

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3976>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2020 by UFAC/CFCH. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>



FABRICANDO ROMANCE: O ARQUÉTIPO FEMININO NAS COMÉDIAS ROMÂNTICAS

Isabella Ricchiero Stefanini¹

Natália do Amaral Griguol²

Pedro Maciel Guimarães³

RESUMO

Este artigo busca analisar os aspectos da construção de comédias românticas e compreender como se dá a elaboração de arquétipos e estereótipos femininos dentro do gênero. Traçando diferentes imagens midiáticas de feminilidade, arquétipos da heroína romântica e construções do papel social da mulher, o artigo expõe a estreita relação entre os papéis da mulher na sociedade e a protagonista mulher nos filmes em uma troca bilateral na qual os filmes se constroem a partir dos modelos culturais existentes e a cultura acerca da mulher se baseia em representações fílmicas. Os diferentes paradigmas são associados aos seus contextos históricos e a aproximação contextualizada propõe as comédias românticas como essa mediação de modelos da feminilidade. São explorados ainda os impactos desses estereótipos femininos no imaginário de jovens mulheres que foram educadas sobre amor e romance com esses produtos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia romântica; mulher no cinema; cinema de gênero; feminismo.

MANUFACTURING ROMANCE: THE FEMALE ARCHETYPE IN ROMANTIC COMEDIES

ABSTRACT

This article seeks to analyze aspects of the construction of romantic comedies and to understand how the elaboration of female archetypes and stereotypes takes place within the genre. Tracing different mediatic images of femininity, archetypes of the romantic heroine and constructions of the social role of women, the article exposes the close relationship between the roles of women in society and the female protagonist in films in a bilateral exchange in which films are built in regard to existing cultural models and the culture about women is based on filmic representations. The different paradigms are associated with their historical contexts and the contextualized approach proposes romantic comedies as this mediation of models of femininity. The impacts of these female stereotypes on the imagination of young women who were educated about love and romance with these cultural products are also explored.

KEYWORDS: Romantic comedy; woman in film; genre film; feminism.

¹ Graduanda em Comunicação Social – Midialogia na Universidade Estadual de Campinas (2017–) e bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – CNPq (2020 – 2021). Realizou semestre em intercâmbio na University of Leeds (2019), com focos em cinema musical e semiologia.

² Graduanda em Comunicação Social – Midialogia na Universidade Estadual de Campinas (2018–) e bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – CNPQ (2020 – 2021) com o projeto de pesquisa “Amor, sexo e casamento nas comédias românticas de Hollywood”.

³ Professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios (Instituto de Artes – Unicamp).



INTRODUÇÃO: CINEMA DE GÊNERO

A identificação do romance como produto mercadológico ocorreu muito antes de sua apropriação pela indústria do cinema; o romance como ideologia historicamente discursa por diferentes meios e mídias. O cinema, porém, soube explorar seus potenciais de venda por meio da constituição de um gênero cinematográfico próprio, que se lança de fórmulas pensadas para a aprovação e, mais do que isso, para a manipulação da audiência. A principal delas é o olhar estratégico para o público feminino.

Abordando as relações pedagógicas de um filme, a autora Elizabeth Ellsworth (1997) investiga as pontes entre o texto do filme e a experiência do espectador. Sugere que, por parte do filme, é traçado um perfil sobre o público imaginado para aquele produto, e a partir das ideias que o filme (seus produtores, realizadores, suas convenções, suas escolhas de roteiro) possui sobre quem é esse público, o que esse público quer e de que forma esse público assiste cinema, a narrativa e o discurso desse filme são adaptados para melhor servir o perfil da audiência. “Uma vez que você descobre a relação entre o texto do filme e a experiência do espectador”, ela diz, “você pode ser capaz de mudar ou influenciar, ou até controlar, a reação do espectador ao construir o filme de um modo particular” (ELLSWORTH, 1997, p. 22), um modo personalizado para atender as necessidades e possibilidades de decodificação dessa específica audiência.

Assim como qualquer produção cinematográfica, a comédia romântica tem projeções sobre o perfil da sua plateia – aqui, essencialmente feminina. Segundo a crítica feminista Teresa de Lauretis, “as maneiras pelas quais cada pessoa é interpelada pelo filme, as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme específico, estão íntima e intencionalmente sendo explicitamente relacionadas ao gênero do espectador” (1994, p. 222). Ou seja, o gênero influenciará diretamente a forma como o filme acha que o espectador – ou, neste caso, a espectadora – absorverá os conteúdos de determinado produto. É neste sentido que toda a construção de comédias românticas deve ser interpretada: como difusão e inserção de determinados valores sociais nas mentes de um público feminino. Esse ponto de partida é crucial para uma apreensão eficiente das especificidades dessas produções.



Neste sentido, a dualidade do termo “Cinema de Gênero” se justifica pelas qualidades inerentes à comédia romântica: um cinema que prioriza fórmulas, padrões genéricos, critérios sintáticos e semânticos canonizados que visam fidelizar seu público, com uma narrativa atrás da outra reforçando seu discurso e ideologia (ALTMAN, 1999) e um cinema que é escancaradamente marcado pela estreita relação com o feminino. Em outras palavras, trata-se de um gênero cinematográfico (*genre*) marcado pelas relações de gênero (*gender*).

AS FÓRMULAS DO ROMANCE

Em um texto sobre a construção do romance e o mito do casamento das *screwball comedies*, comédias românticas localizadas entre os anos 1930 e meados da década de 1950, David Shumway (2003) afirma que “tratar o romance como uma mera ilusão ou falsa consciência levará a pessoa a ignorar as características principais de sua construção e efeito” (p. 396, tradução nossa). Chloe Angyal (2012) complementa essa ideia ao demarcar a distinção em relação a outros gêneros cinematográficos: as comédias românticas são possivelmente o único gênero focado majoritariamente em mulheres, tanto no conteúdo como no público-alvo (embora se compreenda a pertinência em ressaltar que gêneros como o melodrama e o musical frequentemente também apresentam personagens femininas no centro de suas narrativas, inclusive por vezes em intersecções com a comédia romântica). Isso não significa que comédias românticas sejam feministas, pelo contrário: as ideias disseminadas por elas atendem a uma lógica patriarcal e retrógrada (ANGYAL, 2012).

Conforme Shumway (2003), as comédias de *screwball* foram os primeiros filmes a dar motivação própria às personagens femininas. Entretanto, embora aparentemente progressista, trata-se de uma qualidade inevitável para atingir os objetivos do gênero naquele contexto: combater os altos índices de divórcio, o cenário vigente durante a década de 30. A estratégia adotada, então, foi inspirar nas mulheres o desejo pelo amor e apresentar, como única solução para esse sentimento, a união matrimonial. Tal aspecto, fundador do gênero, se mantém em suas fases posteriores. De acordo com Frank Krutnik (2002), “os vários ciclos históricos da comédia romântica de Hollywood são todos motivados por um processo de negociação entre concepções



tradicionalistas da monogamia heterossexual e uma cultura da intimidade que passa constantemente por mudanças” (2002, p. 130, tradução nossa). Em outras palavras, as transformações sofridas pelo gênero são adaptações necessárias para perpetuar a mesma mensagem ideológica e não apenas induzir a mulher a desejar o casamento, como também apresentar a ela um modelo pronto e garantido ao sucesso amoroso.

Ainda, segundo Shumway (2003), um aspecto fundamental para as *screwball* era que o encontro entre os protagonistas fosse marcado pela resistência por parte da mulher. Isso dá a sensação, à espectadora, que a mulher não é uma mera conquista do par romântico e sim uma participante ativa da dinâmica que vai escolher aquele homem. Essa tensão inicial, que funciona como “preliminar” para o romance, se estende para todo o processo de concretização do relacionamento: o casal principal repetidamente enfrenta obstáculos que impedem sua união, o que aumenta a sensação de desejo entre eles e no espectador (SHUMWAY 2003). Cecília Lima (2010), em diálogo com Mulvey (2008) e Kaplan (1995), reforça essa ideia ao apontar que os conflitos são importantes tanto para efeitos humorísticos, constituintes do gênero, como também para garantir a identificação feminina através do sofrimento da protagonista em cena. Deste modo, a antecipação e a celebração pelo triunfo amoroso são ainda mais intensas – nas palavras de Shumway, o espectador tem no final feliz um “alívio orgástico”.

AS FÓRMULAS DA MULHER

Por fim, considerando o processo e critérios estabelecidos para a fabricação do romance nos filmes de comédia romântica, o objetivo desse artigo é entender as funções que a heroína romântica adquire na trama e, em última análise, na ideologia do romance. Em verbete do *Dictionnaire critique de l'acteur*, o tipo é definido como “um personagem convencional que tem características conhecidas antecipadamente pelo público” e que “permitem o reconhecimento imediato pelo espectador popular, que identifica sem dificuldade a característica psicológica [...], o meio social ou a atividade da personagem típica” (AMIEL et. al., 2012, p. 232).

Para além da idealização da relação amorosa entre um homem e a mulher, as comédias românticas também desempenham o papel de ensinar seu público como alcançar o amor verdadeiro, apresentando perfis de protagonistas que devem ser tidas



como modelos a serem seguidas. Essas tarefas são muito mais facilmente realizadas com uma heroína já aprovada pelo público (LIMA, 2010), pressuposto de muitas comédias românticas que repetem as mesmas atrizes e até casais de atores que funcionaram com a audiência – como exemplos, em diferentes ciclos, Katharine Hepburn e Cary Grant; Doris Day e Rock Hudson; Diane Keaton e Woody Allen; Meg Ryan e Tom Hanks; Julia Roberts e Richard Gere.

Além disso, é importante destacar que, embora as comédias românticas tenham sido pioneiras em dar vontade própria às suas personagens femininas, suas escolhas ainda giram em torno de homens (SHUMWAY, 2003). Diante disso, a própria categorização das heroínas românticas está intrinsecamente vinculada às suas expectativas em relação a relacionamentos amorosos heterossexuais. Como exemplo disso, temos os “grupamentos de mulher” propostos por Lima, que se aplicam à imensa maioria das protagonistas do gênero:

A mulher que acredita no amor e aquela que não acredita. A primeira será recompensada com o final feliz pelo qual sempre esperou, mas provavelmente o encontrará onde não esperava – usaremos a expressão ‘Princesas Urbanas’ para referenciar essa categoria. A segunda categoria encontrada, que chamaremos de ‘Emocionalmente Desprendida’, terá suas crenças contrariadas e perceberá de alguma forma que o amor não só vale a pena, como significa a verdadeira felicidade. (LIMA, 2010, p. 63)

É possível identificar essas duas categorias em filmes de diferentes períodos históricos. *Aconteceu Naquela Noite* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1943), um dos pioneiros das *screwball comedies*, tem como protagonista uma “Princesa Urbana”. A premissa do filme conta com Ellie Andrews (Claudette Colbert) fugindo do próprio pai quando ele se opõe ao casamento dela com o homem que ama; na trajetória, no entanto, ela encontrará o verdadeiro amor em um jornalista que cruza seu caminho. Algo semelhante a isso ocorre em *Sintonia do Amor* (*Sleepless in Seattle*, Nora Ephron, 1993), no qual Annie Reed (Meg Ryan), noiva, se apaixona por um outro homem ao ouvi-lo falar sobre sentimentos durante um programa de rádio e cruza o país com o intuito de conhecê-lo. Já o clássico dos anos 1960, *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961), conta com uma heroína “Emocionalmente Desprendida”: a adorável Holly Golightly (Audrey Hepburn) é uma garota de programa que busca conquistar um milionário; embora seu objetivo final seja o casamento, o elemento do amor é rejeitado por ela, que estabelece certa distância dos homens que a



procuram com tais pretensões. *A Proposta* (*The Proposal*, Anne Fletcher, 2009) também foca na vida de uma mulher sem pretensões amorosas; a diferença, neste caso, é que Margaret Tate (Sandra Bullock) é bem-sucedida e temida por seus funcionários, que consideram a chefe uma ‘megera’.

A partir dos exemplos acima, é notável que o desenvolvimento da personagem feminina se dá, frequentemente, se não sempre, pelo contraste com seu interesse romântico: ele tem exatamente o que ela precisa e vice-versa, de forma análoga ao conceito de “diferença sexual”, criticado por Lauretis (1994), em que se considera uma “oposição universal dos sexos” (ou seja, a mulher como oposto do homem). Embora não estivesse falando sobre comédias românticas, a colocação da autora se faz pertinente na análise dessas produções, nas quais a construção de suas personagens femininas é visceralmente associada à de seu par romântico, nunca plenamente autônoma. Neste sentido, “todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva” (LAURETIS, 1994, p. 207). O presente artigo se propõe, portanto, a investigar os modelos de feminilidade segundo a cultura popular, recorrendo a alguns arquétipos presentes em comédias românticas.

O ROMANCE EM HOWARD HAWKS

As *screwball comedies* surgiram como prática massiva hollywoodiana com o estabelecimento dos filmes falados. Na categoria cômica dos diálogos, embora ele não fosse predominantemente um diretor de comédias, nenhum outro diretor hollywoodiano fez comédias melhores que Howard Hawks (MAST, 1979, p. 250). Em 1962 o cineasta Peter Bogdanovich publicou uma entrevista com Hawks, cronologicamente comentando toda sua filmografia. Sobre *Levada da Breca* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938), perguntou se Hawks estaria expressando sua irritação com cientistas e acadêmicos com a caracterização e arco do personagem de Cary Grant, ao que o diretor respondeu que “se você não fizer uma caricatura, você não tem um personagem”.

A estereotipação é central ao gênero comédia, podendo incluir raça, classe social, nacionalidade e, mais presente na comédia romântica, gênero (HAYWARD, 2006, p. 91). As comédias de *screwball*, o primeiro ciclo de comédias românticas



durante a era de ouro de Hollywood, tinham como forte tema a “batalha dos sexos” entre seus dois protagonistas, um par romântico heterossexual que inevitavelmente se apaixonaria no decorrer da narrativa. Os estereótipos de gênero eram aplicados para maior distanciamento entre os personagens feminino e masculino; se a caricatura para Cary Grant era a de um cientista sério, focado em sua carreira acadêmica, a de sua parceira Katharine Hepburn seria de uma herdeira sem grandes preocupações, jovial e imprudente.

Bogdanovich então questiona o fato de o final feliz do filme incluir o personagem abandonar sua carreira na ciência e Hawks indica que ele apenas se tornou um pouco mais normal:

No final de ‘Levada da Breca’, Grant não abandona sua vida científica?

Bom, vamos dizer que ele misturou. Ele se divertiu muito e se você tivesse que escolher entre duas garotas, você certamente escolheria Hepburn. Veja, você começa, digamos, com uma caricatura completa do homem e então reduz isso para dar a ele uma sensação de normalidade porque ele certamente não teria se divertido vivendo a vida da outra forma, teria? Ele se torna mais normal conforme o filme avança, simplesmente pela sua associação com a garota. Grant disse, ‘Eu tô perdendo a minha caracterização’. Eu disse, ‘Não, ela tá te influenciando. Você tá ficando um pouco normal’. (Bogdanovich in: HILLIER; WOLLEN, 1996, p. 57, tradução nossa).

De forma reflexiva sobre a criação de estereótipos e sua importância na comédia de *screwball*, Howard Hawks comenta que o distanciamento inicial entre as personalidades do casal precisa existir para que possa, então, ser gradualmente reduzido. O par começa em dois extremos e é pela sua associação que eles encontram a normalidade, criando uma necessidade para o romance e justificando o final feliz. Hawks sugere mais especificamente a importância da mulher em influenciar positivamente o arco do personagem masculino.

Levada da Breca se solidificou como um clássico da comédia romântica de *screwball*, fazendo parte do conjunto de cânones do gênero responsáveis por estabelecer algumas das principais convenções. Entre elas, Stanley Cavell sugere “o que eles [o casal] fazem juntos é menos importante do que o fato de estarem fazendo qualquer coisa juntos” (CAVELL, 1981, p. 113, tradução nossa) e que *Levada da Breca* seria o exemplo mais puro do subgênero *screwball* a apresentar essa qualidade da relação – as interações românticas do casal incluem, afinal, caçar leopardos, procurar um osso e ser preso. O filme é, ainda, altamente representativo do uso da convenção dos *meet cutes* –



um tópos recorrente da comédia romântica de apresentação do casal em encontros adversos ou embaraçosos –, tendo não apenas um primeiro encontro incomum, mas uma série deles, todos em circunstâncias diretamente relacionadas à personalidade excêntrica da protagonista mulher.

É importante notar, no entanto, que essa caracterização feminina não é necessariamente pejorativa. A representação da mulher não é inferior à do homem; para que a “batalha dos sexos” aconteça na comédia de *screwball*, ela deve ser uma batalha entre iguais.

O diálogo rápido, provocador e dinâmico que caracteriza as comédias românticas, por exemplo, pode ser associado à concepção geral do filme das relações homem-mulher. Esses aspectos do estilo de performance [...] se encaixam confortavelmente dentro de uma ideologia que vê homens e mulheres como potenciais camaradas além de amantes. (BRUNOVSKA KARNICK; JENKINS, 1995, p. 164, tradução nossa).

Por último, segundo Molly Haskell (1987), a linguagem do antagonismo sexual conta uma história de amor apaixonada, cuja demora e conflitos são essenciais para construção do romance; “os adiantamentos, representando as convenções sociais que criam uma distância entre homem e mulher, [...] causam as sensações de estranheza e desconhecimento, de curiosidade qual o Eros tem a função de despertar e o amor tem a função de satisfazer” (p. 130, tradução nossa).

Sendo a camaradagem importante para que exista uma batalha justa entre os sexos, e sendo tal batalha necessária para construção gradual do romance na comédia romântica de *screwball*, é relevante para o gênero que seu protagonista homem e sua protagonista mulher compartilhem um mesmo *status* de poder e determinação na narrativa – ainda que seja notável que, uma vez estabelecido o romance, os indivíduos eventualmente resignam sua autonomia e passam a servir à mitologia patriarcal do casamento. Esse novo status de talvez falso poder feminino era representado pela figura das melindrosas.

MELINDROSA: UM MODELO DE FEMINILIDADE DOS ANOS 1920

A década de 1920 criou um novo conceito de feminilidade. Anunciada como libertação sexual da mulher, a “revolução sexual” dos anos 1920 propagou pelos meios de comunicação de massa a imagem da *New Woman* ou melindrosa (em inglês, *flapper*).



“Essa revisão cultural da feminilidade”, escreveu Tina Olsin Lent, “incorporou algumas das características da dissidência feminina radical”, fazendo referência à primeira onda feminista do século XIX e início do século XX, “porém alterando-as segundo as demandas da cultura hegemônica” (LENT, 1995). Lent sugere ainda que a cultura dominante tenha usado a grande mídia para comercializar a revolução, transformando a feminilidade em mercadoria.

A melindrosa desafiou códigos antigos de comportamento feminino através do seu consumo de mercadorias como vestimentas curtas e reveladoras, meias de seda para roupas do dia a dia, cosméticos, cigarros, perfumes, jóias, doces, penteados e entretenimento popular público (como filmes, dança e parques de diversão), mas rompia com os ideais feministas de igualdade política e econômica. (LENT, 1995, p. 316, tradução nossa).

O novo conceito, no entanto, não defendia as mesmas igualdades políticas e econômicas entre homens e mulheres do movimento feminista de outrora. Embora no contexto da Depressão havia se tornado até mesmo desejável que mulheres comesçassem a trabalhar para a maior geração de renda, as *New Women* mantinham-se economicamente dependentes uma vez que possuíam apenas oportunidades de emprego com menores salários: professora, enfermeira e missionária eram alguns dos considerados trabalhos de colarinho rosa, ou *pink-collar*, tidos como trabalhos para mulheres. Além disso, a mulher como dona de casa continuava sendo seu papel final, ou seja, algo que em algum momento ela inevitavelmente teria que assumir.

As melindrosas foram um importante arquétipo midiático, cinematográfico e publicitário da década de 1920; eram usadas nas propagandas de produtos de beleza como epítomes do novo estilo. “Até mesmo uma brochura da *General Mills* sobre pão dizia que ‘as estrelas de cinema não arriscam em sua dieta; para garantir a energia essencial para uma beleza brilhante e vitalidade, elas incluem pão em toda refeição’” (LENT, 1995, p. 318, tradução nossa). A escritora Zelda Fitzgerald, esposa de F. Scott Fitzgerald, foi um ícone desse estilo fashion e estilo de vida, popular pelos seus cabelos um pouco abaixo das orelhas e saias um pouco acima das canelas, cigarros, bebidas e danças, e o casal representava as novas liberdades e os excessos característicos da Era do Jazz (CURNUTT, 2016).

Por mais que nesse período a comédia romântica não tivesse ainda se estabelecido como produto hollywoodiano, a análise desse arquétipo feminino da



década anterior é importante para a compreensão da gênese das comédias de *screwball*, do trabalho ideológico das *romcoms* e da influência de modelos midiáticos na construção do imaginário da feminilidade. Ademais, as *flappers* tiveram grande influência na formação das personagens femininas das *screwball comedies* (e consequentemente das mulheres nos ciclos seguintes da comédia romântica), principalmente no que tange suas personalidades fortes, a relação com a carreira profissional e um relacionamento com os homens de forma mais igualitária que em outros gêneros do cinema.

O ARQUÉTIPO DA MULHER HAWKSIANA

Em outros gêneros do cinema, o agenciamento e profundidade que personagens femininos e masculinos possuem não costumam ser tão proporcionais. Nos gêneros cinematográficos que não são direcionados pela grande indústria para o público feminino, como filmes de ação e aventura, o arquétipo da mulher voltado para a ideologia e paridade do romance se dissolve e a emancipação da personagem por vezes é reduzida a um acessório cênico:

Enquanto homens dão início e continuidade para a ação, as mulheres tendem a ter um papel passivo e altamente incidental nesses filmes: elas são uma desculpa para o herói ficar chateado ou algo para ele deixar para trás. No gênero, 'realidade' é normalmente definida como uma situação que envolva perigo físico e essa é uma situação que, em sua maioria, exclui mulheres. As mulheres funcionam como 'interesse amoroso', permanecendo em grande parte por fora da trama central da narrativa, ou então são objetos preciosos cujo perigo impele o herói à ação. (WISE, 1971, p. 111, tradução nossa)

Em 1971 a crítica de cinema Naomi Wise publicou na revista canadense *Take One* um artigo intitulado “A Mulher Hawksiana”, no qual analisa a representação das mulheres nos filmes de Howard Hawks como excepcionais para sua época. A autora não o considera um feminista nem defende que o diretor tenha criado grandes modelos positivos de feminilidade, inclusive sugere que a subversão de Hawks seja justamente fruto de um machismo inerente que deve entregar às personalidades femininas virtudes “masculinas” para que elas sejam passíveis de interesse na trama.

Wise categoriza as tradicionais personagens mulheres em *sexless* (casta) ou *sex object* (objetificada). A casta é considerada pura demais para ter qualquer participação significativa no mundo real, ela é a heroína comum; a mulher objetificada pertence



demais ao mundo real e sua experiência em excesso acaba sendo um defeito, sua perversão a transforma na anti-heroína. A filmografia de Hawks consistentemente desafia esses dois arquétipos, apresentando uma mulher ao mesmo tempo boa e má, valiosa e sexual, assim psicologicamente complexa e passível de identificação pelo público.

A protagonista da comédia romântica de Howard Hawks é uma mulher forte, decidida e ambiciosa – características que transparecem principalmente nas capacidades de conversação, com respostas rápidas, dinamismo verbal e ironia – que faz o homem se apaixonar por ela sem que ele seja emasculado ou humilhado no romance. “Os filmes de Hawks frequentemente mostram uma fusão de papéis de gênero pelo benefício de ambos os sexos – as mulheres aprendem alguns valores ‘masculinos’ enquanto os homens tornam-se ‘afeminados’. Frequentemente, os homens têm mais para aprender (e para ganhar) do que as mulheres, que já são maduras no início de cada filme.” (WISE, 1971, p. 117, tradução nossa). A análise de Naomi Wise foi pioneira em identificar e nomear o arquétipo que viria a ser conhecido como mulher hawksiana na teoria do cinema e reproduzido posteriormente por outros cineastas.

A MULHER EUNUCO

Existe um momento nebuloso entre as décadas de 40 e 50 que indica o primeiro declínio na produção de comédias românticas e o fim do ciclo de *screwball*. Simultaneamente, a indústria cinematográfica encontrou competição com a expansão da televisão nas casas dos consumidores. Os produtores entendem que precisam lançar conteúdos inéditos que não poderiam ser assistidos em casa, estando a televisão sujeita a formas de censura muito mais restritivas que o Código Hays⁴. Alinhados a uma série de ações judiciais nos Estados Unidos, como a lei da livre-concorrência e liberdade de expressão estabelecida na primeira emenda, além de mudanças nos paradigmas culturais que por si fizeram com que algumas proibições do código deixassem de ser tabus, a censura do Código torna-se obsoleta: *Quanto Mais Quente Melhor* (*Some Like It Hot*,

⁴ Em vigor entre 1930 e 1968, o Código de Produção de Cinema explicitava o que poderia ser exibidos nos cinemas dos Estados Unidos. É depois substituído pelo sistema de classificação indicativa da Associação Cinematográfica da América (em inglês Motion Picture Association of America).



Billy Wilder, 1959), por exemplo, não teve selo de aprovação e ainda assim foi líder de audiência.

Após a Segunda Guerra Mundial, quando o número de mulheres superou o número de homens nas cidades e aquelas foram forçadas a se inserirem no mercado de trabalho, efetivamente ocorreu a Revolução Sexual. Nessa segunda onda feminista, o debate é ampliado para questões como a família, a sexualidade da mulher e seus direitos reprodutivos. Os métodos contraceptivos indicavam que mulheres poderiam encontrar prazer sexual sem buscar filhos e a independência financeira significava que a mulher não precisaria do matrimônio; era, de certa forma, o “fim” da família. O sexo feminino torna-se, assim, o “monstro” das convenções sociais. Para os filmes de ficção científica, o arquétipo seria literalmente de monstros, como em *O Ataque da Mulher de 15 Metros* (*Attack of the 50 Foot Woman*, Nathan Juran, 1958); o *film noir* tinha as *femme fatales*, a ultra performance da feminilidade para mascarar as verdadeiras ambições da mulher⁵; na comédia romântica, Germaine Greer sugere um novo tipo de heroína no título do seu livro “A Mulher Eunuco”.

Germaine Greer (1939 –) é escritora, uma das principais autoras feministas da segunda onda. O movimento no período foi ativo em contrapor o ser mulher aos padrões dominantes de feminilidade nas mídias e na cultura popular. As principais pautas envolviam expor o sistema patriarcal e as opressões que a mulher sofria no tradicional núcleo familiar. A autora alinhava-se a um feminismo radical, que por vezes negligenciava a interseccionalidade do movimento. No livro, Greer (1971) realiza uma análise fragmentada da sexualidade feminina a partir das consideradas por ela partes biológicas determinantes do sexo feminino, que são mais importantes para o entendimento da verdadeira mulher, seus potenciais e funções, do que os anos de história e ficção que foram escritos por homens deformando a feminilidade pela

⁵ Segundo Susan Hayward, a performance da ultra feminilidade pode representar um exercício do *female masquerade*, ou o disfarce feminino. “Uma mulher que queira ocupar um lugar masculino (seja por poder ou por motivo sexual) precisaria disfarçar essa ambição ou sofrer castigo imediato. [...] Qual a melhor maneira de disfarçar essa ambição do que vestir a máscara da feminilidade, escondendo assim seus desejos transgressivos? O disfarce feminino, nesse contexto, funciona para ajudar a mulher a conseguir o que quer [...]. O disfarce por meio da máscara é tão completo que o homem acredita. Ele vê a mulher de uma maneira enquanto ela, de forma completamente consciente, reconhece a si mesma de maneira totalmente diferente” (2006, p. 133).



construção de estereótipos irreais, que fazem com que as próprias mulheres aprendam noções distorcidas sobre si mesmas.

Da mesma forma que a figura da melindrosa criou moldes sobre como ser uma mulher livre, em resposta à primeira onda feminista, a segunda onda feminista pode ter provocado nos sistemas de representação uma nova tentativa de controlar essas agitações sociais. Mais do que alguns centímetros de perna à mostra, o novo ícone feminino poderia mostrar até sua perna inteira. No entanto, Greer argumenta que essa mulher que pode ser sexy e desejável, será também inocente e indefesa, castrada pela família – e pela sociedade – de ambição própria e reprimida no ambiente doméstico – e no mundo – devendo procurar fundamentalmente por amor e suas ideologias. Essa é a mulher eunuco.

Em um dos capítulos do livro, “O Mito do Amor e Casamento Próprio da Classe Média”, Greer traça uma investigação histórica sobre a formação e solidificação de alguns dos valores do casamento e da família, que por mais que tenham sido normalizados culturalmente, nem sempre foram os mesmos e definitivamente não são ‘naturais’ ao casal heterossexual. A autora retorna para os tempos feudais, propondo o que ela chama de uma “exploração especulativa” de alguns valores na época, tomando como base registros artísticos e históricos; todos sob forte influência católica. Com o declínio do feudalismo, a Igreja perdeu também sua dominação. Segundo Greer, “os reformadores religiosos começaram a forjar uma nova ideologia de casamento. Foi exaltado como o mais alto estado de vida e a condição para ser atingido o status de cidadania e virilidade” (GREER, 1971, p. 170). Com a recente imprensa, divulgou-se em ampla escala os modos e motivos do casamento; os exemplos literários estabeleceram a sua mitologia. A autora vai além, dizendo que “grande parte [da literatura] era didática e estabelecia maneiras e os porquês do casamento; parte era acauteladora, parte escapista e parte diretamente polêmica” (1971, p. 171).

O mito do casamento e do romance hoje é herança de instituições firmadas em outro sistema político e social, um patrimônio de séculos de cultura popular. Para Germaine Greer, o casamento é a cerimônia central da classe média, funcionando como a entrada oficial do casal nesse status de vida confortável que serão obrigados a levar nos anos posteriores, e o romance é permeado por um fator de elevado consumo, que se



sustenta “por meio das imagens de filmes, peças e livros sobre casamento, em que todo lar é quente e iluminado, toda esposa, esbelta e elegante, e todo marido, cheio de sucesso” (1971, p. 181).

O ciclo seguinte às *screwball comedies* no gênero da comédia romântica foi a *sex comedy*, marcada por protagonistas mulheres que deveriam aprender a desejar. Sendo este desejo intimamente ligado ao *American Way of Life* e sonho tradicional familiar, a mulher ideal retoma aqui o consumismo das *flappers*: jóias, casas, carros, café da manhã na Tiffany’s e diamantes são os melhores amigos de uma garota. Se Lauren Bacall e Katharine Hepburn eram exemplos da esperta e autônoma mulher hawksiana, Marilyn Monroe foi a epítome do novo modelo de feminilidade no cinema: símbolo das comédias românticas de sexo, como a supracitada *Quanto Mais Quente Melhor*; capa da primeira edição da revista *Playboy* em 1953; estereótipo de uma mulher loira ligado a “burrice” e inocência, enfatizado pelo uso infantilizado da voz da atriz; e personificação do sonho americano em sua trajetória pessoal que foi de modelo *pin up* à estrela de Hollywood.

A CASTRAÇÃO DE DORIS DAY

*Will I be pretty? Will I be rich?*⁶ A persona de Doris Day era uma versão mais inocente de Marilyn Monroe. Ao invés de uma sensualidade exuberante, tinha uma beleza ainda desejável, porém ao alcance da audiência feminina (KENNEDY, 2009). Ainda representada, portanto, como um objeto de desejo da fantasia masculina, suas protagonistas românticas possuíam também os valores de uma dona de casa, uma mulher que está disposta a abrir mão da sua independência em busca do mito do casamento e da família – ou, ainda, que possui ambições além dessas, mas que serão possibilitadas pela figura de um homem na sua vida.

Em *Tempero do Amor* (*The Thrill of It All*, Norman Jewison, 1963), por

⁶ Verso da música *Que Sera Sera* (*Whatever Will Be, Will Be*) cantada por Doris Day no filme *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, Alfred Hitchcock, 1956). Embora no suspense de Hitchcock a personagem de Day participe ativamente da ação e mistério, a música, que posteriormente virou tema do *The Doris Day Show* (1968 – 1973), é altamente representativa da sua persona nas comédias românticas. As três curtas estrofes passam com simplicidade e delicadeza pelas principais ambições da heroína romântica desse período: ser atraente, rica, encontrar amor, casar e construir uma família.



exemplo, seu crescente envolvimento e sucesso na companhia de sabonete cada vez mais torna-se um obstáculo e conturba suas relações familiares. Em *Confidências à Meia-Noite* (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959), a heroína de Doris Day é já uma mulher bem-sucedida, porém solteira e em busca do cara ideal, e acaba sendo vista pelo seu parceiro de linha telefônica como uma mulher solitária infeliz que precisa de um pouco de sexo na sua vida; precisa aprender a desejar. São criadas, nos filmes, tensões entre a figura doméstica e a figura pública da protagonista, essa segunda entendida como as funções que ela escolhe exercer fora de casa.

Já no *Ama-me ou Esquece-me* (*Love Me or Leave Me*, Charles Vidor, 1955), Doris Day é uma cantora de jazz que tem a carreira impulsionada por seu companheiro, um gângster de Chicago. Existe uma negociação do acesso às possibilidades do showbiz em troca do controle da sua sexualidade, e o sucesso dela nesse meio de libertinagem, reforçado por alguns figurinos justos, com grandes decotes e pernas de fora, parece associado ao mundo de violência e repressão ao lado do gângster. Doris Day poderia ter inicialmente escolhido uma vida familiar com o pianista, mas suas ambições individuais levaram sua história para caminhos um pouco mais conturbados, oprimida e chantageada pelo marido agressivo. E, apesar de tudo, a personagem de Day mantém uma postura de gratidão.

O filme não se trata de uma comédia romântica e traz o exemplo de uma Doris Day que não é tão borbulhante, alegre e delicada quanto suas tradicionais heroínas no cinema desse gênero. Aqui, é quase como se a personagem fosse punida pelas suas prioridades, que resultam em um envolvimento romântico errado. Sobre o fracasso do mito do romance, Germaine Greer conclui:

O mito sempre dependeu dos riscos, da boa aparência, do encanto, da consideração de um homem num milhão. Há bastantes mulheres preparadas para se jactar de haver agarrado um homem num milhão, capazes de persuadir outras mulheres que seu fracasso em encontrar um homem bastante rico, bastante bem-parecido, bastante hábil como amante, bastante atencioso, é um reflexo de seus méritos e poderes de atração inferiores [...]. A maioria das mulheres que seguiu a direção indicada pelo mito faz um ato de fé de que, a despeito das dificuldades do dia a dia, são felizes e continuam afirmando-o em face da clamorosa contradição o dos fatos, porque confessar desapontamento é admitir fracasso e abandonar o esforço. Nunca lhes ocorre procurar a causa de sua infelicidade no próprio mito. (1971, p. 180).



A AUTO-REFLEXIVIDADE DE DIANE KEATON

No seu terceiro ciclo, *nervous romance* ou comédia romântica radical, a partir dos anos 1970, as comédias românticas buscaram subverter a ideologia do romance, questionando algumas de suas construções e tradicionais efeitos discursivos. Aqui, os personagens ainda são motivados pela busca por amor, mas os filmes possuem um caráter cético e auto reflexivo do gênero (MCDONALD, 2007). Woody Allen foi um dos principais diretores desse período, com uma cinematografia canônica de comédias sarcásticas, existencialistas, pessimistas, com diálogos frenéticos sobre assuntos reflexivos acerca de temas diversos. O ceticismo sobre a ideologia do casamento e a mulher que rejeita opressões sistemáticas do núcleo patriarcal foram incorporados nesses filmes e diálogos, com as próprias protagonistas reflexivas e críticas sobre suas funções pré-determinadas enquanto mulheres.

Em uma cena de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (*Annie Hall*, Woody Allen, 1977) em que Annie Hall e Alvy Singer executam tarefas rotineiras na cozinha, literalmente é criticada a castração da mulher. A personagem é retratada como um espírito livre que não acredita no mito do casamento e, após uma sessão de terapia em que comentava suas ideias negativas sobre família e filhos e seus sentimentos em relação aos homens e seu próprio irmão, a terapeuta concluiu que Annie Hall sofria de inveja do pênis – conclusão que posteriormente é questionada pela protagonista, quando relata o acontecimento para Alvy. A inveja do pênis é uma teoria da psicanálise freudiana, uma suposição de que o sexo feminino, entendido em oposição ao sexo masculino, pode sentir-se castrado dos elementos fálcos necessários para se identificar como completo.

A misoginia de Freud ao procurar entender a identidade de corpos femininos pela ausência do falo sugere, mais uma vez, que a identidade da mulher vai ser aquilo que o homem não for. A autonomia que falta em Freud para entender a identidade sexual feminina como autônoma da masculina é também problemática nos escritos de Greer, que além de privilegiar o gênero como única forma identitária usa ainda restrições transfóbicas na sua abordagem. O chamado de Greer para que as mulheres tomem controle da sua própria sexualidade sem a necessidade de preencher desejos masculinos é forte, porém continua localizando o que é da mulher em oposição ao que é



do homem. As mulheres precisam ser entendidas também principalmente em relação às outras mulheres, suas pluralidades, complexidades, identidades, psicologias diversas, que não generalizem conceitos sobre uma Mulher, mas permitam perspectivas sobre diferentes experiências de ser mulher (LAURETIS, 1994).

HEROÍNAS CONTEMPORÂNEAS

Para analisar a fase mais contemporânea das comédias românticas, é interessante usar como analogia a proposta que Lauretis (1994) expõe a respeito do “sujeito do feminismo”. De forma simplificada, ao mesmo tempo que entende as reflexões do gênero em sua própria construção histórica e consegue, portanto, desenvolver uma perspectiva crítica a respeito desse sistema, esse sujeito continua submetido aos efeitos e impactos das relações de gênero. Ele está, simultaneamente, “dentro e fora da ideologia do gênero, e está consciente disso, dessas duas forças, dessa dupla visão” (p. 217). Algo semelhante acontece com as comédias românticas contemporâneas: existe, aqui, uma maior autoconsciência a respeito das próprias fórmulas (KRUTNIK, 2002), ainda dentro de seus limites, levando a um cenário particularmente plural desse gênero cinematográfico em relação a seus períodos anteriores.

Essa dualidade está presente tanto dentro quanto fora dos filmes. Existe uma tentativa, por parte da crítica, de identificar o machismo por trás das comédias românticas, com uma proposta polêmica de arquétipo contemporâneo. Por outro lado, os próprios filmes também parecem vivenciar um dilema próprio, num processo de reinvenção e ressignificação do gênero no contexto contemporâneo. São esses dois aspectos que esta seção buscará explorar.

VULGARIZAÇÃO DA *MANIC PIXIE DREAM GIRL*

Em uma crítica do filme *Tudo Acontece em Elizabethtown* (Elizabethtown, Cameron Crowe, 2005) publicada em 2007 no website *The AV Club*, o jornalista Nathan Rabin cunhou o termo *Manic Pixie Dream Girl* (de agora em diante, MPDG). Rabin define a MPDG como “existente apenas nas imaginações febris de roteiristas/diretores sensíveis a fim de ensinar jovens homens sentimentais contemplativos a abraçar a vida e seus infinitos mistérios e aventuras” (RABIN, 2007, tradução nossa). Excêntrica,



divertida e atrevida, a MPDG deslumbra o homem cético e tenso, contamina-o com seu entusiasmo pela vida e, mais do que isso, ensina-o a viver. Seu comportamento atípico é tratado como positivo e autêntico, “um estilo de vida que o protagonista deprimido deveria abraçar para aproveitar plenamente sua vida” (RODRÍGUEZ, 2017, p. 179, tradução nossa).

O termo foi amplamente disseminado e vulgarizado em fóruns da internet, críticas de filmes e outras obras culturais, consolidando-se no imaginário popular. Sete anos mais tarde, Nathan Rabin declara ter se arrependido de tal criação:

O tópos da *Manic Pixie Dream Girl* é fundamentalmente machista, uma vez que faz mulheres parecerem menos seres autônomos e independentes, e mais adereços atraentes para ajudar homens brancos tristes e desanimados a se reinventar. [...] Claramente estereótipos e definições são inerentemente reducionistas. E se você é um crítico, tais termos são necessariamente malignos. Mas é uma característica particular do mundo do criticism online esse caráter instantâneo e efêmero, no qual escritores estão sempre buscando referências rápidas para contextualizar suas análises – então o crescimento da MPDG foi em grande parte uma construção da internet também. (RABIN, 2014, tradução nossa)

A reprodução frenética nos debates virtuais⁷ levou à associação equivocada entre uma série de personagens femininas e o modelo estabelecido por Rabin. Apesar de necessário observar como a construção de personagens femininas está, sobretudo no gênero aqui estudado, diretamente associada a premissas machistas, a imprecisão do arquétipo trazida por sua reprodução em massa desencadeia efeitos contrários ao que foi intencionado num primeiro momento. O excesso de listas pela internet reproduz noções simplistas de que algumas das próprias protagonistas citadas neste artigo, como Holly Golightly (*Bonequinha de Luxo*) e Annie Hall (*Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*), seriam *Manic Pixie Dream Girls*. Audrey Hepburn consolidou-se como ícone do gênero, com história de fundo e personalidade muito mais substanciais e memoráveis do que a de seus pares românticos. A atriz Diane Keaton serviu de inspiração para o desenvolvimento de Annie Hall – ou seja, trata-se de uma personagem verossímil, com influências diretas da realidade. Etiquetar tantas mulheres fictícias como seres que não têm vontade própria e são nada além de um fruto da imaginação masculina é também

⁷ Há inúmeros exemplos de listagens sobre *Manic Pixie Dream Girls* na internet. A referência de Rabin e também do presente artigo foi publicada no site *The A.V. Club* e está disponível em: <https://film.avclub.com/wild-things-16-films-featuring-manic-pixie-dream-girls-1798214617>.



reduzir a existência das mulheres reais que inspiraram sua criação ou que se enxergam nelas.

Embora muito precisa, a análise de Nathan Rabin sobre *Tudo Acontece em Elizabethtown* não pode se estender para todo e qualquer filme de romance, principalmente nos inúmeros casos em que este dá muito mais espaço para a perspectiva feminina (ainda que deturpada) do que à masculina. Entretanto, o fenômeno nos permite dar um passo além: a discussão em torno da MPDG evidencia como essa fixação em identificar rótulos é sintomática da ansiedade contemporânea em compreender o papel das comédias românticas – o que também está presente dentro dos próprios filmes.

CONTRADIÇÕES, AMBIGUIDADES E TRANSFORMAÇÕES

Enquanto as comédias românticas nervosas refletem os desdobramentos de seu contexto histórico, em um período de declínio do gênero, as neotradicionais (de meados dos anos 80 até o início do século XXI) fazem exatamente o oposto. Em busca da revitalização da comédia romântica, as produções dessa fase não parecem especialmente preocupadas em se associar a seu contexto histórico, marcadas mais por referências à cultura popular da época do que por discutir questões e mudanças políticas de seu próprio momento, por exemplo (MCDONALD, 2007). Tal aspecto é sintomático da latente angústia sobre a “obsolescência e irrelevância do gênero para a vida contemporânea” (p. 91, tradução nossa), resultando em uma suposta “homogeneidade”.

Uma Linda Mulher (*Pretty Woman*, Gary Marshall, 1990), que marca o início do “renascimento” das comédias românticas conforme a herança hollywoodiana (KRUTNIK, 2002), a prostituta Vivian (Julia Roberts) e o executivo Edward (Richard Gere) vivem uma história de amor na qual, por meio do dinheiro dele, a protagonista sofre uma transformação e consegue a vida dos sonhos, extremamente contrastante à situação de pobreza em que a encontramos no início do filme. Ao mesmo tempo, tanto a narrativa fílmica quanto a interpretação de Julia Roberts retomam a centralidade da mulher nessas narrativas, com uma personagem marcante por sua expressividade e graciosidade. O casal icônico é reciclado nove anos depois no filme *Noiva em Fuga* (*Runaway Bride*, Garry Marshall, 1999), que conta a história de uma mulher incapaz de se casar; em todas as suas três tentativas, ela foge da cerimônia no último instante. Ao



final, a protagonista só consegue atingir estabilidade e esclarecimento sobre quem ela é a partir da chegada do protagonista em sua vida, que mostra a ela a importância de se conhecer e de estabelecer limites para si. Ambos os filmes representam uma mulher carismática, sensual e divertida, que encanta e alegra seu par romântico. No entanto, a mensagem transmitida é que, depois de conhecê-lo, a vida da mulher se torna tudo que ela sempre sonhou, mesmo que não soubesse disso. É como se ele fosse o único capaz de salvá-la de sua própria incompetência, conforme argumenta Shumway (2003) sobre as *screwball comedies*.

Enquanto os exemplos supracitados confirmam a “neotradicionalidade” proposta por McDonald, existe outro aspecto relevante dentro do gênero ainda na década de 90. Nota-se um significativo crescimento de mulheres “por trás das câmeras”, como diretoras, roteiristas e produtoras, o que é apontado por Karen Hollinger (2002) ao analisar os filmes endereçados a um público feminino na contemporaneidade.

Uma das mudanças que [essas mulheres] trouxeram é o retorno à clássica literatura feminina como uma fonte de enredos e personagens centrados na mulher. Esse novo movimento de “retorno aos clássicos” se apoia fortemente em cineastas mulheres não apenas para fazerem esses filmes serem produzidos, mas também buscando a remodelagem dessas heroínas do século XIX de acordo com as ideias feministas do século XXI (HOLLINGER, 2002, p. 84, tradução nossa).

Para analisar tais produções, é pertinente retomar a ideia de Elizabeth Ellsworth (1997) sobre pedagogia fílmica: um filme é normalmente construído ao redor do que imagina ser o perfil do seu espectador. Mais do que uma suposição, alguns filmes são estrategicamente planejados para que sejam significados da melhor forma por um perfil específico de audiência; uma identidade específica que será melhor beneficiada pelos códigos presentes no filme. Tradicionalmente, essa é uma relação de poder entre filme e público que tende a privilegiar identidades dominantes, mas nem sempre esse precisa ser o caso (ELLSWORTH, 1997). A autora sugere que existe ainda uma possibilidade de leitura que reconhece a participação ativa do espectador em identificar o efeito discursivo de um filme e negociar com seus códigos, com uma fruição deslocada daquela proposta pelo filme e que entrega a construção de sentido para o espectador.

As Patricinhas de Beverly Hills (Clueless, Amy Heckerling, 1995) usa todas as fórmulas do gênero em uma adaptação muito fiel do romance *Emma* de Jane Austen,



publicado em 1815. A Emma frívola do século XIX se transforma na frívola Cher do final do século XX, com interesses em compras, roupas, fofocas e controle das vidas amorosas alheias. A adaptação da comédia de costumes para uma comédia romântica firmemente hollywoodiana se aproveita, inclusive, de muitos dos códigos dominantes do cinema, com sistemas de imagens e prazeres visuais comuns para uma audiência que já tenha sido tipicamente educada pela pedagogia de Hollywood. Ou seja, não existem subversões formais. Mas existem subversões narrativas profundamente influenciadas pelo modo de endereçamento do filme.

O título original, *Clueless*, que pode ser traduzido como ignorante ou inocente, se refere ao estereótipo esperado de uma patricinha rica adolescente. E embora para uma parte da audiência a protagonista possa ser percebida dessa forma – uma garota mimada e sem noção, com cenas que de alguma forma parecem ridicularizar a ela e seu estilo de vida, como suas roupas sendo selecionadas por um computador ou a associação que faz, em uma aula de debate, entre refugiados haitianos e a festa de 50 anos de seu pai –, para algumas das espectadoras o filme é justamente entendido como reflexivo sobre comédias românticas e o papel arquetípico de suas heroínas, uma sátira que escancara as expectativas sobre feminilidade, ao mesmo tempo que apresenta Cher como uma menina genuinamente atenciosa e inteligente, como nos curtos comentários sagazes que ela faz sobre as pessoas ao seu redor ou sobre elementos da cultura popular.

10 Coisas Que Eu Odeio Em Você (*10 Things That I Hate About You*, Gil Junger, 1999) é, por sua vez, uma adaptação da peça *A Megera Domada*, de William Shakespeare, 1594. Em contraste com a protagonista descrita acima, aqui Kat é introduzida como uma jovem intelectual, feminista e questionadora do romance. O ativismo é evidenciado em suas falas e representado em suas atitudes como uma mulher antissocial, rebelde, que não se dá bem com homens. Uma análise do modo de endereçamento nesse caso pode também revelar possíveis alterações discursivas. Talvez uma parcela da audiência, aquela cujo perfil foi projetado pelo filme, encontre satisfação em descobrir que é possível encontrar o amor do cara certo, apesar de uma rebeldia e impopularidade com homens no geral. Mas talvez outras espectadoras sintam que o feminismo da protagonista não seja espelhado no posicionamento ideológico do filme, que acaba por associar a infelicidade e mau-humor de Kat ao seu ativismo.



Uma diferença que deve ser destacada é o contexto dos livros em que se baseiam essas histórias, desde a autoria até suas ideias centrais. Enquanto o romance de Jane Austen configura-se como uma história progressista de uma autora subversiva em sua própria época, a peça do século XVI carrega algumas das premissas conservadoras de sua época. A forma como os filmes são adaptados evidencia tal discernimento, com a obra de Amy Heckerling representando a história original traduzida para o contexto contemporâneo, enquanto Gil Junger e as roteiristas Karen McCullah e Kirsten Smith modificam significativamente a dinâmica d'*A Megera Domada*. A adaptação é certamente mais benevolente com a figura da mulher independente se apaixonando do que o original, que representa, literalmente, uma megera forçada para dentro de um casamento e que é domada pela agressividade do marido; transformar a protagonista em uma garota feminista poderia ser uma movimentação para argumentar que mulheres necessitadas de “domesticação” sejam justamente questionadoras do sistema de submissividade. No entanto, não se pode associar que uma personagem declaradamente feminista em um filme esteja necessariamente alinhando o discurso da obra ao feminismo.

A partir dessas análises, nota-se a possibilidade de ir além do que propôs McDonald: por mais que seja perceptível uma marca nostálgica de retorno ao passado nessa fase das comédias românticas, é possível sugerir que esse foi um momento crucial para buscar no passado mecanismos ultrapassados e outros que poderiam ser resgatados, em busca de entender e definir como devem ser as comédias românticas no momento atual. Em algumas delas, inclusive, como nos exemplos supracitados, existe um olhar crítico às histórias e fórmulas canônicas do cinema e da literatura, o que configura um traço subversivo do novo ciclo, tornando a espectadora igualmente parte desse processo de questionamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua tese, Chloe Angyal (2014) propõe um novo ciclo, localizado entre 2005 e 2011, traduzido como “comédias românticas pós-feministas”. A autora considera que, nesse ciclo, se reconhecem a existência do feminismo e suas influências na vida das mulheres – por exemplo, em suas carreiras desenvolvidas e independência financeira,



sintoma das modificações nas relações de poder. Além disso, assumem uma postura autoconfiante e destemida, que pode ser intimidadora para o homem, agora representado como indefeso, apresentando uma nova dinâmica de gênero. Por fim, a relação com sexo também é modificada, e nessa nova era, as *one night stands* ou o sexo sem compromisso são reconhecidos por tais filmes e muitas vezes adotados por suas protagonistas. Entretanto, o desenvolvimento da narrativa demonstra que essas transformações propiciadas pelo feminismo devem ser renegadas pela protagonista caso ela queira encontrar o verdadeiro amor. A mulher bem-sucedida é tida como mandona e é exatamente por isso que continua solteira e, portanto, infeliz; daí a importância de um interesse romântico que suavize suas características apresentadas no início da história, para que enfim possam ficar juntos. Sua liberdade sexual também é tida como insignificante, porque, no fim das contas, a mulher só encontra a verdadeira felicidade ao se encontrar em uma relação estável e monogâmica conforme os moldes tradicionais – o típico *happy ending* cuja presença é praticamente obrigatória para o gênero.

Além disso, é relevante destacar a dominância absoluta de um padrão estético, étnico, de gênero e sexual nas comédias românticas. Todas as obras audiovisuais citadas no artigo contam com protagonistas brancas, cisgêneras, heterossexuais e com corpos dentro do padrão de beleza. Isso reitera o apontamento de Lauretis (1994) sobre a noção de “diferença sexual”, reconhecido anteriormente no artigo como presente nas comédias românticas: não se reconhece a pluralidade de etnias, culturas e sexualidades dentro do grupo universalizado que são as mulheres, e, portanto, as produções hollywoodianas tendem a excluir qualquer existência que fuja da “norma padrão”. Personagens racializados, quando aparecem, ocupam posição coadjuvante, geralmente como um dos elementos humorísticos do filme. Isso está presente desde exemplos mais clássicos, como no caso de *Bonequinha de Luxo*, em que o inquilino da protagonista é um homem asiático raivoso – interpretado por um homem branco – cuja participação é estritamente destinada à comicidade – buscada em sua interpretação racista –, e persiste na contemporaneidade. *Patricinhas de Beverly Hills*, apesar do caráter inovador analisado anteriormente, faz o mesmo com a melhor amiga de Cher, uma garota negra com trejeitos estereotipados pensados para provocar o riso no espectador, e com um primeiro interesse amoroso de Cher que se revela gay, tornando cômico o fato de ele ser vaidoso



e ter uma série de afinidades com a protagonista. Em *10 Coisas Que Eu Odeio Em Você*, os papéis destinados a pessoas negras também são pouco aprofundados, embora aqui se note uma tentativa de atribuir ao professor de Kat um olhar crítico a respeito de seu feminismo (branco).

Se olharmos para o cenário mais recente, percebe-se certa flexibilização desses aspectos em comédias românticas de sucesso. *Para Todos Os Garotos Que Já Amei* (*To All the Boys I've Loved Before*, Susan Johnson, 2018) conta com uma protagonista asiática e *Alguém Especial* (*Someone Great*, Jennifer Kaytin Robinson, 2019) tem uma protagonista latina e um interesse romântico negro, e uma melhor amiga também negra e lésbica. Ainda aparece como desafio delegar protagonismo a mulheres LGBTQ+, havendo raros exemplos disso nas grandes produções de Hollywood, com algumas exceções no melodrama. Diante disso, é possível concluir que o modelo cristalizado da heroína romântica, também se configura como forma de perpetuar estereótipos e preconceitos.

Toda a discussão levantada pelo artigo busca evidenciar a pertinência em se estudar comédias românticas e compreender o papel que elas desempenharam em cada momento histórico, inclusive e talvez principalmente na contemporaneidade. Conforme Angyal (2012), não devemos desmerecê-las como se não fossem nada além de *chick flicks*, meras produções “fofas” sobre o amor, pelo contrário: é importante reconhecê-las como importantes peças da cultura popular e, a partir disso, compreender seus efeitos no imaginário popular e as possibilidades de subversão dentro delas. Mais do que isso, investigar até que ponto essas subversões podem acontecer sem abandonar o que é fundador do gênero: a manutenção da ideologia do romance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

10 Coisas Que Eu Odeio em Você (*10 Things That I Hate About You*) Gil Junger. EUA: Touchstone Pictures, 1999. 97 min, Dolby Digital, cor, 35 mm.

ACONTECEU Naquela Noite. (*It Happened One Night*). Frank Capra. EUA: Columbia Pictures, 1943. 105 min, mono, preto e branco, 35 mm.

ALGUÉM Especial (*Someone Great*). Jennifer Kaytin Robinson. EUA: Netflix, 2019. 92 min, cor.



AMA-me ou Esquece-me (*Love Me or Leave Me*). Charles Vidor. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1955. 122 min, stereo, cor, 35 mm.

AMIEL, V. et. al. **Dictionnaire critique de l'acteur**: théâtre et cinéma. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

ANGYAL, Chloe. **Gender, sex and power in the postfeminist romantic comedy**. 2014. 243 f. Tese (Doutorado) – Curso de Arts And Media, Faculty Of Arts & Social Sciences, University of South Wales, Sydney, 2014. Disponível em: https://www.unsworks.unsw.edu.au/primo-explore/fulldisplay?vid=UNSWORKS&docid=unsworks_12432&context=L. Acesso em: 30 set. 2019.

ANGYAL, Chloe. **I Spent a Year Watching Romcoms and This Is The Crap I Learned**. Jezebel: Fevereiro, 2012. Disponível em: <https://jezebel.com/i-spent-a-year-watching-rom-coms-and-this-is-the-crap-i-5884946>. Acesso em 27 nov. 2019.

ATAQUE da Mulher de 15 Metros (*Attack of the 50 Foot Woman*). Nathan Juran. EUA: Allied Artists Pictures, 1958. 65 min, mono, preto e branco, 35 mm.

BOGDANOVICH, Peter. Interview with Howard Hawks. In: HILLIER, Jim; WOLLEN, Peter (Ed.). **Howard Hawks**: American Artist. London: Bfi, 1996. p. 50 – 67.

BONEQUINHA de Luxo (*Breakfast at Tiffany's*). Blake Edwards. EUA: Allied Artists Pictures, 1961. 65 min, mono, preto e branco, 35 mm.

BROWMAN, Donna; GILLETTE, Amelie; MURRAY, Noel; PIERCE, Leonard; RABIN, Nathan. Wild things: 16 films featuring Manic Pixie Dream Girls. In: **The A.V. Club**, 2008. Disponível em: <https://film.avclub.com/wild-things-16-films-featuring-manic-pixie-dream-girls-1798214617>. Acesso em: 20 de junho de 2020.

CLASSICAL Hollywood comedy. Edição de Kristine Brunovska Karnick, Henry Jenkins. New York, NY: Routledge, 1995. viii, 430 p.

CONFIDÊNCIAS à Meia-Noite (*Pillow Talk*). Michael Gordon. EUA: Universal, 1959. 102 min, mono, cor, 35 mm.

CURNUTT, Kirk. Zelda Sayre Fitzgerald. In: **The Encyclopedia of Alabama**, 28 de janeiro de 2016. Disponível em: <http://encyclopediaofalabama.org/article/h-1120>. Acesso em: 18 set. 2020.

ELLSWORTH, Elizabeth. **Teaching Positions**: difference, pedagogy, and the power of address. New York: Teachers College Press, 1997. 204 p.

GIRGUS, Sam B. **The films of Woody Allen**. Cambridge [Inglaterra]: Cambridge University Press, 1993. 146p.



GREER, Germaine. **A Mulher Eunuco**. Rio de Janeiro: Editôra Artenova S.a., 1971. 290 p.

HAYWARD, Susan. **Cinema studies: the key concepts**. 3rd ed. London: Routledge, c2006. xv, 586 p.

HASKELL, Molly. **From reverence to rape: the treatment of Women in the movies**. 2nd ed Chicago; London: Univ. of Chicago, 1987. 425p.

HOLLINGER, Karen. From Female Friends to Literary Ladies: The Contemporary Woman's Film. In: NEALE, Steve (Ed.). **Genre and Contemporary Hollywood**. London: Bfi, 2002. Cap. 6. p. 77-90.

KRUTNIK, Frank. Conforming Passions?: Contemporary Romantic Comedy. In: NEALE, Steve (Ed.). **Genre and Contemporary Hollywood**. London: Bfi, 2002. Cap. 10. p. 130-147.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEVADA da Breca (*Bringing Up Baby*). Howard Hawks. EUA: RKO Radio Pictures, 1938. 102 min, mono, preto e branco, 35 mm.

LIMA, Cecília. **Da Bond Girl à Comédia Romântica: identidades femininas no cinema de Hollywood**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3628>. Acesso em: 24 mar. 2020.

LINDA Mulher, Uma. (*Pretty Woman*). Garry Marshall. EUA: Touchstone Pictures, 1990. 119 min, stereo, cor, 35 mm.

MAST, Gerald. **The comic mind: comedy and the movies**. 2nd ed. Chicago, IL; London: Univ. of Chicago, 1979. 369p.

MCDONALD, Tamar J. **Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre**. Columbia University Press, 2007. 144p.

NOIVA em Fuga (*Runaway Bride*). Garry Marshall. EUA: Touchstone Pictures, 1999. 116 min, Dolby Digital, cor, 35 mm.

NOIVO Neurótico, Noiva Nervosa. (*Annie Hall*). Woody Allen. EUA: United Artists, 1977. 93 min, mono, cor, 35 mm.

PARA Todos Os Garotos Que Já Amei (*To All The I've Loved Before*). Susan Johnson. EUA: Netflix, 2018. 99min, cor.



PATRICINHAS de Beverly Hills, As (*Clueless*). Amy Heckerling. EUA: Paramount Pictures, 1995. 97 min, Dolby Digital, cor, 35 mm.

PROPOSTA, A (*The Proposal*). Anne Fletcher. EUA: Touchstone Pictures, 2009. 108 min, Dolby Digital, cor, 35 mm.

QUANTO Mais Quente Melhor (*Some Like It Hot*). Billy Wilder. EUA: Mirisch Company, 1959. 121 min, mono, preto e branco, 35 mm.

RABIN, Nathan. The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: *Elizabethtown*. In: **The A.V. Club**, 2007. Disponível em: <https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>. Acesso em: 27 nov. 2019.

RABIN, Nathan. I'm sorry for coining the phrase "Manic Pixie Dream Girl". In: **Salon**, 2014. Disponível em: https://www.salon.com/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl/. Acesso em: 20 de junho de 2020.

RICHTER, Nicole. **A Review of: Romantic Comedy: States of the Union, 1934-1965 by Kathrina Glitre**. Baltimore, MD: The John Hopkins University Press, 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30133984>. Acesso em: 25 out. 2019.

RODRÍGUEZ, Lúcia Glória Vázquez. **(500) Days of Postfeminism: a Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype in its Contexts**. In: *Prisma Social*: 2017, nº especial 2, p. 167. Universidad Complutense de Madrid.

SINTONIA do Amor (*Sleepless in Seattle*). Nora Ephron. EUA: TriStar Pictures, 1993. 105 min, Dolby Digital, cor, 35 mm.

SHUMWAY, David R.. *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*. In: GRANT, Barry Keith (Ed.). **Film Genre Reader III**. Austin: University Of Texas Press, 2003. Cap. 25. p. 396-416.

TEMPERO do Amor (*The Thrill of It All*). Norman Jewison. EUA: Universal, 1963. 108 mm, mono, cor, 35 mm.

TUDO acontece em Elizabethtown (*Elizabethtown*). Cameron Crowe. EUA: Paramount Pictures, 2005. 123 min, Dolby Digital, cor, 35 mm.

WISE, Naomi. **The Hawksian Woman**. In: HILLIER, Jim; WOLLEN, Peter (Ed.). *Howard Hawks: American Artist*. London: Bfi, 1996. p. 111 – 119.

Recebido em 21 de junho de 2020
Aprovado em 02 de outubro de 2020