amor em Vermelho. Direção: Baz Luhrmann Roteiro: Baz Luhrmann e Craig Pearce Produção: Fred Baron e outros Cinematografia: Donald McAlpine Elenco: Nicole Kidman e Ewan McGregor (principais). Longa metragem, 35 mm, colorido, 127 min, 2001.

- **SLEEPING BEAUTY**

Bela Adormecida. Animação. Direção: Clyde Geronimi Roteiro: Charles Perrault (história) e Erdman Penner (adaptação). Produção: Ken Anderson e Don DaGradi Cinematografia: Barry Sonnenfeld Elenco: Mary Costa (voz da Princesa Aurora), Bill Shirley (voz do príncipe Felipe) e Eleanor Audley (voz da Maligna). Longa metragem, 35 mm, colorido, 75min, 1959.

---