

**Um conto de fadas contemporâneo:**

a comédia romântica

por

Adriana Aparecida Abrantes

(Aluna do Curso de Comunicação Social)

Monografia apresentada à Banca Examinadora na disciplina Projetos Experimentais. Orientação Acadêmica: Prof. José Luiz Ribeiro.

ABRANTES, Adriana Aparecida. *Um conto de fadas contemporâneo: a comédia romântica*. Juiz de Fora: UFJF; Facom, 1. sem. 2004, 110 fl. Mimeografado. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Figueira Leal - Relator

---

Prof. Cristiano José Rodrigues - Convidado

---

Prof. Dr. José Luiz Ribeiro - Orientador

Projeto examinado:

Em:

Conceito:

Àqueles que, mesmo na era dos contratos pré-nupciais,  
ainda acreditam no amor romântico.

Ao prof. José Luiz Ribeiro, pelos constantes incentivos para a elaboração de um texto próprio e não a mera reprodução de teorias já publicadas.

Aos amigos da Funalfa, Carlinhos, Estêvão, Jackie, Afonso, Rogério, Gregório e de um modo especial a Robson Terra, pelas dicas preciosas e a Ana Maria e seu esposo, Paulo, que tão bem me receberam em sua casa para que eu pudesse digitar meu trabalho. E claro, aos lanchinhos da dona Tina. Valeu!!! Serei eternamente grata a todos vocês.

A William Salgado, pelas sugestões de filmes e empréstimo de livros e fitas.

Aos amigos e às amigas da faculdade, Paulo, Carol, Jorge, Marília, Elaine e Ana Paula. Obrigada pelos conselhos, convites para festas e empréstimo de computador.

À profa. Cláudia Lahni, por toda a aprendizagem durante os dois anos de permanência no Programa de Mulher e à profa. Leila Barbosa, pelo poema de Belmiro Braga.

À minha irmã Danielle, pelas inúmeras sessões de *Harry e Sally* e outras comédias românticas.

## S I N O P S E

Estudo dos valores culturais promovidos pela comédia romântica que permitem a identificação do público com o gênero. Análise de arquétipos femininos a partir dos quais as histórias se desenvolvem.

# S U M Á R I O

## 1 INTRODUÇÃO

## 2 A MAGIA DO RISO

2.1 O RISO NO CINEMA

2.2 O AMOR NA TELA

2.3 O AMOR E O RISO

## 3 NUANCES DA COMÉDIA ROMÂNTICA

3.1 CINDERELA

3.2 A MEGERA DOMADA

3.3 PASSOS E DESCOMPASSOS

## 4 CONCLUSÃO

## 5 REFERÊNCIAS

"A arte da comédia está baseada no cômico contido na vida."

J  
. BÓRIEV

## 1 INTRODUÇÃO

Os textos de comédia são escritos por observadores que sabem retratar com bom humor as desventuras da vida. Seria trágico, se não fosse cômico. A expressão traduz a idéia de que situações dramáticas também podem ter um lado engraçado. Essa foi a motivação que levou profissionais a se especializarem na arte de fazer rir, mesmo que o momento inspirasse uma reação contrária, o choro.

A comédia burlesca, considerado o primeiro gênero cinematográfico de Hollywood, impulsionou o desenvolvimento do cinema e permitiu aos primeiros atores e diretores descobrir o potencial de encantamento da sétima arte. Charles Chaplin, na pele de Carlitos, levava multidões às salas de exibição e fazia as pessoas rirem com as infelicidades de sua personagem mais famosa. O riso tem esse poder: ao mesmo tempo que descontraí, também pode funcionar como instrumento de deboche e de crítica social. Em sua época, Chaplin satirizou principalmente a mecanização do homem e a insensibilidade da alma como um reflexo do progresso vivido naquele tempo, o advento das máquinas.

Nos filmes mudos, o riso era provocado pelo movimento mecânico do corpo. Com o cinema falado, o som permitiu a elaboração de comédias mais sofisticadas, a chamada *screwball*



*comedy*. Produzidas a partir da década de 30, eram comédias ligeiras e de diálogos inteligentes que pretendiam mascarar as seqüelas deixadas pela Grande Depressão de 1929 através de histórias em que homens rústicos conquistavam princesas e a classe média americana via seus ideais triunfarem.

O riso e o amor sempre foram temas explorados no cinema a fim de entreter e proporcionar às platéias um meio de fuga à realidade opressora do sistema capitalista. As complicações dos romances inspiraram roteiristas que levaram para as telas as dificuldades de relacionamento entre um homem e uma mulher. As comédias românticas são as relações afetivas sob o ponto de vista cômico.

E Hollywood soube como explorar a fórmula que reúne humor e romance. Desde 1934, data em que foi realizado *Aconteceu naquela noite*, considerado o primeiro filme do gênero, as histórias que mesclam riso e amor são produzidas significativamente. Diferente dos grandes musicais, dos *westerns* e dos melodramas que passaram por um período de produção em grande escala e depois se desgastaram.

Investigar as características que fazem da comédia romântica um gênero constantemente produzido ao longo das décadas é o objetivo deste trabalho. Como a combinação dos elementos humor e romance permitem realizar filmes que tanto cativam o público? Por que é dado um destaque maior às personagens femininas nessas histórias? Quais são os valores exalta-

dos por esses filmes que satisfazem o imaginário do público espectador?

Os enredos das comédias românticas abordam temas como a busca da felicidade, o *happy end* e a idéia de que a realização pessoal vem com o amor. Esses valores são desencadeados pela cultura de massa e consumidos por uma sociedade que tem no entretenimento uma fuga para as pressões cotidianas. Podem também ser considerados femininos porque privilegiam a emoção em detrimento da razão.

Através da análise de arquétipos das heroínas, pretendemos mostrar quais são as características dessas personagens que permitem a identificação do público com as histórias contadas. A comparação entre filmes de diferentes épocas vai nos permitir reconhecer, nestas narrativas, quais valores sociais permaneceram e quais se transformaram.

Para isso, abordaremos três nuances da comédia romântica: o mito de ***Cinderela***, no qual a moça pobre ascende socialmente através do casamento com o homem rico; ***A megera domada***, em que a garota é "domesticada" pelo herói machão e, por fim, ***Passos e descompassos***, narrativas conhecidas como quiproquó, nas quais os protagonistas passam por uma série de uniões e separações até o entendimento definitivo do casal.

O primeiro critério para a escolha foi que as películas apresentassem enredos condizentes com as nuances propostas. Posteriormente, procuramos selecionar produções realizadas

por atrizes e diretores que se consagraram no gênero, como Audrey Hepburn, em *Sabrina*, Doris Day, em *Confidências à meia-noite*, ou Garry Marshall, diretor de *Uma linda mulher*, filme que levou Julia Roberts ao estrelato.

Ao longo das décadas, astros e estrelas protagonizaram nas telas os sonhos que povoam o imaginário do público. Cada sorriso, cada encontro, cada beijo fazem os espectadores suspirarem como se eles vivessem a cena. O que a ficção difere da vida é que as personagens femininas sempre são bem sucedidas no final. Esse é segredo dessas histórias que podem ser chamadas de os contos de fadas contemporâneos.

## 2 A MAGIA DO RISO

Quem não gosta de um bom motivo para dar uma gargalhada? O riso do espectador é o objetivo dos profissionais do circo e dos comédicos do teatro e do cinema. Provocar o riso exige o empenho de diretores e atores na busca pela piada perfeita. E muitos foram aqueles que colocaram sua comicidade em favor da diversão. A busca por entretenimento é o que leva as pessoas aos espetáculos.

Em sua origem, o riso está ligado a rituais religiosos, às festas populares e até mesmo à fertilidade da terra para os povos da Antigüidade. Presente também nas brincadeiras, ele é coletivo, aproxima as pessoas e tem o poder de resgatar as energias vitais.

Nas primeiras décadas do século XX, a comédia funcionou como grande atrativo para um público que começava a se familiarizar com a sétima arte. Com técnicas herdadas do circo e do teatro, a habilidade e o talento dos atores do cinema mudo conquistaram multidões.

Com as comédias românticas, o amor veio se juntar ao riso para contar histórias que resgatam a magia dos contos de fadas. Agora, as trapalhadas e confusões surgem como obstáculos para tentar impedir que os protagonistas cheguem a um final feliz.

## 2.1 O RISO NO CINEMA

Quando os músculos da face se contraem, ao percebermos algo engraçado, esboçamos um sorriso, muitas vezes acompanhado de um som. Esse som pode ser baixinho, quase inaudível; sufocado, quando o ambiente não permite muita algazarra ou estrondoso, culminando numa gargalhada. Independente da intensidade, todos constituem um tipo de riso, uma ação possível apenas ao ser humano, pois requer uma percepção aguçada para captar o que vem a ser cômico.

Segundo *PROPP (1992)*, o riso pode ser classificado nos seguintes tipos: o ritual, o imoderado, o bom, o alegre, o maldoso, o cínico e o de zombaria. Esse gesto simples recebeu atribuições não só de elevar as forças vitais como também de despertar a vida nos seres humanos e na natureza.

Conta o mito grego que Deméter, deusa da fertilidade, ao ter sua filha, Perséfone, raptada por Hades, deus do reino dos infernos, fechou-se em sua própria dor e nunca mais riu. Com a dor vivida pela deusa da fecundidade, interrompeu-se o crescimento das ervas e dos cereais.

Deméter só voltou a rir quando sua serva Jamba fez um gesto obscuro e com o riso da deusa, a natureza voltou a florescer e a terra abriu-se em primavera. Para os povos da Antigüidade, a fertilidade da terra estava ligada à dos seres vivos:

A terra era concebida como um organismo feminino e a colheita como a conclusão de uma gravidez. As procissões fálicas da Antiguidade despertavam o riso e a alegria gerais, e este riso, com tudo aquilo que ele suscita e que a ele está ligado, devia influenciar a colheita. Certos estudiosos e historiadores da literatura fazem remontar a essas procissões as origens da comédia (PROPP, 1992, p.165).

Mitos primitivos também endossam essa idéia. Para os antigos iacutos, a deusa dos nascimentos, Iekhsit, visitava as mulheres que estavam prestes a dar a luz e as ajudava no momento do parto rindo alto. Para outros povos antigos, o riso era obrigatório nas cerimônias de iniciação, à fase da maturidade sexual, considerada simbolicamente um novo nascimento do iniciado.

Na Idade Média, o riso estava ligado a rituais religiosos. Em países católicos, o "riso pascal" era difundido nos ritos religiosos de preparação para a Páscoa. Na ocasião, o sacerdote usava de brincadeiras indecentes a fim de provocar o riso nos fiéis. Representou também o atenuante do sofrimento e do desespero das mulheres que acompanharam a condenação de Jesus Cristo pelos romanos. Juntas, celebraram com alegria a ressurreição do Filho de Deus e a restituição da paz sobre a Terra.

Como afirma PROPP (1992), o riso imoderado é aquele das festas populares, como a *Máslenitsa* russa e o Carnaval da Europa Oriental. Nessas ocasiões, o riso era obrigatório e desenfreado e os participantes se entregavam aos excessos da comida e da bebida.

As pessoas se entregavam a uma liberdade desregrada à qual era atribuída um poder mágico de resgatar o florescimento da terra. Atribui-se a permanência dessas festas até os dias de hoje porque elas representam uma válvula de escape às pressões sociais. As festas do período feudal da Idade Média eram uma forma de protesto aos limites impostos pela igreja e ao desfavorecimento das classes populares pela estrutura social daquela época.

Os risos que libertam o espírito e aliviam a alma são descritos como alegres e bons. São geralmente despertados pela percepção de pequenos defeitos nos nossos entes queridos ou pelas brincadeiras e atitudes de bebês e pequenos animais. Caracterizam também uma qualidade daquelas pessoas de bom humor e cumpre uma função social de integração.

Contraopondo-se ao riso dos benevolentes, há o riso maldoso e o cínico, típico dos invejosos, que gostam de apontar falsos defeitos nos outros. Essas pessoas encontram grande prazer em provocar e assistir à desgraça alheia. Esse riso não é integrador e não contribui de nenhuma forma para transformações sociais.

... é um riso individual e expressa aquele triunfo de um único homem que não corresponde ao instinto moral da coletividade, mas a ele se opõe. Este tipo de riso suscita repulsa e indignação e não possui a propriedade de contagiar. Ele não pertence ao domínio do cômico. O riso como que estabelece a inferioridade humana e conseqüentemente a social de quem se torna objeto de riso (PROPP, 1992, p.182).

Um dos risos mais comuns na sociedade é o de zombaria. Não se zomba por maldade gratuita e sim porque alguém deixou que seu defeito fosse revelado e quem o viu não quis deixar de julgá-lo. A insatisfação com algum tipo de situação ou com os detentores do poder gera normalmente o deboche dos mais críticos que não perdoam as imperfeições de seus realizadores e os submetem ao escárnio.

As charges, os espetáculos teatrais e animações na tv e internet são alguns dos meios usados para satirizar atitudes desastrosas e seus realizadores. Nos desenhos e encenações, não só os defeitos físicos são acentuados como o humor textual também é empregado para os fins satíricos.

Uma mosquinha num cenário ou durante um discurso representa outra situação que provoca a gargalhada de quem assiste à cena. Os espectadores riem porque percebem que aquele que discursa não é capaz de se manter concentrado em sua atividade e se perde diante desse acontecimento inusitado. As mesmas risadas provavelmente seriam proferidas quando alguém muito gordo ficasse preso a uma porta por conta de sua obesidade.

Esse riso, que nasce do infortúnio de suas vítimas diante de situações imprevisíveis, é o que os palhaços tentam provocar, premeditadamente, com suas brincadeiras no picadeiro. Eles chocam-se um no outro, caem, voltam a se levantar, brigam novamente e falam palavrões. Uma sucessão de ações que prende a atenção da platéia e a leva ao delírio com suas tra-



palhadas. Entre tortas e o humor pastelão, esses profissionais realizam através de seu trabalho uma função social de integrar e de aliviar as tensões, características do riso bom e alegre.

Nas condições de nossa realidade, o riso comum de alegria, em particular o riso coletivo, tem um significado social indiscutível. É indispensável tomar a defesa de todos os aspectos da alegria imediata - do teatro popular, do circo, do teatro de variedades, do cinema, dos palhaços e das palhaçadas. Os palhaços, que levam a rir cordial e alegremente uma multidão de milhares de pessoas de modo que elas saiam do circo divertidas e satisfeitas, cumprem uma função social bem definida e útil, que pode estar ou não ligada ao tema do desmascaramento (PROPP, 1992, p.189).

Independente da quantidade de defeitos, o corpo humano com ou sem vestimentas pode levar ao riso de zombaria. A nudez, em determinadas ocasiões, é cômica porque quem se encontra sem as roupas passa por momentos constrangedores sem saber como disfarçar a falta delas. Adão, ao reconhecer que havia pecado, escondeu-se do Senhor no Paraíso alegando que estava nu. No livro sagrado, a nudez foi usada como metáfora para demonstrar a insegurança humana diante de suas fraquezas.

No conto *O homem nu*, de Fernando Sabino, a personagem principal fica presa do lado de fora do apartamento, completamente nua e sem ter como abrir a porta que se fechou pela ação do vento.

Em contrapartida, Federico Fellini, em *Satyricon*, utiliza-se do figurino apresentado num desfile de prostitutas

para criticar a sociedade da Roma Antiga. O próprio título do filme já adianta ao espectador a intenção satírica da obra.

Se a roupa, ou a ausência dela, é usada para o deboche, o que não dizer de pequenos defeitos que um figurino não pode encobrir, como um nariz avantajado, uma boca grande ou um tope mal ajeitado.

Os defeitos do espírito também não são poupados, como as comilanças e a embriaguez leve. Mas apenas as imperfeições sutis são capazes de provocar o cômico, debilidades físicas não são engraçadas.

Àqueles que bem sabem utilizá-lo, o riso concede o poder do desmascaramento, funcionando como uma arma capaz de expor ao ridículo e destruir o alvo ao qual se dirige. "Daí pode-se concluir que o riso é a punição que nos dá a natureza por um defeito qualquer oculto ao homem, defeito que se nos revela repentinamente." (PROPP, 1992, p.44). O riso é sempre uma reversão de expectativa. Faz parte de um jogo que surpreende o espectador diante de uma proposição inesperada.

O riso também pode surgir a partir dos movimentos do corpo. O objetivo de se reproduzir artificialmente a movimentação de imagens, que sempre instigou a curiosidade humana, foi alcançado no século XIX. Sucessivos experimentos se decorreram até que se chegasse ao cinematógrafo.

Na primeira sessão de cinema, realizada em 28 de dezembro de 1895 em Paris, os irmãos Lumière apresentaram cenas

cotidianas em filmes de curta duração. Na época, a impressão de realidade reproduzida na tela provocou o encantamento do público. Hoje, as imagens de *A saída dos operários* (1895) que mostra trabalhadores deixando a fábrica são cômicas porque as pessoas parecem se movimentar mecanicamente.

Mesmo com a pouca tecnologia da época, a habilidade de George Méliès como mágico lhe permitia realizar truques cômicos. Em *O megalomaniaco* (1903), um homem joga sua cabeça para o alto e a cada quadro ela reaparece. Aos poucos todas vão ficando penduradas numa partitura, como se fossem notas musicais.

O andar mecanizado provoca o riso porque desumaniza o corpo. O que se espera do ser humano é uma maleabilidade constante em seus gestos e não que seus movimentos reproduzam o funcionamento de uma máquina.

Na época, as filmagens eram realizadas com películas de 16 fotogramas por segundo, o que acelerava a reprodução das imagens. Hoje, o material usado reproduz 24 fotogramas por segundo, aproximando o movimento nas telas da vida real.

A ausência de recursos daquela época contribuiu para o sucesso da *slapstick comedy* ou comédia burlesca, o primeiro gênero cinematográfico de Hollywood.

Com o humor pastelão<sup>1</sup>, os personagens reproduziam ludicamente movimentos maquínicos.

A comédia burlesca surgiu na década de 20 e revelou as primeiras personalidades da história do cinema. Reconhecidos como os expoentes do gênero, Charles Chaplin e Buster Keaton se eternizaram através da arte de fazer rir.

Os *clowns* do cinema mudo provocavam o riso com a ação do corpo. O cômico era provocado pelo estilo desajeitado da personagem e as situações de humor criadas nos momentos mais adversos.

No filme *Em busca do ouro* (1925), Carlitos, o mais conhecido personagem de Chaplin, se vê obrigado a cozinhar um de seus sapatos e dividi-lo com seu companheiro, já que não lhes resta nada mais para comer na cabana. Na refeição do dia de Ação de Graças, os cadarços do calçado são saboreados como um *spaghetti* e os pregos da botas como se fossem ossos de galinha.

Keaton, na pele do maquinista Johnnie Gray, tenta sozinho reaver sua locomotiva no filme *A general* (1927). A locomotiva, que dá nome ao filme, foi furtada pelas tropas do exército sulista durante a Guerra de Secessão.

---

<sup>1</sup> “Em inglês ‘slapstick’, dispositivo usado nas farsas antigas, feito de dois pedaços planos de madeira, presos por uma das extremidades, que faz um forte ruído quando uma pessoa o usa para atingir outra. O termo passou a designar o gênero de comédia que no Brasil conhecemos como ‘pastelão’” (GONÇALVES, 2002, p.11)

Suas produções são famosas pelas *gags*<sup>2</sup> que ele mesmo elaborava. Numa das cenas de *A general*, ele retira um pedaço de tronco dos trilhos que obstruía a passagem, acertando precisamente uma de suas extremidades com outro pedaço de madeira. A figura do diretor ficou conhecida pela economia de expressões. A rigidez do rosto de suas personagens contrastava com as situações cômicas e de infortúnio às quais eram impedidas.

O objetivo não era apenas a descontração do espectador, mas o questionamento do contexto social da época, o advento das máquinas.

... o cinema burlesco desempenhou um papel fundamental no treinamento perceptivo do homem comum. Ao traduzir para situações lúdicas, as experiências e temores da civilização das máquinas, a comédia muda permitia ao público enfrentar o universo mecânico, reordenando os sentidos, atitudes e relações de acordo com as dimensões espaço temporais advindas da aceleração artificial (FURTADO, 1998, p.75).

No entanto, os dois diretores divergiam quanto à relação homem-máquina. Buster Keaton, embora utilizasse dos movimentos maquínicos para satirizar a sociedade tecnológica, transmitia em seus filmes a crença numa relação positiva entre o homem e a tecnologia. O que não se aplica a Charles Chaplin,

---

<sup>2</sup> "As *gags* são piadas cinematográficas provocadas, quase sempre pelo efeito surpresa. Podem ocorrer tanto nos diálogos quanto na ação física dos personagens, como se vê nos filmes de (Robert) Altman. Nas comédias dos Irmãos Marx, por exemplo, Groucho se especializava nas *gags* verbais, enquanto Harpo se dedica às visuais." (VÍDEO 1992, 1991, p.91).

para quem a descrença numa convivência harmoniosa entre o ser humano e a máquina foi transposta para a tela em *Tempos modernos* (1936).

Ao diretor não incomodava apenas a mecanização dos movimentos pela era tecnológica, mas também a irracionalidade humana na busca desenfreada pelo poder. O *grande ditador* (1940) satiriza as ações de Adolf Hitler na Europa e as perseguições ao povo judeu durante a Segunda Guerra Mundial. Em contrapartida, *Carlitos*, um *gentleman* maltrapilho, representava a vulnerabilidade daqueles que se tornavam vítimas da ganância de outros.

...Chaplin soube criar (a) caricatura tragi-cômica (sic) do homem comum, sem nome, sem posição e sem vintém, vagabundo dos caminhos de um mundo incoerente e egoísta, "pobre diabo" fustigado pelos ventos de uma sorte sempre madastra, ... (COSTA, 1977, p.71).

Outros diretores que se destacaram no gênero da comédia burlesca foram Harold Lloyd e Harry Langdon. Lloyd é considerado o terceiro dentre os grandes cômicos produzidos pelo cinema mudo.

Atuou e dirigiu entre as décadas de 20 e 30 e sua comichidade ficou marcada pela imagem do jovem otimista, de óculos de tartaruga, terno com colete e chapéu de palha. A personagem foi criada em conjunto com Hal Roach, importante diretor e produtor de comédias na época, que o dirigiu em mais de 100 curtas.

Uma das cenas mais lembradas que protagonizou foi a de um homem que fica pendurado nos ponteiros de um relógio no alto de um edifício em Los Angeles, no filme *O homem mosca* (1923). O fim do cinema mudo, no final da década de 20, diminuiu gradativamente sua popularidade.

Langdon desempenhou homem tímido e desastrado para a sedução. Antes de mostrar seu talento nos sets, foi malabarista, palhaço de circo e trabalhou em jornais como cartunista. Seu estilo cômico, tido como único, é demonstrado nos clássicos *Tramp, tramp, tramp* (1926) e *Pinto calçado* (1927). Assim como Lloyd, sua carreira não sobreviveu com o início do cinema falado, no final da década de 20.

O responsável por levar seu talento cômico às telas foi o diretor Mark Sennett, o maior produtor de comédias do cinema mudo. Diretor de produção dos estúdios Keystone, organizou uma talentosa equipe de cômicos aos quais entusiasmava e concedia liberdade de improvisação. A ele é creditada a descoberta dos maiores nomes do burlesco, como Chaplin, Keaton, Fatty Arbuckle e W.C. Fields.

Roscoe "Fatty" Arbuckle fez rir interpretando uma personagem gorda, desajeitada e malvada. Seu nome intermediário é uma alusão à sua forma física, uma vez que é derivado da palavra *fat*, gordo em inglês.

Começou a atuar ainda criança, no *vaudeville*<sup>3</sup> e estreou no cinema com *Chutando milhões*.

Ainda no início da década de 20, sua carreira foi interrompida por um escândalo. Sugeriu-se que Arbuckle tivesse estuprado uma garota que morreu numa festa da qual ele participava. Embora nada tenha se provado, ficou desmoralizado como ator e rejeitado pela indústria cinematográfica.

Outro conhecido ator do *vaudeville*, W.C. Fields um homem taciturno e rabugento, que se aborrecia facilmente na convivência com os outros. Esteve em cena nas décadas de 20 e 30, com algumas produções na década de 40. Escreveu o roteiro de vários de seus filmes, nos quais imprimiu "um tom anarquizante e cínico, mesclando jogos de palavras, aforismos e observações sem rodeios em diálogos muito trabalhados." (PARAIRE, 1994, p.44).

O diretor, escritor e ator francês Jacques Tati criou uma personagem tão famosa quanto o Carlitos de Charles Chaplin, M. Hulot, um anti-herói ingênuo e bem intencionado. A primeira aparição foi em *As férias de sr. Hulot* (1953). *Meu tio* (1958) conta uma nova aventura de M. Hulot em que visita uma casa cheia de aparelhos modernos e rendeu ao diretor o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

---

<sup>3</sup>"O *vaudeville*, o equivalente americano do music-hall inglês, era um espetáculo para a família, com média de oito a dez atos de variedades, números musicais e cômicos intercalados e duração total de duas horas. O burlesco era uma versão de *vaudeville* para adultos, com piadas maliciosas e quadros de strip-tease." (VÍDEO 1992, 1991, p.150).



Se esses artistas provocaram o riso como protagonistas absolutos de suas trapalhadas, o cômico no cinema também já foi realizado em dupla e até mesmo por um quarteto.

Oliver Hardy e Stan Laurel estabeleceram a mais notável parceria entre comediantes com a dupla *O gordo e o magro*. O rechonchudo Hardy contrastava com a languidez e o perfil desajeitado de Laurel, mas juntos formaram um duo afinadíssimo em filmes como *Slipping wives* e *Putting pants on philip*.

Ambos realizados em 1927 e são as primeiras produções nas quais definitivamente formaram uma dupla. Os roteiros protagonizados por ele resgatavam as *gags* que marcaram a comédia burlesca. O comportamento dos protagonistas é uma reversão de expectativa em si. Espera-se que o Gordo seja o atrapalhado e o Magro, aquele que racionaliza as ações. No entanto, acontece o contrário. A percepção falha de Laurel é que origina as confusões nos episódios.

No Brasil, Oscarito e Grande Otelo formam uma dupla de sucesso nas chanchadas, gênero cinematográfico do cinema nacional de grande aceitação popular nas décadas 30, 40 e principalmente 50. A parceria começou a tomar forma em 1943, no filme *Tristezas não pagam dívidas*. Os trejeitos corporais de Oscarito e os tiques de Grande Otelo consagraram os atores como talentos artistas cômicos.

No entanto, a figura mais emblemática do humor brasileiro foi Amácio Mazzaropi, que imortalizou o caipira Jeca

Tatu. Sua imagem era caricatural, tanto na gestualidade quanto na fala. A empatia da personagem com seu corpo desengonçado, o caminhar com o cotovelo acima dos ombros e as expressões próprias do ambiente popular tornaram seus filmes um produto de grande apelo popular.

Os Irmãos Marx eram um quarteto de nova-iorquinos formado pelas personagens: Chico (Leonard), Harpo (Adolph Arthur, Groucho (Julius Henry) e Zeppo (Herbert).

O grupo de comediantes mais escandalosamente excêntricos de Hollywood fizeram da anarquia uma arte. Groucho era um mestre no jogo de palavras, Harpo era mímico que tocava harpa, Chico um pianista que falava com sotaque italiano e Zeppo era o certinho (1000 que fizeram 100 anos de cinema, (s.d.), p.34)

Mesmo que seus filmes sejam das décadas de 30 e 40, já na época do cinema falado, Harpo não dizia uma só palavra, mesmo não sendo mudo. O personagem era cômico por sua ação física. Mas ainda assim, os Irmãos Marx ficaram marcados pelos diálogos cômicos e as respostas afiadas de Groucho, como no filme *Diabo a quatro* (1933).

- Meu marido morreu.
- Aposto que ele está usando isso como desculpa.
- Eu fiquei com ele até o fim.
- Não é de espantar que ele tenha morrido.
- Eu o apertei nos meus braços e lhe dei um beijo.
- Então foi assassinato!

O Brasil também teve seu quarteto famoso representado pelos Trapalhões. Didi, Dedé, Mussum e Zacarias se reuniram pela primeira vez na década de 70. Juntos fizeram a alegria da criançada nas matinês nos programas de televisão.

O som no cinema permitiu a elaboração de histórias mais complexas, a chamada *screwball comedy* ou comédia satírica. Caracterizada pelos diálogos inteligentes de ritmo vertiginoso, esse gênero teve seu auge na década de 30 em Hollywood.

As histórias que misturavam riso e romance mascaravam a realidade da sociedade americana da época, profundamente abalada pela recessão econômica em 1929. Por trás da guerra dos sexos travada pelos protagonistas, os roteiros mostravam um mundo simplificado, plástico e belo, em que triunfava os ideais da classe média.

Se na época do pastelão e das tortas, o humor era genuinamente feito por homens, nessas comédias as mulheres tem participação significativa. As garotas geniosas e de língua ágil travavam verdadeiros embates com seus parceiros de cena, deixando os homens à deriva de suas ações. No entanto, as heroínas rebeldes de outrora se transformavam nas mocinhas apaixonadas ao final da história.

Com o cinema falado também surgiram os filmes musicais. Um tipo de comédia cantada e dançada, com roteiro convencional e quadros encadeados por números de dança. O enredo decididamente otimista, o luxo dos cenários e a precisão técnica dos atores em cena constituíram mais um antídoto de Hollywood para amenizar os infortúnios daqueles que viviam a crise econômica da época.

No cinema nacional, as chanchadas incorporaram o espírito carnavalesco brasileiro nos números musicais geralmente intercalados por esquetes com piadas oriundas do circo e do rádio.

No início dos anos 50, o gênero burlesco é resgatado com a dupla Abott e Costello, ídolos das matinês após o sucesso de *Buck privates*. Outra dupla de destaque foi formada por Bob Hope e Bing Crosby, protagonistas da série de filmes cômicos batizada de "Road to", como *A Sedução do Marrocos* (1942) e *Road to Alaska* (1945).

No entanto, a renovação mais emblemática do *gagmen*, imortalizada por Chaplin e Keaton, aconteceu com Jerry Lewis em *O professor aloprado* (1963). Lewis também ganhou fama por sua parceria com o comediante Dean Martin. A dupla começou no cinema com *Amiga da onça* (1949) e *Artistas e Modelos* (1955) é um de seus filmes mais lembrados.

Homenageado na cerimônia do Oscar 2004 por sua contribuição ao cinema, Blake Edwards se consagrou no final da década de 50 com a comédia de militares *Anáguas a bordo*, de 1959. Cinco anos depois, iniciaria a série de seis longas da Pantera-Cor-de-Rosa (1964 a 1983) que tornou famoso o ator Peter Sellers, no papel do inspetor de polícia Jacques Clouseau. O diretor também adaptou para as telas a peça *Bonequinha de luxo* (1961), de Truman Capote. O filme se tornou um clássico e é protagonizado por Audrey Hepburn, sempre lembra-

da pelo ar ingênuo, porém sofisticado de sua personagem Tiffany.

A partir de 70, Woody Allen mescla elementos tradicionais do burlesco à sátira, tornando-se memorável por suas tiradas espirituosas.

*Um Assaltante bem Trapalhão* (1969) faz-nos descobrir um novo personagem cômico tornado típico à maneira burlesca: baixinho, um pouco calvo e bastante feio, o ar choraminguento por trás de óculos de lentes grossas, às vezes ingênuo, às vezes malicioso e até inteligente. *Sonhos de um Sedutor* (1972) precisa ainda mais o "estilo Allen" como síntese do burlesco e da sátira de costumes (PARAIRE, 1994, p.46).

*Apertem os cintos, o piloto sumiu* (1980), *Academia de polícia* (1983) e a trilogia *Um tira da pesada* foram filmes que renderam continuações e que representaram as mais bem sucedidas produções do gênero na década de 80. O período foi marcado por revelar atores e atrizes cujos nomes estão intimamente ligados à comédia como Eddie Murphy, Bette Midler, Dan Ackroyd, Danny DeVitto, Goldie Hawn, Billy Cristal e Steve Martin.

Nos anos 90, nomes como Jim Carrey e Adam Sandler despontaram para o estrelato interpretando personagens cômicos. Assim como algumas atrizes se especializaram em personificar as heroínas sonhadoras e engraçadas nas comédias românticas contemporâneas. Adoradas pelo público, as "namoradinhas da América", Meg Ryan, Julia Roberts e Sandra Bullock, vivem no cinema os mais divertidos romances e o que é o mais importante, sempre com final feliz.

## 2.2 O AMOR NA TELA

O amor foi banido das telas em nome da moral cristã e da preservação dos bons costumes como mostrado em *Cinema Paradiso* (1988). No filme, o padre de uma pequena cidade italiana exigia que todas as cenas de beijo fossem cortadas durante a projeção das películas.

O corte das cenas de amor frustrava as expectativas dos espectadores, ansiosos por verem os encontros românticos dos protagonistas. No entanto, a censura, que em determinado momento impediu que se sonhasse com os romances fictícios, inspirou, posteriormente, uma das cenas mais emocionantes do filme de Giuseppe Tornatore.

Os fotogramas com as cenas proibidas são deixados pelo antigo projetista da cidade, Alfredo, para seu amigo Toto. Toto, agora um importante cineasta, se emociona ao assistir uma montagem com todas as cenas censuradas no período de sua infância. A explosão de beijos na tela sintetiza o romantismo das histórias de amor no cinema, consumado pelo encontro de um homem e uma mulher através do beijo.

O beijo não é somente a técnica-chave do love-making, nem o substituto cinematográfico de uma cópula proibida pela censura: o beijo é o símbolo triunfante do papel do rosto e da alma no amor do século XX. (...) Portanto, o beijo não é apenas o tempero picante que condimenta qualquer filme ocidental, é a expressão profunda de uma concepção do amor que erotiza a alma e mitifica o corpo (MORIN, 1989, p.105).

Normalmente experimentamos as primeiras sensações do amor na adolescência. Olhares que se cruzam fazem o coração bater mais forte e as maçãs do rosto corar. São sentimentos provocados por situações reais que vivenciamos ou podem ser desencadeados por histórias contadas nos livros, no teatro e nas telas do cinema.

Para os poetas do Romantismo, o amor era um sentimento que devastava os corações dos jovens apaixonados. Se por alguma fatalidade não pudessem estar com sua amada, viver já não tinha mais significado. A impossibilidade de consumir suas paixões levava os escritores a escreverem poemas e cartas nas quais imprimiam todo seu sofrimento. O amor era trágico e fazia padecer quem o experimentasse.

Na sociedade de hoje, amar ainda faz sofrer, mas esse sentimento é visto acima de tudo como sinônimo de felicidade. Encontrar a cara-metade é o caminho para a realização pessoal. Como se tornou uma obsessão na nossa cultura, o amor é matéria de capas de revistas, tema de livros de auto-ajuda, o assunto mais recorrente nas obras de dramaturgia.

No século XVIII, a necessidade imaginária do amor era saciada com a leitura dos romances burgueses e populares. Nos dias atuais, a cultura de massa explora o tema não apenas nos veículos de comunicação impressa como também nas telas da tv e do cinema.

Nas novelas, ele é o fio condutor das intrigas, das atitudes passionais e heróicas, mas também a redenção dos mocinhos ao final da trama. Capturados pelos conflitos da história, o público acompanha capítulo a capítulo os infortúnios dos protagonistas, torce pelo final feliz que lhes é reservado, enquanto aguarda a derrocada dos vilões.

No cinema, a vida real serve de inspiração para as paixões levadas para as telas, assim como as histórias imaginárias alimentam as necessidades reais de amor.

Assim se dá o circuito entre o filme e a vida, entre o imaginário e o real: a necessidade de amor experimentada no decorrer da vida encontra no filme seus modelos, seus guias, seus exemplos; estes passam a parecer na vida e dão forma ao amor moderno (MORIN, 2000, p.136-7).

Em *A rosa púrpura do Cairo* (1985), o real e a ficção se confundem quando uma das personagens do filme que está sendo exibido sai da tela para se encontrar com Cecília, uma jovem que assistira a todas as sessões naquele dia. A personagem é Tom Baxter, um rapaz íntegro e romântico, o homem dos sonhos de Cecília. Apaixonados, os dois fogem e vivem um curto romance, até que Tom é obrigado a voltar para a história da qual saiu.

Nesta produção de Woody Allen, o cinema representa uma fuga para a personagem vivida por Mia Farrow, que durante a Grande Depressão Americana, trabalha numa lanchonete para sustentar a casa e o marido alcoólatra. O tema da fascinação e da alienação provocadas pela sétima arte é retratado nas



cenar em que a garçonete suspira pelos seus atores favoritos, fica desatenta no trabalho e tem nos momentos da projeção do filme as melhores horas do seu dia.

O amor se tornou um tema recorrente em todos os gêneros cinematográficos. É o ingrediente principal das histórias propriamente românticas, mas se faz presente em filmes de ação, de aventuras e de suspense. Constitui o elemento essencial para atrair os espectadores para as salas de cinema.

O amor integra na medida em que inspira ações para por fim aos conflitos por ele mesmo gerados. Nas histórias românticas e dramáticas, o amor transpõe as condições de classe, quebra com as convenções sociais, supera preconceitos, alimenta e extingue ilusões, ameniza os sofrimentos em tempos de guerra, é responsável por situações trágicas e cômicas através dos triângulos amorosos.

Na adaptação da obra-prima de Flaubert<sup>4</sup>, *Ema Bovary* vê o amor como um subterfúgio à monotonia de uma província. A busca pela felicidade a faz procurar amantes na tentativa de preencher um vazio interior. Para a desilusão da personagem, o sentimento da paixão não se mostra duradouro e acaba por sucumbir às trivialidades do dia a dia, fazendo sua vida voltar ao tédio de antes.

O jogo da conquista também representa uma alternativa à ociosidade da decadente aristocracia francesa do século XVI-

---

<sup>4</sup>Aqui fazemos referência à produção francesa de 1991, dirigida por Claude Chabrol e estrelada por Isabelle Huppert.

II. Em *ligações perigosas* (1988) o amor aproxima vício e virtude quando o visconde de Valmont desafia seduzir uma mulher religiosa e fiel ao marido, mas acaba apaixonando-se por ela.

A conquista, na verdade, era parte de uma aposta entre o visconde e sua amiga, a Marquesa de Merteuil, que lhe prometera uma noite de amor caso ele fosse bem sucedido. Como não cumprisse o que havia prometido a Valmont, a Marquesa e todos os envolvidos na história acabam por ter um fim trágico.

O amor instiga a subversão das convenções sociais e a superação dos preconceitos de classe. No filme *A época da inocência* (1993), a personagem de Daniel Day-Lewis apaixonase pela prima de sua noiva, a Condessa Ellen Olenska, e é correspondido. No entanto, não leva adiante sua paixão, pois a condessa não era bem vista na sociedade tradicional por ser divorciada e ter idéias avançadas para a época.

Em *Sabrina* (1954), a jovem filha do motorista faz de tudo para chamar a atenção do charmoso David Larrabee, o caçula da família para quem o pai dela trabalha. Na tentativa de fazer a filha desistir desse amor impossível, o pai de Sabrina a manda para Paris a fim de fazê-la mudar de idéia.

A moça volta transformada e finalmente consegue chamar a atenção de David. Como a família Larrabee não aceita o romance, o irmão mais velho de David, Linus, fica encarregado de afastar Sabrina do caçula, mas acaba apaixonando-se por

ela. A história tem final feliz pois Sabrina percebe que David já não é mais o homem da sua vida.

A fama e o sucesso também não foram suficientes para impedir que pessoas de mundos completamente distintos se aproximassem em *Um lugar chamado Nothing Hill* (1999). No que se pode chamar de uma versão moderna de a princesa e o plebeu, Julia Roberts vive uma atriz de cinema que se apaixona pelo dono de uma livraria.

Embora tenha que superar as dificuldades de se conviver com uma celebridade, William Tracker (Hugh Grant) é convencido pelos amigos a ir ao encontro de sua amada e se declarar a ela no meio de uma coletiva jornalística.

O amor também superou os preconceitos de raça em *As barreiras do amor* (1992) no qual Michelle Pfeiffer vive uma mulher branca que se apaixona por um homem negro durante a década de 60. Convicta de que precisa estar presente ao enterro do presidente John Kennedy, conhece Paul Carter (Dennis Haysbert) e sua filha de cinco anos durante a viagem.

Encantada com a garota, estabelece com ambos um forte laço de amizade, mas Lurene (Pfeiffer) acaba colocando-os em apuros por provocar um mal-entendido. Obrigados a fugirem, os três partem numa jornada durante a qual experimentam os preconceitos e a discriminação dos moradores da região. No entanto, a aventura é responsável por uní-los definitivamente.

A paixão também ignorou desavenças políticas entre famílias, não impedindo que dois jovens vivessem sua história de amor em *Romeu e Julieta* (1996). Nesta versão, Romeu conhece a bela Julieta numa festa à fantasia e se apaixonam perdidamente. Mal sabem eles que pertencem a famílias que sempre se odiaram, os Montéquio e os Capuleto. Embora consumem um romance proibido, o destino reserva um fim trágico aos jovens que pareciam condenados a permanecer unidos por toda a eternidade.

O amor já foi vítima de outras maldições como no filme *O feitiço de Áquila* (1985). Não sendo correspondido em seus sentimentos pela jovem Isabeau, o bispo lança uma maldição sobre ela e seu amado, o capitão Navarre.

Os dois são condenados a não se encontrarem na forma humana, pois durante o dia ela se torna um falcão, enquanto à noite ele se transforma em lobo. A ação do encanto, que acontece sempre ao nascer e ao pôr-do-sol, é quebrada quando com a ajuda de um monge que no passado traíra os dois amantes ao confessar o caso deles ao bispo.

Os feitiços de amor também já foram tratados de uma forma divertida em *Da magia à sedução* (1998). Na história, todas as mulheres da família Owens são vítimas de uma maldição lançada pela ancestral Maria Owens. Ao ser abandonada grávida por seu amante, ela lançou um feitiço sobre todas as mulheres da família: a partir de então, todas estariam fada-

das a perderem seus maridos assim que vissem um besouro rolando pela casa ou qualquer outro lugar. O encanto é quebrado quando Sally (Sandra Bullock) se apaixona pelo detetive Gary Hallet (Aidan Quinn) que não acredita na maldição.

O amor uniu o sagrado e o humano em *O crime do padre Amaro* (2002) e *Cidade dos anjos* (1998). No primeiro, o padre Amaro do título sucumbe à atração por Amélia e vive sem pudores um romance com a jovem. Em *Cidade dos anjos*, o anjo Seth (Nicolas Cage) se apaixona pela médica Maggie Rice (Meg Ryan) e abandona sua condição divina para consumir fisicamente seus sentimentos.

O amor já amenizou sofrimentos em tempos de guerra assim como conferiu um sentido poético ao conflito. O enredo sintetiza o filme *Casablanca* (1942), um charmoso romance que aborda as conseqüências do avanço das tropas alemãs na Europa, enquanto as personagens de Humphrey Bogart, Ingrid Bergman e Paul Henreid protagonizam na cidade de Casablanca um dos mais famosos e emocionantes triângulos amorosos do cinema.

As lembranças de uma mulher por quem esteve apaixonado é o que mantém viva a memória de um homem transfigurado por queimaduras em *O paciente inglês* (1996). O romance, adúltero, é narrado em *flashback* à enfermeira Hana, que ouve atentamente a história dos amantes que se conheceram durante uma expedição pelo deserto no início da Segunda Guerra. A face amarga

do amor é mostrada neste filme de Anthony Minguella, em que a aridez da paisagem se confunde com a dureza do coração humano, impedindo que os amantes sejam bem sucedidos.

O triângulo amoroso também tem conseqüências trágicas em *Fim de caso* (1999). Em meio aos bombardeios à cidade de Londres durante a Segunda Guerra, as personagens de Julianne Moore e Ralph Fiennes vivem um tórrido caso de amor, numa trama em que as convicções religiosas da protagonista tomam caminhos contrários aos de seu coração.

Mas nem sempre os triângulos amorosos foram abordados de uma maneira trágica nas telas do cinema. Há aqueles pontuados pelo humor, em que as artimanhas da conquista são repletas de situações cômicas e os apaixonados são capazes de realizar as maiores loucuras para ficar com seus pretendentes.

Em *Jejum de amor* (1940), Cary Grant faz de tudo para reconquistar sua ex-esposa que está prestes a se casar novamente. Oferece a ela a possibilidade de se tornar uma jornalista famosa ao entrevistar um assassino condenado à execução. Tenta convencer o noivo de que ainda é apaixonado por ela ao fazer um seguro em que a ex-mulher é a única beneficiária. E arma diferentes situações para que a jornalista e o noivo percam o trem para a cidade onde pretendem se casar. Tanto empenho em reconquistar a ex-mulher, acaba por dar a vitória a Cary Grant que a convence de que ele sempre foi o homem ideal para viver ao lado dela.

Julia Roberts já não foi tão bem sucedida na tentativa de reconquistar seu amigo e antigo namorado Em *O casamento do meu melhor amigo* (1997). Michael (Dermot Mulroney) está prestes a se casar e convida sua amiga Julianne (Julia Roberts) para ser madrinha. Na última hora descobre que ainda sente algo pelo melhor amigo e, inconformada, tenta de tudo para provar que ela é a mulher da vida dele.

Mas a esperta jornalista não obtém sucesso em suas armadilhas. Mostrar que a noiva desafina no videoquê, arranjar um falso namorado, beijar o amigo na frente da rival, só faz com que ele fique ainda mais apaixonado pela outra.

O amor foi para o divã em *Maridos e esposas* (1992), no qual o diretor Woody Allen aborda de uma forma cômica e verdadeira as crises e mágoas que homens e mulheres de meia-idade enfrentam em seus casamentos.

Sozinhos ou acompanhados de seus parceiros, as personagens confessam a seus respectivos analistas as frustrações, as dores e os temores enfrentados na vida a dois. A história mostra como alguns casais conseguem superar suas dificuldades e aqueles que no fim optam pela separação.

Independente dos desfechos felizes ou não, as histórias de amor emocionam, provocam lágrimas, despertam o riso e contagiam corações pela magia transmitida através das telas. Certamente os romances que mais emocionam são aqueles de narrativa leve e vibrante, como a dos musicais.

As melodias trouxeram um novo encanto às histórias românticas nestas produções que tiveram seu auge nas décadas de 30, 40 e 50 em Hollywood. Recentemente o gênero foi resgatado por *Moulin Rouge - Amor em vermelho* (2001) e *Chicago* (2002).

Em *A noviça rebelde* (1965), uma jovem contratada para cuidar de sete crianças resgata através da música a alegria das pessoas que vivem na casa. A personagem de Julie Andrews ensina os filhos do sisudo general austriaco a cantarem e se divertirem. Juntos eles fazem piquenique, passeiam de canoa, sobem em árvores e dançam pelo jardim da casa. Com seu jeito de moleca arteira, a personagem conquista não só as crianças, como também o patriarca da família que se apaixona por ela.

*Sete noivas para sete irmãos* (1954) encena os conflitos da conquista durante as cenas de dança em que os irmãos Pontipee disputam as moças com os rapazes da cidade. Como se encontram de coração desolado pelas garotas que conheceram, os Pontipee decidem raptar aquelas por quem se apaixonaram.

Ao retornarem à fazenda, uma avalanche bloqueia a estrada e as moças, indignadas, têm que esperar até a primavera para voltarem às suas casas. Esse é o tempo que elas têm para se apaixonarem, pois durante a estadia delas na fazenda, os rapazes se comportam como perfeitos cavalheiros.

Em *Moulin Rouge*, amor é exaltado em canções pop na voz dos atores Ewan Macgregor e Nicole Kidman. No papel da cortês Satine, ela desperta a paixão em todos os freqüentadores



de uma das mais famosas casas noturnas francesas. O show começa quando numa profusão de cores e ritmos ela aparece sentada num trapézio cantando *Diamonds are girls's best friend*. Cortejada por um homem rico, ela desdenha do seu amor para viver sua paixão pelo jovem escritor Christian.

Já garotas de *Chicago* não são tão românticas assim. Impetuosas, elas cometem os mais bárbaros crimes ao descobrirem as traições de seus maridos. Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones) vai para a cadeia após flagrar o marido e a irmã dela juntos. Numa das cenas do filme várias prisioneiras contam como deram fim aos seus parceiros infiéis e a suas amantes.

Mas a tragédia e o crime não são a tônica predominante nos musicais. Nestas produções, a imaginação do público é despertada quando as personagens soltam sua voz pelos motivos mais inusitados. Como, por exemplo, desafio da pronúncia correta da língua inglesa, que aproxima um professor de fonética e uma florista em *Minha bela dama* (1964).

O estudioso Henry Higgins aposta com seu amigo, o coronel Pickering, que consegue transformar uma moça simples numa sofisticada jovem de sociedade, que fala corretamente e se porta como uma verdadeira dama. Dos muitos conflitos surgidos pela rebeldia de Eliza (Audrey Hepburn) e a rabujice do professor (Rex Harrison) nasce um amor, ainda que platônico, entre os protagonistas.

O filme é pontuado por canções que exaltam os sonhos românticos da mocinha pobre que deseja se casar, o gênio difícil das mulheres e a vida boêmia dos fanfarrões. O requinte da produção é ressaltado pela grandiosidade dos cenários e o glamour dos figurinos que vestem com charme e elegância a atriz Audrey Hepburn.

Sob um verniz moralizante, as heroínas dos romances trágicos são geralmente punidas por cederem a seus impulsos considerados criminosos pela sociedade conservadora. Nas histórias com final feliz, triunfa o amor romântico exaltado principalmente nas comédias românticas.

A emoção imagens desperta nas pessoas o desejo de encontrar a alma gêmea. A expressão, inclusive, tem sua explicação em uma das lendas grega. As almas gêmeas existiam desde a época em que Vênus e Eros criaram o amor. Estes deuses resolveram castigar os homens fortes e dotados de órgãos duplos que destruíram o Olimpo, separando-os em duas partes. Assim, só seriam presenteados com a felicidade quando encontrassem a outra metade. Independente do gênero no qual venha embalado, o amor se transformou num rentável produto da cultura de massa consumido essencialmente pelo público feminino, seja em revistas, livros ou nas telas.

### 2.3 O AMOR E O RISO

Romance e humor numa só história. Até a heroína se render às graças do mocinho (a recíproca também é verdadeira) muitas situações engraçadas vão se suceder. Descontraia-se, você está diante do enredo de uma comédia romântica.

As dificuldades que os protagonistas enfrentam até ficarem juntos ao final da história apenas tornam o processo de conquista ainda mais divertido. Nas produções dos anos 30 e das duas décadas seguintes, a mulher é a personagem a ser conquistada e com seu jeitinho meigo, carinha de anjo ou personalidade intempestiva, é sempre sonhadora, ansiosa por encontrar o príncipe de seus sonhos com o qual será feliz para sempre. Nos filmes mais recentes, esse enredo continua recorrente, embora algumas histórias reinventem a fórmula consagrada.

Em *Abaixo o amor* (2003), Renée Zellweger é quem arquiteta todos os planos para fisgar o personagem paquerador vivido por Ewan McGregor. Mesmo que seu artifício seja escrever um livro chamado "Abaixo o Amor", um manifesto pré-feminista que incentiva as mulheres a dizerem *não* ao amor, e *sim* à carreira, ao poder e ao sexo sem compromisso. A estratégia da escritora Bárbara Novak (Zellweger) é atrair a atenção de Catcher Block (Mcgregor) sob a fachada de uma mulher durona, que não dá a mínima importância às questões sentimentais. Na medida em que o rapaz a vê como um desafio, ela tem mais chance de que ele se apaixone de verdade.

Ainda que discuta questões atuais, o filme é ambientado na década de 60 e rende uma homenagem às comédias clássicas protagonizadas por Doris Day e Rock Hudson. Nesse período, tornaram-se célebres os embates amorosos que a dupla travava nas telas em produções como *Confidências à meia-noite* (1959) e *Não me mande flores* (1964).

Apresentem-se elas, como objeto de conquista ou como aquelas que tomam a iniciativa da conquista, as personagens femininas personificam os anseios das moças casadoiras, que vivem através das telas o ideal de felicidade selado pelo encontro de um grande amor.

O processo de conquista da heroína pelo galã ou do homem sério pela moça levada e encantadora acontece gradualmente e costuma ser permeado de situações engraçadas. As peripécias, mudanças na ação que revertem o que era inicialmente esperado, imprimem ritmo e criam expectativas num gênero de desfecho previsível. Mas até os protagonistas se descobram apaixonados um pelo outro, no desenrolar do enredo eles podem começar a história como inimigos, sendo pessoas de classe sociais diferentes, de gênios incompatíveis ou então se conhecerem nas situações mais inusitadas.

Essas comédias reservam, na maioria das vezes, um final feliz aos seus protagonistas. O amor é idealizado e a felicidade se consoma através do casamento. A união entre o homem e a mulher é selada por um beijo ansiosamente aguardado pelo

público. O encontro dos dois rostos na tela simboliza a superação dos conflitos que surgiram no decorrer da história, além de representar o triunfo do amor romântico.

Este beijo hollywoodiano obedece a normas bem definidas: não é o contato inocente de dois lábios, mas também não é a sucção voraz excessiva; é uma simbiose superior na qual espiritualidade e estremecimento carnal se equilibram de forma harmoniosa. Milhões de bocas repetem esse beijo diariamente, primeiro sacramento do amor moderno (MORIN, 1989,p.100).

A combinação entre o romantismo e o humor foi habilmente explorada a partir da década de 30 no cinema hollywoodiano. A chamada *screwball comedy* ou comédia satírica consagrou diretores, astros e estrelas que se especializaram na realização do gênero. As histórias traziam a eterna guerra entre os sexos, embaladas por diálogos ligeiros, enredos leves e situações engraçadas. Ir ao cinema assistir esse tipo de filme representava um entretenimento.

Num cenário de recessão econômica e desemprego acarretado pela Crise de 1929, o riso funcionava como fator de equilíbrio social. Acompanhar esses romances alegres e bem sucedidos era visto como um atenuante à realidade opressora vivida pela classe média americana naquele momento. O riso desconstrói a realidade através de encenações lúdicas e permitia a fuga para um mundo de êxitos, em que as questões financeiras não constituem uma preocupação e o indivíduo encontrava sua realização no amor.

O filme de amor supre a necessidade básica da sociedade industrial, a sociedade do individualismo, que deseja refugiar-

ar-se da solidão a qual ela mesma conduz. Aerado pelo riso, o filme romântico torna-se um expediente leve que conduz ao grande produto da indústria cultural: o consumo, o entretenimento e a alienação.

Os diretores que mais se destacaram nesta função de transportar para o cinema os sonhos e as fantasias da vida real foram Frank Capra, Howard Hawks, Ernst Lubitsch, Leo McCarey e George Cukor. Capra é tido como o inventor da *screwball comedy* e seu filme de 1934, *Aconteceu naquela noite*, protagonizado por Clack Gable e Claudette Colbert, é considerado a primeira comédia romântica de Hollywood.

Hawks dirigiu célebres filmes do gênero, como *Levada da breca* (1938) com Cary Grant e Katharine Hepburn. No enredo, que é uma sucessão de *gags*, os dois atores têm a oportunidade de mostrarem seu talento cômico e a afinada parceria que voltaria a se repetir em outras produções.

O humor refinado do alemão Ernst Lubitsch se distanciava do burlesco dominante no cinema da época. O estilo do diretor ficou conhecido como o "toque Lubitsch" por seus filmes agradáveis com diálogos sofisticados e pelo modo de fazer rir sem recorrer a improvisações fáceis. Sua produção de 1940, *A loja da esquina* com James Stewart e Margueret Sullivan foi refilmado por Nora Ephron, diretora de *Mensagem para você* (1998). Se no primeiro filme os protagonistas se comunicavam

através de cartas, na versão atualizada Tom Hanks e Meg Ryan se correspondem pela internet.

A marca de MacCarey é o burlesco. Coube a ele reunir Laurel e Hardy na dupla O Gordo e o Magro e também dirigir Os Irmãos Marx em *Diabo a quatro* (1933). Suas tramas são pontuadas pela pieguice e ingenuidade como no melodrama *Tarde demais para esquecer* (1957) em que a dupla Cary Grant e Deborah Kerr vivem encontros e separações até se reunirem no final da história. Em 1993, a produção ganhou um *remake* *Sintonia de Amor*, novamente sob a direção de Nora Ephron. Ephron é uma das mais significativas diretoras e roteiristas de comédias românticas na atualidade. Escreveu *Harry e Sally - Feitos um para o outro* (1989), filme que resgatou o gênero no início da década de 90.

Outros diretores contemporâneos famosos por mesclar o cômico com o romance são Garry Marshall e Richard Curtis. Marshall dirigiu *Uma linda mulher* (1990) que levou Julia Roberts ao estrelato. Curtis, antes de se aventurar por trás das câmeras, foi o roteirista das famosas comédias inglesas como *Quatro casamentos e um funeral* (1994) e *Simplesmente amor* (2003). O humor leve e as peculiaridades das personagens são os elementos responsáveis pela grande aceitação de seus filmes junto ao público.

George Cukor dirigiu *Minha bela dama*, adaptação de um grande sucesso da Broadway. Ficou conhecido como o querido

cineasta das estrelas, pois dirigiu todas as grandes atrizes do cinema de sua época, inclusive Audrey Hepburn e Katharine Hepburn, protagonistas de comédias românticas famosas como *Sabrina* e *Levada da Breca*, respectivamente.

Aos oitenta e dois anos, Cukor rodou seu último filme, *Ricas e famosas* (1981), produção na qual Meg Ryan, uma das mais emblemáticas atrizes de comédia atualmente, marcou sua estréia no cinema. Junto com Sandra Bullock e Julia Roberts, outras consagradas pelo gênero, são elas principalmente que incorporam hoje os ideais românticos das espectadoras contemporâneas.

Nos Estados Unidos são conhecidas pela *girl the next door*<sup>5</sup>, pela aparência de pessoa comum, mas com algo mágico que somente as estrelas de cinema possuem. O sorriso, os trejeitos engraçados, a beleza angelical conquistam a simpatia do público e despertam em cada fã o desejo de que elas fiquem com o mocinho no final.

As mocinhas suspirantes que lotam as platéias adoram se deixar levar pelo charme e beleza dos galãs, mesmo quando eles estão na pele de homens sérios, canastrões ou se digam solteiros convictos.

Tais papéis elevarem atores à condição de astro, como Cary Grant, James Stewart, Spencer Tracy e Clark Gable, hoje "substituídos" por Tom Hanks e Hugh Grant. Eles personificam

---

<sup>5</sup>A tradução literal da expressão é "garota da porta do lado". Uma mulher de aparência tão comum que poderia ser sua vizinha.



o bom rapaz, de boa índole e de modos gentis que conquista as mulheres e por quem elas se apaixonam.

Como afirma MORIN (1989), as mulheres se deixam seduzir mais que os homens pelo mito criado em torno da estrela de cinema. O público feminino de classes sociais intermediárias é o que mais se deixa influenciar. "É por isso que o *star system* está voltado principalmente para as exigências femininas, a beleza feminina, a fabricação das grandes românticas." (MORIN, 1989, p.105).

Assim, as heroínas são as personagens centrais nas comédias românticas. Quando elas se apaixonam, sofrem e finalmente beijam o mocinho estão realizando também a vontade das espectadoras que acompanharam sua trajetória na luta pelo amor ao longo do filme. O público feminino quer ser como as mulheres que vêem na tela. Elas querem ser belas, elegantes e carismáticas.

O talento e a criatividade de profissionais do cinema permitiram que no decorrer dos anos as histórias românticas fossem narradas de diferentes formas, mesmo que o final todos nós já conheçamos.

Em *Levada da breca* (1938), a personagem de Katharine Hepburn usa de diferentes artimanhas para manter perto de si o charmoso paleontólogo vivido por Cary Grant. Um dia antes do casamento dele, ela pede sua ajuda no transporte de um leopardo a outra cidade. Como está apaixonada por ele, acaba

por arranjar uma série de contratempos para que ele não volte à cidade a tempo do casamento.

Primeiro ela trata de esconder as roupas dele, enquanto toma banho. Depois de reaver suas roupas, tudo parece certo para que David (Cary Grant) volte à cidade a tempo de se casar. Não fosse o cachorro de Susan (Katharine Hepburn) que enterra o último osso que faltava para completar o esqueleto de um brontossauro no qual David trabalha na montagem e o desaparecimento do leopardo. Até a recuperação do osso e a captura do leopardo, o filme é uma sucessão de trapalhadas e mal entendidos.

Às vezes o riso é provocado por situações que envolvem também as personagens secundárias. Em *Carícias de luxo* (1962), um dos empregados do Sr. Shayne (Cary Grant) conta ao seu analista o convite que o chefe fez a uma mulher para levá-la às Bermudas. Como o analista se ausenta por alguns instantes durante a sessão, surge um mal-entendido entre o analista e seu cliente que se estende até o final. O médico pensa que o convite foi feito ao seu cliente por outro homem. Situações hilárias acontecem no decorrer do filme, já que em nenhum momento o analista percebe que a relação da qual seu cliente tanto fala é a do seu patrão, o sr. Shayne, com Cathy (Doris Day), e não um namoro homossexual.

Como afirma BERGSON (1983), essa é uma das fórmulas para se causar um tipo de efeito cômico numa história. O au-

tor a denomina de *interferência das séries* e a define da seguinte maneira:

Uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada em dois sentidos inteiramente diversos (BERGSON, 1983, p.54).

A personagem vivida por Doris Day neste filme um bom retrato das moças sonhadoras para quem são feitas as comédias românticas. Cathy, uma jovem do interior, fisga um solteirão convicto, rico e conquistador. Este a chama em seu escritório para se redimir após jogar água nas roupas dela quando passava com a limousine numa poça d'água. Ao primeiro encontro ela já se deixa encantar pelo charme do Sr. Shayne e ele pela simplicidade e sinceridade dela.

Após um dia acompanhando-o em compromissos sociais, ela recebe o convite para uma viagem às Bermudas e depois de muito relutar, acaba aceitando. Mas uma viagem de luxo pede um guarda-roupa à altura. E Cathy se encontra encantada pelo que o dinheiro pode proporcionar.

O nome original do filme é "That touch of mink"<sup>6</sup> faz uma alusão ao fascínio que roupas caras e elegantes exercem sobre as mulheres. O semblante da personagem deixa transpare-

---

<sup>6</sup>A tradução literal do título seria *o toque da marta*, uma espécie de mamífero carnívoro encontrado na Europa, Ásia e América do Norte cuja pele é muito apreciada para a confecção de casacos. Logo, o título sugere sofisticação que uma roupa de luxo proporciona ao visual feminino, já que a palavra *touch* pode significar também retoque.

cer todo o deslumbre que um desfile de vestidos finos e casacos de pele produz no olhar.

Românticas e sonhadoras, os ares virginais das heroínas das comédias românticas reforçam o amor espiritual retratado pelo gênero. A própria Doris Day ficou marcada pelos papéis da mulher independente, engraçada e ingênua que defendia a todo custo sua virgindade.

Para Cathy, uma moça tão pudica, o sexo é tabu e o filme aborda essa preocupação de uma forma engraçada. A cama de casal no quarto em que ela e o sr. Shayne estão hospedados aterroriza. Cathy chega a pensar que todos que os cumprimentam sabem que eles dormem juntos sem serem casados. Em várias cenas a personagem imagina sobre ela e o sr. Shayne a cobertura ornamentada da cama de casal do hotel. Quando finalmente ficam a sós à noite, Cathy se mostra tão apavorada que sua pele se enche de brotoejas, frustrando os planos de seu companheiro.

Na verdade, todo o moralismo de Hollywood desta época era um reflexo da censura imposta pelo Código Hayes. Instituído na década de 30 e tendo imperado até os anos 50, proibia cenas consideradas libidinosas ou até mesmo a sugestão delas. O assunto era abordado sutilmente através de diálogos ambíguos, em que a palavra era usada como um disfarce para burlar as normas do código. As restrições acabaram por insti-

gar as citações espirituosas várias dessas comédias ficaram conhecidas.

Exemplo disso são alguns dos comentários feitos pela amiga de Cathy em *Carícias de luxo*. Ao vê-la se martirizar pensando numa forma de dizer não ao convite do Sr. Shayne, sem magoá-lo, a amiga de Cathy diz:

- Os homens sempre têm o jogo ganho. Por dois mil anos, cuidamos de seus filhos, cozinhamos... E o que nos dão em troca? O direito de fumar em público. Fomos vendidas por um cigarro! E você nem fuma!.

Ou quando Cathy decide que vai voltar às Bermudas com a intenção de provar ao Sr. Shayne que é uma mulher de verdade. Ao que a amiga simplesmente responde: "- Mostre-lhe sua certidão de nascimento!".

A mulher é o objeto de conquista mesmo que aparentemente ela não se mostre capaz de atrair a atenção masculina. Em *Minha bela dama*, uma simples florista se torna numa princesa de bailes de gala. Mas a transformação de Eliza não foi uma tarefa fácil para o professor Higgins. Antes de aprender as boas maneiras, Eliza esperneia por não querer tomar banho e canta ameaças ao professor que há de pagar pela sua tirania.

Em *Sete noivas para sete irmãos* vemos que a mulher faz os homens quando Milly ensina aos irmãos mais novos de seu marido como se portarem à mesa, a não revidar uma ofensa e como serem gentis e cavalheiros ao cortejar uma mulher. Mesmo depois de tantos bons conselhos, os rapazes optam por raptarem as mulheres pelas quais estão apaixonados.

O seqüestro, mesmo sendo uma atitude condenável, provoca o riso. Um dos irmãos tenta atrair a atenção de sua pretendente imitando o miado de um gato do lado de fora da porta. Outro irmão usa um porrete para bater num rapaz que cortejava a moça que ele desejava raptar. Uma vez trancadas na casa, elas não deixam de dar o troco. Numa das cenas do filme, elas jogam neve na cara deles e enquanto outros recebem uma bacia de água em suas cabeças.

Por trás do romance, do riso e da fantasia pode-se ver também o lado machista destas histórias. Em *minha bela dama*, o professor Higgins remodela à sua maneira os modos rudes de Eliza com convicção de que isso é o melhor para ela. Em *sete noivas*, embora seja a mulher que eduque os homens, o irmão mais velho vê sua esposa antes como uma criada, a qual tem que dar conta de todas as tarefas domésticas.

Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica - maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal (KAPLAN, 1983, p.45).

No entanto, a magia e a fantasia da história, proporcionada principalmente pelos números de dança, mascaram a dominação masculina. Eis uma das características da comédia que a diferencia essencialmente do drama: discutir *distraidamente* os defeitos da alma, ainda que não deixe de chamar a atenção para eles. Embora essas situações possam causar o descontenten-

tamento das feministas mais fervorosas, não deixa também de proporcionar comentários engraçados em algumas cenas.

Essas situações são muito bem exploradas nos diálogos em *Harry e Sally - Feitos um para o outro*. Por ser uma produção mais recente, o roteiro expõe sem moralismos o relacionamento entre homens e mulheres através das conversas das personagens.

Primeiro Harry (Billy Cristal) desafia Sally (Meg Ryan) a dizer com quem ela fez um bom sexo na época da faculdade. Ao falar o nome do rapaz, Harry apresenta uma teoria estapafúrdia explicando que alguém chamado Sheldon Gordon não tem condições de proporcionar prazer a uma mulher. Noutra cena, pela qual o filme ficou famoso, Sally desafia Harry ao dizer que os homens não são capazes de perceber quando as mulheres fingem um orgasmo na cama. Como ele teima em dizer que perceberia uma encenação desse tipo, ela começa a simular o clímax de uma relação sexual, dentro numa lanchonete, emitindo todos os sons característicos à situação.

Difícilmente a performance de Sally não leva o espectador ao riso, uma vez que a cena tem um desfecho inesperado. Uma velhinha pede à garçonete o mesmo prato da personagem, certamente, na expectativa de sentir as mesmas sensações.

Outro artifício das comédias para provocar o riso é explorar a comicidade do caráter de suas personagens. Sally tem um jeito próprio de pedir suas refeições e se torna engraçada

por demonstrar certa *rigidez* na sua personalidade, outra característica que produz um efeito cômico.

Sally faz o gênero certinha, daquelas que gostam de tudo a sua maneira, no entanto ela o faz automaticamente, daí o efeito risível. Numa das cenas em que ela vai à lanchonete com Harry, enquanto ele demonstra ser uma pessoa prática pedindo no cardápio o "nº 3", quando a garçonete se dirige a Sally para saber seu pedido, ela diz:

**Sally** - Salada do chefe, com molho à parte e torta de maçã.

**Garçonete (anotando na caderneta)** - Chefe e torta de maçã.

**Sally** - Quero a torta quente e o sorvete à parte, não em cima. E prefiro morango a creme, se tiver. Se não, chantilly natural. Caso não tenha, então nada.

**Garçonete** - Nem a torta?

**Sally** - Só a torta, mas fria.

Diálogos com frases espirituosas, em que as personagens deixam transparecer suas opiniões, suas neuroses são um dos principais elementos da comédia de costumes em que as falas não são apenas uma profusão de frases românticas trocadas pelos enamorados. Se antes, a palavra foi usada para a abordagem de assuntos proibidos, nesse contexto, ela representa um instrumento satírico.

Manifesta a crítica ao comportamento alheio, às idéias ou às atitudes de determinada classe, assim como evidencia preconceitos sociais. O riso pode funcionar como um veículo de contestação. Desperta de forma sutil a atenção dos espectadores para acontecimentos e hábitos considerados nocivos pela sociedade ou a ela.



A manifestação do riso também é possível através do canto, como visto no filme *A noiva rebelde*. Na cena em que Maria e os filhos do capitão Von Trapp encenam o teatro de marionetes, todos e todos riem durante a história que é contada através da manipulação dos bonecos. A simpatia e a simplicidade de Maria encantam o sisudo capitão com quem ela termina por se casar.

A união através do matrimônio é vista como a consumação do amor romântico. O casamento é o sonho da maioria das protagonistas e grande parte das comédias românticas satisfaz essa condição. Nem sempre a cerimônia é mostrada, mas o beijo final deixa subentendido o *happy end*.

Em *O espelho tem duas faces* (1996) o casamento é abordado de uma forma inusitada. A personagem de Jeff Bridges quer se casar para ter uma companheira ao seu lado, mas sem que haja relações sexuais entre ele e sua futura esposa. Gregory Larkin (Bridges), um introvertido professor de matemática, tem uma teoria de que o sexo desgasta e complica qualquer relacionamento, além de deixá-lo desconcentrado em suas atividades profissionais. Ainda nessas condições, Rose (Barbra Streisand) aceita se casar com ele. Mas os dois acabam se apaixonando de verdade e o "contrato" é quebrado, uma vez que eles acreditam se amarem o suficiente para consumarem o matrimônio.

A dificuldade enfrentada pelas mulheres de 30 e poucos anos para encontrar o homem ideal tem sido a tônica de algumas comédias recentes. *O diário de Bridget Jones* (2001) satiriza a angustiante situação das solteironas e a preocupação excessiva das mulheres com a forma física.

O filme apresenta de forma divertida as desilusões amorosas da jornalista Bridget Jones (Renée Zellweger) e sua luta para se encaixar nos atuais padrões femininos de beleza. Sob uma fachada cômica, a produção discute dois dos dilemas da mulher contemporânea: o desequilíbrio entre a condição profissional e afetiva e a auto cobrança em ser magra.

Com o passar do tempo, os enredos das comédias românticas foram incorporando as transformações de sua época. Mas as peripécias da conquista e o sonho que envolve a busca da felicidade têm se mostrado atemporais, perpetuando os ideais da sociedade de massa que busca a realização pessoal através do amor.

### **3 NUANCES DA COMÉDIA ROMÂNTICA**

O enredo das comédias românticas se desenvolve segundo arquétipos femininos. A personalidade da protagonista confere o tom da história e interfere no desenvolvimento do filme. As heroínas dominam a cena, deixando seus companheiros à mercê de suas ações e de seus encantos.

Em *Cinderela*, é apresentado o mito ascensional, no qual a mocinha pobre e ingênua encontra o príncipe encantado. Esse é o fio condutor do roteiro de ***Sabrina, Uma linda mulher*** e ***A noviça rebelde***. O baile, o vestido, a dança resgatam a magia dos contos de fadas que encanta as espectadoras.

Em *A megera domada*, a protagonista geniosa se transforma em alguém mais dócil e gentil ao encontrar um homem capaz de domá-la. Assim, as heroínas de ***A megera domada, 10 coisas que eu odeio em você*** e ***Um salto para a felicidade*** terão que ceder em seu temperamento para viver as alegrias do amor.

*Passos e descompassos* representa a comédia de quiproquó. As peripécias são responsáveis pelas surpresas do enredo e pela união do casal, o qual o público, mesmo que por um instante, chegou a duvidar que fossem ficar juntos. Os encontros e desencontros nas telas são apresentados em ***Harry e Sally - Feitos um para o outro, Confidências à meia-noite*** e ***O diário de Bridget Jones***.

### 3.1 CINDERELA

A magia dos contos de fadas exerce fascínio principalmente sobre o público feminino. Os rituais que precedem o encontro da heroína com o príncipe despertam no imaginário o sonho eternamente acalentado de ser feliz através da realização pelo amor. Os obstáculos a serem transpostos para concre-

tizar a união são um tempero adicional ao romance, além de alimentar a esperança de que é possível vencer as vicissitudes da vida real.

As mulheres não desejam apenas encontrar o homem certo, a ocasião tem que ser romântica e complementada pelo encantamento presente na história de *Cinderela*. Mesmo numa realidade em que a oferta do amor romântico esteja em baixa, a essência da história ainda permanece no imaginário do público feminino.

O romantismo da história de *Cinderela* é desmitificado numa das cenas do filme *O espelho tem duas faces* quando a personagem Rose Morgan diz que o amor romântico dos contos de fadas é uma ilusão. Ela comenta com seus alunos que o ritual "cerimônia de casamento" é a cena final dos contos de fadas e que essas narrativas nunca contam o que acontece após a troca das alianças, o que denotaria a insustentabilidade desse tipo de amor:

"-(Essas histórias) Não contam o que ocorre depois... que Cinderela irritava o príncipe com sua mania de limpeza, porque ficou desempregada... Não contam o que acontece depois, porque não há 'depois'".

Ainda durante a aula, ela acrescenta, de forma bem humorada, que médicos, professores e sua tia Esther "concordam que o verdadeiro amor tem dimensões espirituais enquanto o amor romântico não passa de mentira, ilusão, um mito moderno, uma manipulação desalmada".

No entanto, a desmitificação do conto é apenas uma estratégia da professora para mexer com a imaginação da classe e tornar aula mais interessante. Ao final ela conclui que mesmo que nós tenhamos consciência do mito, deixamos nos seduzir pelos romances do cinema e da literatura porque um pouco do amor ficcional vive dentro de nós e alimenta a nossa expectativa de vivê-lo no mundo real. Ainda que acarrete sofrimentos ou seja por tão pouco tempo, todos querem se apaixonar porque essa condição traz sensações maravilhosas ao corpo e ao espírito.

A própria personagem é uma mulher sonhadora, cujo um de seus maiores desejos é ter um encontro romântico ao som de uma filarmônica. Quando descobre que realmente gosta de Gregory Larkin, ela se esforça para deixar de ser a gata borralheira e se transformar numa mulher vaidosa, mais esbelta e que usa roupas justas e decotadas.

A jornalista Maria Lucia Dahl, em uma de suas crônicas, também brinca com o mito de Cinderela e a obsessão das mulheres em encontrar o príncipe encantado quando comenta a paixão de uma de suas amigas por um rapaz 20 anos mais jovem.

Mas que diabo de príncipe é esse que não se aposenta nunca? Que raio de ícone é esse que não cai do cavalo? No que um vira sapo, lá vem o barulhinho do galope do substituto. E que mulheres são essas que não simplificam a vida, não olham pros homens a pé, só a cavalo e, ainda por cima, branco? Olha, sabe de uma coisa? Estou chocada com minha amiga (DAHL, 2004, p.C2).

O conto da menina órfã e maltratada pela madrasta desperta a compaixão do público porque no começo ela é tratada com a empregada da casa. É obrigada a realizar todos os afazeres, andar com roupas velhas e rasgadas, dormir num quarto do sótão e ter como amigos pequenos animais. Mas a redenção da jovem acontece na noite do baile.

Auxiliada pela fada madrinha, é nesta ocasião que a garota conhece seu príncipe encantado. A transformação da abóbora em carruagem, do cavalo velho em cocheiro, do cachorro em pajem e das roupas simples num lindo vestido permitem que Cinderela desempenhe na história o papel cobiçado por qualquer mulher na vida real: ser a mais bonita e bem vestida da festa.

Embora a facilidade com que as coisas aconteçam na ficção se contraponha às dificuldades da vida real onde as conquistas não são realizadas apenas com um toque da varinha de condão.

A história de *Cinderela* vem impregnada de um romantismo próprio dos contos de fadas: o momento do baile, o encontro com o príncipe e a união definitiva com o herdeiro da coroa.

O casamento de Cinderela significa uma mudança de status social para a personagem. A mocinha que ora estava relegada à condição de empregada de sua madrasta e suas duas filhas, agora é a princesa do castelo com todos os empregados à

sua disposição. Se antes suas acomodações se limitavam a um escuro quartinho no sótão, agora ela tem todo o palácio real.

O encontro do amor e a ascensão social são sonhos acalentados pela maioria das mulheres. No entanto, a mudança de status não representa um objetivo primeiro, é uma consequência da união pelo amor e não por interesse financeiro.

O matrimônio celebra o triunfo do amor romântico como também permite que a heroína deixe o espaço de segregação no qual vivia antes. A simpatia, a beleza e o carisma das protagonistas lhes permitirão não só a descoberta do amor como também a participação na vida social numa condição privilegiada.

Mesmo que a mágica da fada madrinha tivesse efeito temporário, o que permite ao príncipe encontrar a bela por quem se apaixonou foi o sapatinho deixado por Cinderela na escada do palácio. Apressada, pois o relógio já batia meia-noite, ela deixa um de seus sapatos nas escadarias do palácio. Assim, o sapatinho de cristal funciona como o objeto mágico através do qual Cinderela tem a oportunidade definitiva de reencontrar o príncipe por quem se apaixonou.

A história apresenta o amor como um sentimento que transforma o cotidiano das pessoas. A sensação de amar renova o interior e resgata a alegria e o sentido da vida. Por essas razões, o cinema elege a temática do amor como um elemento recorrente em história de diferentes gêneros. O romance na

tela funciona como um paliativo que abranda o tédio e a solidão de espectadores carentes de afetividade.

Em *Sabrina*, a protagonista é a uma jovem que desde pequena nutre uma paixão pelo filho caçula dos patrões de seu pai. A condição de filha do motorista não permite a ela frequentar as festas da mansão Larrabee. A estratégia encontrada por ela para acompanhar uma realidade da qual não pode participar é observar os bailes realizados na casa do alto de uma árvore, enquanto sonha em um dia ser a garota escolhida por David com quem ele toma champanhe e dança num lugar reservado.

Em *A noviça rebelde*, o canto é a maneira como Maria se desvencilha temporariamente da rigidez e austeridade do convento. O jeito alegre e brincalhão da moça a leva para as colinas onde entoa suas músicas preferidas, atitude que a faz até mesmo esquecer de seus horários na instituição. Mesmo que seu comportamento lhe acarrete algumas punições das freiras, Maria conserva sua descontração e espalha a alegria através de suas canções.

A condição de Julia Roberts como marginalizada em *Uma linda mulher* implica a sua personagem Vivian Ward trabalhar nas ruas como prostituta. Em troca de um dinheiro fácil, ela vende seu corpo enquanto realiza as fantasias de seus clientes. Mesmo que haja envolvimento físico, são relações sem vínculo amoroso, nas quais o beijo na boca não é permitido



por ser considerado a forma mais íntima de contato entre duas pessoas.

No entanto, todas essas regras são quebradas quando ela conhece Edward Lewis interpretado por Richard Gere. O primeiro encontro dos dois acontece na Hollywood Boulevard quando ela o ajuda a chegar em Beverly Hills e ele a contrata para fazê-lo companhia durante uma semana.

O local é bastante sugestivo já que no chão da H. Boulevard o sucesso de atores e atrizes se encontra materializado nas estrelas da calçada da fama. Hollywood é o lugar onde os sonhos podem se tornar realidade, onde pessoas comuns têm a chance de se transformar em astros de cinema. A ascensão social é certamente um dos desejos mais acalentados por cada um dos freqüentadores noturnos da avenida.

Na história de *Cinderela*, o baile é a ocasião em que a personagem vive seu momento de glamour com o auxílio da fada madrinha. A festa se revela uma oportunidade para que ela, além de conhecer seu príncipe encantado, também use um belíssimo vestido, mostrando a todos sua graciosidade.

A transformação da garota Sabrina numa bela dama não aconteceu apenas com um toque da varinha de condão. A moça foi enviada à França, numa tentativa de seu pai para que ela esquecesse David. Mesmo estando em Paris, Sabrina mostrava-se completamente desmotivada no curso de culinária, até sua "fada madrinha" entrar em ação. O barão Saint Fontenelle, um

senhor de 74 anos, incentiva a jovem a aproveitar a oportunidade de estar numa das cidades mais lindas do mundo, a dedicar-se à aprendizagem dos pratos típicos e, principalmente, ensina a Sabrina como se tornar uma mulher sofisticada.

Na volta para casa, David nem a reconhece como a bela senhorita à espera de um carro na estação. Logo a oferece uma carona e o rapaz só se dá conta de que Sabrina é a filha do motorista quando ela lhe diz que sempre morou na mesma casa que ele, só que na parte dos fundos.

A garota que vivia nas árvores para observar o que acontecia nas festas da família Larrabee é agora uma mulher elegante e em sintonia com a última moda de Paris. Agora ela não precisa mais acompanhar os acontecimentos de longe. Sabrina é convidada por David para o próximo baile que os pais dele vão oferecer.

Na expectativa de viver tudo o que sempre viu à distância, ela escolhe seu vestido mais elegante e alimenta o sonho de ter seu momento ao lado de David. Quando Sabrina entra no salão, todos percebem sua presença, pois ninguém escapa à simpatia irradiada pela moça, inclusive o próprio David, que desvia a atenção da noiva para dançar tranqüilamente com Sabrina.

David tem a intenção de levar Sabrina a um lugar romântico onde costuma dançar e tomar champanhe com suas namoradas. Mas seus planos vão por água abaixo quando a família

dele percebe seu interesse por Sabrina e logo pede a Linus Larrabee para intervir na situação. É ele quem vai ao local no lugar do irmão para desapontamento da moça que sempre quis ser a escolhida por David para este encontro especial.

A protagonista de *A noviça rebelde* também tem seu momento de baile no filme. Na festa oferecida à baronesa, o capitão Von Trapp vê a personagem tentando ensinar a um seus filhos os passos de um dança típica e a convida para dançar. Os dois se movem com desenvoltura pelo pátio externo do salão, enquanto são observados de longe pela baronesa. Quando a música termina, percebe-se o envolvimento emocional entre eles porque o capitão a olha nos olhos e o rosto de Maria ruboriza.

Como em todo bom conto de fadas, há sempre quem ajuda a heroína a encontrar seu príncipe. A freira Margaretha foi quem sugeriu no convento que Maria fosse enviada à casa do capitão para tentar cuidar das sete crianças.

No primeiro encontro dos dois fica evidente a personalidade contrastante dos dois. Ela é uma garota alegre, descontraída enquanto o capitão é um autêntico militar. Um homem sisudo, de modos rígidos que faz os filhos se apresentarem à nova candidata a babá como se estivessem num quartel. A cada soar do apito, um a um se identifica em ordem decrescente de idade. Através da descontração que Maria traz à casa, aos poucos ela vai conquistando o capitão. A cena em que ele vol-

ta a tocar violão após tanta insistência dos filhos evidencia que já existe um sentimento entre os dois. Ao cantar, ele olha na direção dela enquanto ela o observa timidamente.

Em *Uma linda mulher*, a personagem de Julia Roberts tem seu primeiro momento de Cinderela quando Edward sugere a ela que compre um vestido fino para acompanhá-lo num jantar. In-gênua, a moça sai pelas ruas de Beverly Hills usando suas "roupas de trabalho" e não há quem deixe de repará-la. Seu estilo é completamente contrastante ao das pessoas de classe média alta que freqüentam o local com vitrines de lojas como Louis Vuitton, Channel e Gucci.

Apesar de poder pagar por qualquer roupa de grife, ela não é bem recebida nos lugares pelo seu traje vulgar. Numa das cenas, uma vendedora se recusa a atendê-la alegando que o vestido o qual Vivian pergunta o preço custa *muito caro*, imaginando que a cliente nunca teria dinheiro suficiente para comprá-lo.

Então entra em cena a fada madrinha da personagem, Barney Barnard, um dos funcionários do luxuoso hotel onde Edward está hospedado. Barney explica a Vivian que aquele é um local onde ela não pode ficar circulando com aquelas roupas, momento que ela diz que tentou comprar algo decente, mas todos se recusaram a atendê-la nas lojas.

Um simples telefonema de Barney tem o efeito de uma varinha de condão, pois ele instrui uma das funcionárias do ho-

tel a ajudar Vívian a escolher um vestido e dispensar a ela toda a atenção necessária. Barney também a ensina como se portar durante um jantar fino, a hora de se usar cada um dos talheres... Apesar da personagem cometer alguns deslizes durante a refeição, esta é a primeira ocasião em que Edward a vê usando belas roupas e fica encantado.

Como recebe uma proposta de Edward para acompanhá-lo durante uma semana, roupas chiques é só o que ela vai vestir durante esse período. Desta vez ele a acompanha nas compras para garantir que ela seja bem tratada. Após comprar tudo que lhe agradou, a personagem tem sua oportunidade de revanche.

Ao passar pela loja onde uma das vendedoras se recusou a atendê-la, ela entra no local e pergunta à moça se ela ganha por comissão. À resposta afirmativa, Vivian simplesmente mostra todas as sacolas que carrega e a atendente percebe o quanto ela perdeu de ganhar pela sua atitude arrogante do dia anterior.

O primeiro empecilho que nossas protagonistas encontram para continuarem junto a cada um de seu respectivo amado é a própria condição de cada uma delas. A condição princesa de Cinderela é temporária, após a meia-noite ela voltará a ser a gata borralheira. Sabrina é a filha do motorista da casa, logo não convém que namore o filho do patrão. Maria é uma jovem que pretende ser freira e Vivian Ward é uma prostituta

acostumada a um mundo completamente diferente no qual vive o milionário Edward Lewis.

O segundo obstáculo a ser superado são as intervenções das personagens que assumem a função da madrasta na história de *Cinderela*. Em contraposição à fada madrinha, há sempre os oponentes que tramam maquiavélicas estratégias contra a união dos apaixonados.

Em *Cinderela*, isso acontece quando o grão-duque chega à casa para que as moças experimentem o sapatinho de cristal perdido pela dama misteriosa no dia do baile. Como a madrasta desconfia que o calçado pertença a Cinderela, tranca a enteadada no quarto do sótão e esconde a chave, impedindo que os empregados do palácio encontrem a verdadeira dona do sapato.

A diferença de classe social entre Sabrina e David faz com que a família Larrabee delege a Linus a missão de afastá-la do irmão mais novo e mandá-la de volta a Paris. O pai da jovem também não aprova o interesse da filha por um dos donos da casa na qual trabalha como motorista há 25 anos.

Ele sempre alertou Sabrina, dizendo “- Há o assento da frente e o de trás... e uma janela no meio”, numa alusão às diferenças entre as pessoas que costumam ocupar cada lugar dentro do carro. A estratégia dos pais de David acaba por não ser tão bem sucedida, pois Sabrina descobre sob os modos sérios de Linus um homem de bom coração por quem se apaixonou e é correspondida.

Em *A noviça rebelde*, quem deseja afastar Maria do capitão é a baronesa. Ela é quem pretende reassumir a função de mulher da casa ao se tornar a esposa de Von Trapp. Ciente de que Maria está apaixonada, a baronesa diz coisas a ela que fazem Maria se sentir confusa e chegar a conclusão de que é melhor deixar a casa. Ela volta para o convento deixando as crianças desoladas e o capitão triste.

Em *Uma linda mulher*, quando o advogado de Edward descobre que Vivian é uma prostituta, manifesta o desejo de se aproveitar da situação. Ele a desrespeita e oferece-lhe dinheiro em troca de um encontro. Essas humilhações a fazem lembrar de sua condição e mesmo que a união com Edward se consumisse, sempre haveria ocasiões para piadas sarcásticas dos amigos dele. Ela ainda rejeita o carro e o apartamento oferecidos por Edward, alegando que aceitar todas essas coisas ainda fariam-na se sentir como uma prostituta.

Quando a personagem está de partida, dizendo que o faz porque *deseja mais*, os diálogos da cena evidenciam que ambos reconhecem por um instante que aquela seria uma relação impossível.

**Vivian** - Quero mais.

**Edward** - Conheço isso. Inventei o conceito. A questão é, quanto mais?

**Vivian** - Quero o conto de fadas.

**Edward** - Relacionamentos impossíveis. Meu dom especial. Relacionamentos impossíveis.

As despedidas são tristes, mas o cinema se encarrega de fazê-las em grande estilo ou imprimir-lhes um ar de glamouri-

zação. Em *A noviça rebelde*, Maria sai da casa sem que ninguém a veja, pois a personagem sofre com seu amor pelo capitão e não deseja dar a ninguém explicações sobre seus sentimentos.

Já a Sabrina é reservada uma cabine de luxo num navio cujo destino é Paris e a personagem de Julia Roberts chora o fim do romance numa limusine enquanto o público ouve *It must have been love* da dupla Roxette.

No entanto, a breve separação representa apenas um pretexto para deixar o reencontro ainda mais emocionante. Com a convicção de que a história reserva um final feliz a seus protagonistas, o público o aguarda ansiosamente. Em *Cinderella*, o sapatinho perdido pela moça nas escadarias do palácio é o que permite ao príncipe voltar a encontrá-la após a noite do baile.

O reencontro entre Maria e o capitão Von Trapp acontece quando ela resolve definitivamente deixar o convento e voltar à casa onde cuidava das crianças. Numa noite, o capitão vai até o jardim e se declara a Maria, fazendo também o pedido de casamento, que é prontamente aceito.

A notícia deixa as crianças entusiasmadas por que vão ganhar uma nova mãe com a permanência definitiva de Maria na casa. Aquela que a princípio estava reservada apenas a função de babá, torna-se agora a senhora Von Trapp, a dona do lar.

Numa das cenas finais de *Sabrina*, Linus vai encontrar-se como sua amada no mesmo navio no qual ela embarcou para a



capital francesa. O final reverte a expectativa produzida no início da história, pois Sabrinha sempre sonhou estar com David e não com seu irmão mais velho, um homem sério que parecia incapaz de se apaixonar.

Em *Uma linda mulher*, numa nítida alusão aos contos de fadas, Edward vai ao encontro de Vivian a bordo de uma limusine branca, segurando um buquê e um guarda-chuva no lugar de uma espada. Ele realiza de uma forma divertida o desejo dela, quando criança, em ser salva por um príncipe, montado em seu cavalo branco e com a espada em punho.

Numa determinada parte do filme ela conta que sua mãe a colocava de castigo no sótão, situação que remete à história de Cinderela, que era trancafiada neste mesmo cômodo por sua madrasta. Mas o destino reservou à jovem uma vida de rainha no palácio. Não se sabe o que de fato aconteceu depois, mas consta nos livros que ela e o príncipe *foram felizes para sempre...*

### 3.2 A MEGERA DOMADA

- A realidade é que não te amo com meus olhos que descobrem em ti mil falhas. Mas com meu coração, que ama o que os outros desprezam e que apesar do que vê, adora se apaixonar.

Os versos de William Shakespeare resumem o conflito de personalidade entre os personagens centrais da peça *A megera domada*. O trecho indica que o amor releva as aparências e permite a conciliação das diferenças entre os apaixonados. A

citação é feita pelo professor Morgan, numa das cenas do filme *10 coisas que eu odeio em você* (1999), uma versão contemporânea da clássica comédia do dramaturgo inglês.

Se em *Cinderela*, o amor permite à heroína a ascensão social, em *A megera domada*, ele leva à transformação do caráter. O gênio intempestivo da protagonista shakesperiana em tudo contrasta com a doce personalidade da jovem Cinderela. Catarina é a filha mais velha de Batista Minola, um homem viúvo e rico. Ela é uma mulher de natureza indomável e língua ferina que faz questão de afugentar qualquer um que deseje cortejá-la. Enquanto a irmã Bianca, uma jovem delicada, tem vários pretendentes e mal consegue esperar para namorar um deles.

Enquanto todos adoram Bianca, a rebeldia da megera não é suportada em seu próprio meio. Assim, aqueles que estão próximos tentam encontrar uma forma de afastá-la de seu convívio.

Como Batista não sabe como controlar o comportamento de Catarina, acredita que a única solução seja casá-la com um homem que o faça. O desafio é encontrar alguém que seja capaz de aceitar o temperamento dela. Batista, então, lança uma proposta aos cortejadores de Bianca. Só concederá a mão da filha mais nova, depois que Catarina estiver casada.

Em *10 coisas que eu odeio em você*, uma versão teen da comédia de Shakespeare, o pai de Katharina e Bianca também

não sabe como lidar com as filhas adolescentes. A mais velha contesta os conselhos e opiniões paternas, enquanto a mais nova está ansiosa para frequentar as festas do colégio.

Enquanto Bianca é uma das garotas mais populares da Pádua High School, Kat, pelo seu jeito difícil, é hostilizada na escola onde é conhecida como infeliz, azeda e reclamona. Na sala de aula, sempre faz objeções às explicações dos professores. Para enfatizar sua personalidade contestadora é apresentada como leitora de autoras feministas como Simone de Beauvoir, Charlotte Brontë e Sylvia Plath.

O receio de que as filhas engravidem é o que faz o pai das meninas lançar uma condição semelhante à de Batista, em *A megera domada*, para que Bianca possa ir às festas. Como sabe que Kat não está interessada em namorar, diz à filha mais nova que ela só poderá sair quando Kat também sair com alguém. Prender Bianca dentro de casa é uma forma do pai contornar sua insegurança quanto à melhor forma de educar as garotas.

Em *Um salto para a felicidade* (1987), Goldie Hawn é Joanna Stayton, uma mulher milionária e arrogante que destrata seus empregados e não demonstra o menor carinho pelo marido. Em cenas seguintes, ele também vai deixar claro que não ama sua esposa. No hospital onde Joanna foi internada, após ser resgatada em alto mar, Grant finge não reconhecê-la e a deixa

no local como prova de que realmente deseja se ver livre dela.

A transformação das megeras é gradual e acontece quando elas começam a se relacionar com o homem por quem elas vão se apaixonar. Primeiro, tentarão se impor como elas são, depois, terão que ceder em razão das circunstâncias às quais serão impelidas a enfrentar e aceitar.

Em *A megera domada* (1967), a fera em corpo de mulher é domada por Petrucchio. Mesmo depois de presenciar um dos ataques de fúria de Catarina, pouco antes de chegar à casa de Batista, ele não se deixa intimidar. Até porque, o motivo que o levou à cidade de Pádua foi a perspectiva de se casar com uma moça rica para melhorar sua condição financeira.

Mas o primeiro encontro dos dois indica que lidar com Catarina não vai ser fácil. Para convencê-la de que não é uma mulher de natureza tão áspera como se mostra, ele decide atribuir a ela os mais doces adjetivos, os quais são prontamente revidados.

**Petrucchio** - Bom dia, Kate. Bondosa Kate, sou um cavalheiro.

**Catarina** - Então vou experimentar.

**Petrucchio** - Ora minha vespa, ficais irritada demais.

**Catarina** - Se sou vespa, cuidado com meu ferrão.

**Petrucchio** - Então meu único remédio é arrancá-lo.

**Catarina** - Só se o imbecil souber onde está.

**Petrucchio** - Quem não sabe onde a vespa tem o ferrão? Na cauda!

**Catarina** - Na sua língua.

**Petrucchio** - Na língua de quem?

**Catarina** - Na vossa, se falais de cauda. Sabes o que mais? Adeus!

**Petrucchio** - Minha língua na sua cauda? **(Catarina novamente bate a tampa do alçapão na cabeça de Petrucchio)**. Juro que vos esmurrarei se baterdes de novo.

**Catarina** - Se me baterdes, não sois cavalheiro.

Em *10 coisas que eu odeio em você*, Kat vai conhecer Patrick Verona, um rapaz cujas referências são o incêndio de um patrulheiro, a prisão de um ano em San Quentin e a venda do próprio fígado no mercado negro para a compra de um amplificador. Mas Patrick só toma a iniciativa de convidá-la para sair porque foi pago para isso.

Em *Um salto para a felicidade*, Joanna vai mudar seu jeito de ser quando for levada para a casa de Dean Profitt. Ele é o carpinteiro que ela contratou, mas se recusou a pagar pelo serviço dele porque não ficou satisfeita com a reforma do closet. A única forma que Dean encontra para receber seu pagamento é se aproveitar da atual situação de Joanna e fazê-la sua empregada por algum tempo. Como ela perdeu a memória após cair do iate, ele vai ao hospital onde ela está, finge ser o marido dela e a leva para cuidar dos filhos dele.

Diferente das histórias românticas convencionais, aqui a conquista não acontece pela sedução. O interesse de uma das partes pelo dinheiro aproxima primeiramente os protagonistas. Só após descobrirem as qualidades encobertas pela aparência é que eles se apaixonam de verdade.

Tipos caricatos como mulher de personalidade difícil, o marido traído e o soldado fanfarrão eram personagens recorrentes nas tramas da comédia romana e textos da Idade Média. A peça *A megera domada*, que acredita ter sido escrita no fi-

nal do século XVI, além de incorporar um dos elementos do teatro da época, também aborda a relevância do dinheiro nos contratos de casamento, o amor romântico e os estratagemas masculinos para o êxito nas tentativas de conquista.

Em *A megera domada*, como Bianca gosta de instrumentos musicais e poesia, Batista decide educar a filha na própria casa, contratando-lhe professores particulares e assim mantê-la sob vigilância. Esta é a grande oportunidade que seus admiradores encontram para se aproximarem da amada, ao se disfarçarem de mestres. Assim, entram em ação aqueles que se dizem apaixonados por Bianca e certamente muito interessados em seu dote: os senhores Grêmio e Hortênsio e o jovem Lucêncio.

Lucêncio parece ser o único a gostar verdadeiramente da moça pois não demonstra tanto interesse pelo dinheiro dela. Dessa forma, ele troca de identidade com seu criado, Trânio, e é apresentado a Batista como professor de latim e grego pelo senhor Grêmio, numa tentativa de agradar seu futuro sogro. Hortênsio mostra-se mais engenhoso em seus planos e além de se disfarçar como professor de música, leva consigo Petrucchio, o homem que considera ideal para domar a megera.

Em *10 coisas que eu odeio em você*, Cameron personifica Lucêncio no papel do garoto ingênuo, com boas intenções e que tenta aprender francês para dar aulas a Bianca. Sua estratégia para conseguir levá-la a uma festa é fazer com que Joey Donner, que também gosta dela, contrate alguém que tenha co-

ragem de convidar Kat para sair, no caso, Patrick Verona, e assim obter a permissão do pai das meninas para que a filha mais nova namore. Além de rico, Joey é um cara bonito e conquistador. O plano de Cameron é se aproveitar do dinheiro de Joey, mas sem deixar que o rival fique com a garota.

Nessas três histórias, a personagem masculina reserva à mulher um tratamento hostil. As gentilezas e a delicadeza do cavalheiro cedem lugar às grosserias do machão, que vê nesse comportamento a única forma de transformar o temperamento arrogante de suas companheiras.

Após o casamento, Petrucchio faz Catarina provar do próprio veneno. As estratégias para domar a megera começam já no dia da cerimônia. Além de se atrasar, a ponto de todos pensarem que havia desistido do compromisso, ele escolhe suas roupas, botas e chapéu mais velhos, seu cavalo mais manco com a pior sela para provocar a ira de Catarina.

Sob a alegação de que ela se casaria com ele e não com suas vestes, o matrimônio é finalizado com um estrondoso beijo de Petrucchio em Catarina que pôde se ouvido em toda a igreja. Já exercendo seu mando sobre a esposa, eles partem imediatamente para Verona, não atendendo ao pedido dela de que acompanhem os convidados na ceia das bodas. Petrucchio reserva à sua mulher um tratamento rude até que ela se convença de que o marido não deve ser contrariado.

Em *10 coisas que eu odeio em você*, história que se passa na década de 90, um comportamento como o de Petrucchio não seria aceito. As tramas de hoje já incorporaram uma postura feminina mais condizente com a posição da mulher na sociedade atual. Altivas e independentes, elas sustentam suas opiniões e querem ser respeitadas em suas escolhas. Assim, Patrick é quem tem que se adequar ao mundo de Kat para convencê-la a sair com ele.

Com a ajuda de Cameron, Michael e Bianca, que mexe nas gavetas da irmã, Patrick descobre que Kat gosta de comida tailandesa, poesia feminista e de uma banda de mulheres que toca rock hindu, além de não suportar rapazes que fumam. Assim, ele tem que deixar o cigarro e freqüentar um bar que promove shows de rock feminino. Mas o sacrifício não foi em vão e ela finalmente aceitar o convite para a festa, mesmo que para Kat esse tipo de evento seja "só uma desculpa para os idiotas beberem cerveja e ficarem se amassando tentando esquecer do patético vazio de suas insensatas vidas consumidoras".

Em *Um salto para a felicidade*, Joanna só permanece com a família de Dean porque perdeu a memória e não tem outra alternativa que a de aceitar a condição de dona de casa e a de ser mãe de quatro garotos indisciplinados. Como desconhece o que aconteceu de fato, ela agora tem que cozinhar, lavar,



passar e cuidar dos filhos de Dean, órfãos de mãe há três anos.

Após o primeiro dia de trabalho doméstico, ela se encontra em estado de choque. Dean, nada compreensivo, mergulha-a num barril de água fria para fazê-la voltar a si. Desesperada, ela se dá por vencida:

- Aqui não é o meu lugar. Sinto isso. Não acha que sinto? Não sei fazer essas coisas vis. E não quero saber. Minha vida é COMO MORTE. Meus filhos são a prole do inferno. E você é o diabo. Oh, Deus!.

Uma breve trégua entre os protagonistas acontece durante o desenvolvimento da história. Esse é o momento em que eles se aproximam e os espectadores têm a oportunidade de perceber as primeiras mudanças no comportamento da personagem feminina.

Em *A megera domada*, Catarina se vê obrigada a não contrariar mais o marido quando este destrói todas as roupas feitas pelo alfaiate que ele mesmo contratou. Na frente da esposa, ele desdenha do gorro que ela gostou e o deixa em pedaços. O vestido que ela adorou, ele põe mil defeitos e arranca-lhe fora a manga.

Diante do comportamento explosivo de Petrucchio, Catarina percebe que o melhor a fazer é ceder às vontades do marido e assim conseguir dele o que quiser. Quem outrora tudo contestava, agora diz que vê a lua, se o seu esposo assim o disser, mesmo que o sol brilhe intensamente no céu. Também

concorda atribuir os mais elogiosos adjetivos femininos a um velho senhor com quem eles encontram no caminho a Pádua.

Em *10 coisas que eu odeio em você*, Patrick tem que se desdobrar para fazer as pazes com Kat após o desentendimento ocorrido na festa. Romântico e ousado, ele liga os auto-falantes da escola, pega um microfone e canta a música *Can't take my eyes off of you* diante de uma multidão em homenagem a ela. A atitude lhe rende uma repreensão por parte da diretoria, mas também a simpatia de Kat.

Depois de conseguir tirá-lo do castigo, enfim, a reconciliação. Como dois namorados apaixonados, eles andam juntos num pedalinho e brincam de guerra de tintas, arremessando sacos com líquido colorido um no outro. Entre um arremesso e outro, finalmente, o primeiro beijo. Neste momento Kat demonstra não ser mais aquela garota mal humorada que hostilizava qualquer figura masculina que tentasse se aproximar. Prova maior de sua rendição, é quando aceita o convite de Patrick para o baile da escola.

Em *Um salto para a felicidade*, Joanna, que em sua "nova vida" é chamada de Annie, aos poucos vai incorporando o papel de dona da casa e mãe. Ela se preocupa com a limpeza do local e principalmente com a disciplina e educação dos garotos. Assim como Catarina reorganiza o lugar onde Petrucchio vive, Joanna consegue colocar as coisas em ordem na residência dos Profitt. Em ambos os filmes, a mulher é vista como a grande

ordenadora do lar e como a companheira indispensável do homem, sem a qual sua vida não funciona de maneira organizada.

Os três filmes apresentam tramas que precisam ser desfeitas até o final da história. Assim, aqueles que pregaram alguma mentira terão a oportunidade de se explicar e a provar sua idoneidade.

Em *A megera domada*, o senhor que Petrucchio e Catarina encontram no caminho a Pádua trata-se de Vicêncio, que segue para a mesma cidade com a intenção de rever o filho, Lucêncio. Na presença de Vivêncio, seu filho e Trânio revelam suas verdadeiras identidades e Bianca não precisará mais casar-se em segredo com Lucêncio, por quem se apaixonou.

Em *10 coisas que eu odeio em você*, é durante o baile dos colegiais que Kat descobre as armações dos rapazes para ficar com sua irmã e que Patrick fazia parte do jogo. Nada contente por ter sido usada numa trama de adolescentes imaturos, ela deixa a festa furiosa, enquanto sua irmã se entende com Cameron e dá um merecido soco em Joey, que pagou Patrick para sair com Kat.

Em *Um salto para a felicidade*, ninguém precisa contar verdade a Joanna. No instante em que seu verdadeiro marido, Grant, aparece para buscá-la, ela recobra a memória e mesmo com algum pesar volta para sua antiga vida.

O período que antecede o reencontro dos casais é o tempo que a heroína precisa para perceber por si mesma sua transformação interior e buscar a reconciliação.

Em *10 coisas que eu odeio em você*, Kat demonstra não ser mais aquela garota durona quando se oferece para ler um poema que na verdade é uma declaração de amor a Patrick. A atitude revela que ela se tornou uma pessoa capaz de amar e que não tem vergonha de expor seus sentimentos. Os versos são baseados num soneto de Shakespeare citado pelo professor anteriormente e também explica o título do filme.

Odeio seu jeito de falar  
 E seu cabelo sem corte  
 Odeio como dirige meu carro  
 E odeio quando fica a me olhar  
 Odeio tuas botas de combate  
 E como lê a minha mente  
 Te odeio tanto que isso me abate  
 E até me leva a rimar  
 Odeio por sempre ter razão  
 Odeio quando mente  
 Odeio quando me faz rir  
 E mais ainda como me faz chorar  
 Odeio quando não está por perto  
 E quando não me liga  
 Mas mais ainda que tudo, odeio o modo como não te odeio,  
 Nem um pouco,  
 Nem por um segundo,  
 Nem nada.

Aos prantos, ela sai da sala em direção ao estacionamento onde encontra uma guitarra no banco de seu carro. O instrumento é um presente de Patrick que decidiu investir o dinheiro de Joey numa boa causa. Ao encontrá-la, os dois se beijam em sinal de reconciliação.

Em *Um salto para a felicidade*, a convivência com gente simples fez Joanna incorporar novos valores e mudar seu tra-

tamento com os outros. Agora ela tem consciência de que todos merecem ser tratados com respeito e consideração, independente da posição social que ocupem.

A cena na qual pede desculpas a Andrew, um de seus empregados, evidencia que ela é uma nova pessoa. Joanna reconhece como deveria ser difícil para ele a convivência diária com alguém tão arrogante “- Eu me comportava mal. Não sei como agüentou tanto tempo. Fez tantas coisas maravilhosas para mim e eu nunca agradeci.”

O reencontro com Dean acontece em alto mar. Joanna mudou sua personalidade, mas não precisa abandonar suas riquezas porque tudo pertence a ela e não a seu antigo marido. Perguntada por Dean o que ele poderia dar a ela, Joanna olha para os quatro filhos dele e diz “uma garotinha”.

Em *A megera domada*, durante algumas cenas na cerimônia de casamento de Bianca, Catarina e Petrucchio deixam transparecer a mudança no relacionamento do casal. Primeiro ele pede um beije na frente de todos e ela, muito relutante, concede. No banquete, eles se entreolham enquanto observam algumas crianças brincando com um cachorrinho. Através do olhar, deixam uma trégua conjugal e possivelmente o desejo de ter filhos.

A prova definitiva da transformação de caráter em Catarina é demonstrada quando Petrucchio ganha uma aposta em que o vencedor será o marido a quem a esposa atender imediatamente.

te o chamado. Lucêncio e Hortênsio não obtêm sucesso quando solicitam a presença de suas mulheres. Chegada a vez de Petrucchio, Catarina não só atende o pedido do esposo, como também surpreende a todos ao trazer consigo Bianca e a viúva, com quem Hortênsio se casou.

A ex-megera ainda faz uma longa explanação sobre qual deve ser o procedimento da esposa para a felicidade conjugal. Todo o discurso pode ser resumido na frase: "a submissão que o servo deve ao príncipe é a que a mulher ao seu marido deve".

Nem mesmo Shakespeare, um dos maiores autores da literatura universal, foge à regra em se tratando de comédia romântica: superado os conflitos, tudo termina em casamento ou na promessa dele.

Quanto às palavras de Catarina, ou a personagem se convenceu de fato da autoridade do marido sobre ela ou se decidiu por fazer o jogo do "inimigo" e assim obter dele o que bem quiser.

### 3.3 PASSOS E DESCOMPASSOS

O filme *Harry e Sally - Feitos um para o outro* apresenta, ao longo do enredo, as histórias de diferentes casais de velhinhos que contam como se conheceram, as desventuras que le-

varam à separação e como o reencontro permitiu a realização de casamentos tão felizes.

- Apaixonamo-nos no colégio.
- Éramos namorados de colégio.
- Mas após o 1º ano, os pais dele se mudaram.
- Mas eu nunca a esqueci.
- Nunca me esqueceu.
- O rosto dela ficou gravado na minha mente. 34 anos depois, eu caminhava pela Broadway quando a vi saindo do restaurante Toffnettl's.
- Nossos olhos se cruzaram e foi como se nem um dia sequer houvesse passado.
- Estava tão linda quanto era aos 16 anos.
- Ele estava igual. Exatamente igual.

Informações distorcidas, erros de entendimento, percepções falhas parecem impedir os protagonistas de chegarem a um final feliz. Esses acontecimentos caracterizam a comédia de quiproquó, na qual a comicidade da narrativa está na interferência das séries. Um recurso cômico em que um fato assume simultaneamente dois sentidos diferentes, o que acaba por confundir e afastar as personagens e posteriormente reaproximá-las.

O que torna essas histórias divertidas são as peripécias do enredo, responsáveis pela reversão das impressões que cada protagonista causou um no outro durante o primeiro encontro. Esse tipo comédia talvez seja o que mais se assemelha aos fatos da realidade. A vida traz surpresas, as pessoas de apaixonam e fazem de tudo para vencer as contingências.

CONTINGÊNCIAS. Mínimos acontecimentos, incidentes, entraves, bagatelas, mesquinhas, futilidades, rugas da existência amorosa; todo miolo fatal de um acontecimento que vem dificultar a ambição de felicidade do sujeito apaixonado, como se o acaso intrigasse contra ele (BARTHES, 1991, p.58).

O primeiro encontro é o momento em que o espectador conhece quem são os protagonistas da história e quais são suas peculiaridades. Normalmente as personagens apresentam características antagônicas e ao perceberem-nas desenvolvem uma antipatia mútua.

Harry e Sally se encontram pela primeira vez quando vem juntos de Chicago para Nova York. A seqüência de cenas da viagem mostra que eles têm opiniões divergentes sobre diferentes assuntos. Harry oferece uva a Sally e ela diz que não come entre as refeições. Discordam sobre qual motivo levou Ingrid Bergman a deixar Humphrey Bogart no final de *Casablanca* e também que homens e mulheres não podem ser amigos sem que haja sexo envolvido.

Em *Confidências à meia-noite*, Jan (Doris Day) e Brad (Rock Hudson) não se conhecem pessoalmente, mas dividem uma linha telefônica. Os desentendimentos são provocados porque a todo momento Brad está conversando com uma de suas várias namoradas.

**Jan** - Quer sair do telefone por favor.

**Namorada** - Quem é essa mulher?

**Brad** - É uma xereta da minha linha compartilhada. Ela está sempre escutando. É assim que ela preenche sua vida vazia e tediosa.

**Jan** - Se pudesse ligar de vez em quando, minha vida não seria tão vazia.

Em *O diário de Bridget Jones*, a protagonista se apresenta como alguém que está passando pelo seu 32º ano de solteira. No almoço de Natal, a mãe de Bridget tenta mais uma



vez arranjar um namorado para a filha e apresenta a ela Mark Darcy. As opiniões que um formula do outro são as piores possíveis. Bridget acha que Mark tem um ar arrogante, enquanto ele a considera uma beberona, uma fumante inveterada e cafo-na como a mãe.

A intenção das histórias é que as aparências enganem à primeira vista. Mas a impressão não pode permanecer. O roteiro tem que estabelecer uma trégua entre as personagens para que elas se conheçam a daí surja a oportunidade para o romance.

Harry e Sally tornam-se amigos quando se encontram pela terceira vez. Nesse período eles conversam sobre seus respectivos relacionamentos, saem juntos para jantar e ir ao cinema. Tentam inclusive agir como cupido um para o outro. Num jantar, Sally apresenta sua melhor amiga, Marie, a Harry, enquanto ele leva seu melhor amigo, Jess, para conhecer Sally. Durante a refeição, os casais não demonstram a menor afinidade. É mais um desencontro na história dos protagonistas, pois Jess e Marie é que acabam se entendendo.

Em *Confidências à meia-noite*, Jan e Brad se conhecem pessoalmente quando vão a um mesmo restaurante com acompanhantes diferentes. Brad, ao ouvir o rapaz dizer Srta. Morrow, logo se interessa pela mulher que vê na pista de dança. Como o rapaz está bêbado e sem condições de dirigir, ele imediatamente oferece ajuda com a intenção de se aproximar dela.

No entanto, Brad terá que se passar por outra pessoa, pois sabe que se disser seu verdadeiro nome não terá a menor chance com a senhorita Jan Morrow. Ele se apresenta como Rex Stetson e banca o caipira ingênuo vindo do Texas.

Ela naturalmente fica encantada com a aparência do rapaz, um homem com 1,90 de altura, charmoso e extremamente gentil. A intenção dele, a princípio, é se divertir em alguns encontros com a outra metade da sua linha telefônica, a qual ele nunca imaginou que a dona fosse uma mulher tão bonita.

Em *O diário de Bridget Jones*, após mais uma tentativa frustrada da mãe de Bridget arranjar-lhe um namorado, de ficar em casa assistindo televisão e ouvindo *All by myself*, ela decide mudar o comportamento e tomar o controle da própria vida. Suas resoluções para o Ano Novo são: escrever um diário, diminuir o cigarro e a bebida, perder alguns quilos e principalmente

- Parar de se envolver com alcoólatras, *workaholics*, homens com fobia de compromisso, voyeres, megalomaniacos, impassíveis ou pervertidos e não fantasiar alguém que seja tudo isso.

Então ela conhece seu novo chefe, Daniel Cleaver, um cara atraente e encantador, que faz vários galanteios a Bridget e a sua mini saia, mas depois se revela um verdadeiro canalha.

Nessas histórias, o príncipe é um lobo em pele de cordeiro ou pelo menos a protagonista se encarrega de atribuir a ele esse disfarce. Ela o considera alguém terrivelmente insu-

portável e impossível de se relacionar. Nas tramas, há aqueles que vão bancar os bonzinhos para conquistar a garota; outros, a sucessão dos fatos vai revelar seu verdadeiro caráter. Alguns lobos vão se transformar em rapazes bem comportados ao perceberem que estão realmente apaixonados, enquanto outros vão se revelar incorrigíveis cafajestes.

Coincidentemente, nos três filmes as heroínas estão na faixa dos trinta anos. Elas são um retrato mais próximo do cenário feminino atual, mulheres que conquistaram a independência financeira através da profissão. No entanto, a vida profissional está em descompasso com a pessoal. São balzaquianas à procura do príncipe encantado.

O complexo de Cinderela está na moda como tema das comédias românticas contemporâneas. O assunto é a principal abordagem de *O diário de Bridget Jones* em que o sonho da personagem central é encontrar o homem ideal que a leve para o altar. O filme é a adaptação do livro homônimo da inglesa Helen Fielding que parece ter inaugurado uma nova onda na literatura feminina chamada *ckicklit*, termo traduzido livremente por aqui como "livros de mulherzinha". A discussão principal são os conflitos existenciais e como algumas decepções amorosas podem ser abrandadas pelo consumo.

Os seriados de tv também se aproveitam das idas e vindas na vida amorosa das mulheres que já passaram dos trinta para compor histórias bem humoradas sobre os dilemas das sol-

teironas. A série americana *Sex and the city* apresenta quatro nova-iorquinas que já conquistaram tudo com que uma mulher pode sonhar, menos um marido.

Após a trégua estabelecida entre os protagonistas, na qual eles se conheceram melhor e possivelmente se apaixonaram, é chegada a hora de uma breve separação. Esse rompimento temporário provoca a tensão e amplia o alívio com o final feliz. A separação ocorre quando uma das partes se vê ofendida pelo comportamento da outra.

Harry e Sally se desentendem após dormirem juntos pela primeira vez. Ambos não sabem como lidar com esse episódio e o consideram um erro. Na verdade, Sally fica ofendida por Harry ir embora no dia seguinte sem a intenção de se despedir. Ela associa o comportamento de Harry a alguém que considera, passar a noite com outra pessoa, sexo casual.

Em *Confidências à meia-noite*, Jan descobre a encenação de Brad quando os dois vão passar um fim de semana juntos fora da cidade. Ele sempre cantava a mesma música para as namoradas ao telefone. Ao pegar um casaco dele, ela encontra a partitura e ao tocar no piano as primeiras notas descobre que Rex Stetson e Brad Allen são a mesma pessoa, o que a faz deixar a casa, furiosa, por ter sido enganada pelo homem que ela mais hostiliza.

Em *O diário de Bridget Jones*, o rompimento da personagem com Daniel acontece quando Bridget encontra outra mulher

(magérrima) dentro do banheiro do namorado. Após mais uma desilusão amorosa, é hora de superar mais essa catástrofe sentimental.

CATASTÁSTROFE. Crise violenta no decorrer da qual o sujeito, sentindo a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual nunca poderá sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo (BARTHES, 1991, p.34).

Então a personagem é tomada novamente por um desejo de mudança o qual ela registra prontamente em seu diário.

- Em momentos como esse, continuar a viver parece impossível. E comer tudo o que há na geladeira parece inevitável. Tenho duas opções: desistir e aceitar o estado permanente de solteira e eventualmente ser comida por cães, ou não. E dessa vez escolhi o não. Não serei derrotada por um homem mau e por uma americana varapau. Em vez disso, escolho a vodca e Chaka Khan.

Ao som da música *I'm every woman*, ela malha e se desfaz de alguns utensílios de sua vida antiga. Garrafas vazias e livros inúteis vão para o lixo. A estante, que antes era ocupada por títulos como *O que os homens querem*, *Como os homens pensam* e *Como fazer o que eles querem*, agora abriga obras que incentivam a conquista da independência emocional: *Reavendo o orgulho: como obter o que quer*, *Vida sem homens* e *Mulheres que amam homens são loucas*.

Durante esse período de resgate da auto-estima feminina, ela tem a oportunidade de conhecer quem é Mark Darcy na realidade. Depois de participar de um jantar no qual era a única solteira, ele a faz uma revelação surpreendente:

**Mark** - Percebi que quando a conheci no almoço do peru ao cury fui imperdoavelmente grosso e usava aquele suéter de rena que minha mãe me deu um dia antes. Mas a questão é... o que eu estou querendo dizer de forma totalmente desarticulada é que, na verdade, talvez apesar das aparências, gosto de você, muito.

**Bridget** - Apesar do cigarro, da bebida, da mãe vulgar e da diarréia verbal?

**Mark** - Não. Gosto muito de você. Do jeito que você é.

Mas sua opinião a respeito dele só muda de fato quando descobre que na verdade não foi Mark quem dormiu com a esposa de Daniel e sim, o contrário. Nas bodas de rubi dos Darcy, Bridget manifesta seu pesar quando os pais de Mark anunciam que ele recebeu um convite para se tornar sócio de uma firma de advocacia na América e que talvez estaria incluído em seus planos também se casar com a namorada-sócia.

O reencontro dos enamorados é o momento mais aguardado pelo espectador. O beijo final celebra o romantismo da narrativa e reafirma uma das características principais da comédia romântica: o amor é capaz de vencer as contingências encontradas pelo caminho. Mas antes da reconciliação, as personagens passam pela espera. "ESPERA. Tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, no decorrer de mínimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, voltas)." (BARTHES, 1991, p.94).

Em *O diário de Bridget Jones*, Bridget não tem perspectiva de voltar a encontrar Mark tão cedo, pois ele partiu para a América. No entanto, quando ela está prestes a ir para Paris com os amigos ele aparece de surpresa.

Mas daí ao beijo final, um último desencontro. Bridget acha que ele ficou zangado ao ler alguns trechos do diário dela. Desesperada, ela sai atrás dele, mesmo usando trajes

inadequados. Desentendimentos desfeitos, eles se beijam aos olhos repreensivos de duas velhinhas que não aprovam a calcinha com estampa de oncinha que Bridget veste.

A reconciliação entre Jan e Brad em *Confidências à meia-noite* acontece quando ele decide contratá-la para redecorar o apartamento e assim tê-la por perto. Esta é a oportunidade que ela tem para se vingar. Como o considera um mulhengo, ela transforma o local num harém. Irritadíssimo, vai ao apartamento dela pedir explicações. Em seu ataque de fúria, deixa escapar uma palavra mágica: ele usa a expressão noiva ao se referir a ela. Um olhar de cumplicidade entre os dois deixa entrever o final feliz.

Em *Harry e Sally*, após muitos telefonemas sem retorno da parte de Sally, Harry vai ao baile de Ano Novo para tentar se reconciliar com Sally. Mas, às vezes, as coisas não funcionam apenas com um "eu te amo". É realmente necessário se dizer que se gosta da outra pessoa do jeito que ela é.

**Harry** - O que eu disse não significa nada?

**Sally** - Sinto muito. Sei que é véspera de Ano Novo. Sei que você se sente só, mas não pode chegar aqui, dizer que me ama e esperar que fique tudo bem. Não funciona assim.

**Harry** - E como funciona?

**Sally** - Não sei! Mas não assim!

**Harry** - Que tal assim? Adoro quando sente frio com 22 graus. Adoro quando leva uma hora e meia para pedir um sanduíche. Adoro quando enrugua a testa quando acha que sou louco. Adoro seu perfume em minha roupa após um dia juntos. E adoro falar com você antes de dormir. E não é porque sinto-me só, nem por ser Ano Novo. Vim aqui hoje porque quando se percebe que quer ficar o resto da sua vida com alguém, você quer que comece logo.

E assim, como os outros casais que contaram seus encontros e desencontros ao longo do filme, eles narram sua história.

- Nós nos detestamos na primeira vez que nos vimos.
- Você não me detestou. Eu detestei você. E na segunda vez, você nem se lembrou de mim.
- Lembrei de você... Na terceira vez, ficamos amigos.
- Fomos amigos durante muito tempo.
- Depois não éramos mais.
- E depois nos apaixonamos.
- Três meses depois estávamos casados. Só levou três meses.
- Doze anos e três meses.

A estratégia cômica dos três filmes analisados é a indução dos protagonistas a um erro de avaliação dos seus companheiros baseado nas impressões do primeiro encontro. A idéia que uma personagem faz da outra se transforma durante a história para que um interesse mútuo seja despertado. Os conflitos que surgem a partir da aproximação permitem o desenvolvimento da narrativa que culmina com a separação das personagens. No instante do reencontro, os desentendimentos são superados e o beijo dos atores é mostrado em *close-up* até que na tela surja *The End* e subam os créditos finais.

#### 4 CONCLUSÃO

Na comédia romântica predomina a temática do feminino. A realização pessoal através do amor, o ideal de felicidade e o *happy end* são os valores sentimentais presentes no enredo dos filmes do gênero.



As histórias retratadas no cinema interferem no imaginário feminino e constituem também um reflexo das mudanças da mulher na sociedade. Através da análise de filmes realizados em diferentes épocas, percebemos que os arquétipos se conservaram, mas as heroínas incorporaram, ao longo das décadas, as transformações de pensamento da mulher e suas novas concepções de relacionamentos amorosos. A figura feminina passou da condição de objeto de conquista para a de sujeito da ação.

Nos anos 50, o casamento era concebido como sinônimo de vida estável. Estar casada significava *status* social e a mulher que se dedicava ao lar, marido e filhos era vista como exemplo pela sociedade. Nessa época do pós-guerra, quando milhares de esposas perderam seus maridos e crianças ficaram órfãs, constituir uma família e zelar pela sua união era o objetivo do casal.

Na história de *Cinderela* encontramos esses valores. As protagonistas estão relegadas a um espaço de segregação e a única forma vislumbrada para a ascensão social é o casamento. Ao marido cabe o sustento da casa, da esposa e dos filhos e à mulher, o papel de mãe e rainha do lar. Como as relações ainda são influenciadas pelo patriarcalismo, o homem é a autoridade máxima, a pessoa a quem se respeita e nunca se contesta.

Na década de 60, com a revolução sexual, as mulheres passaram a ter voz ativa. Foram às ruas exigir igualdade de direitos, reivindicar espaço no mercado de trabalho e respei-

to às suas idéias. Catarina, a heroína de *A megera domada*, apresenta algumas dessas características. É uma personagem que se rebela quanto ao mando masculino, mas posteriormente, vê-se obrigada a viver de acordo com o pensamento do marido. O cenário da peça reproduz uma sociedade machista na qual o pai decide o destino das filhas. Mesmo que elas tenham uma boa condição financeira, o que na sociedade de hoje significaria independência, não lhes era permitido tomar suas próprias decisões.

As protagonistas vividas por Doris Day neste período são um retrato da mulher emancipada. As personagens interpretadas pela atriz podem ser consideradas pré-feministas, pois são mulheres que trabalham fora, têm opiniões próprias e não precisam de um homem para seu sustento.

No entanto, o casamento ainda era visto como *status*. Encontrar um companheiro fazia parte de uma convenção social da época de que as pessoas bem sucedidas eram aquelas que tinham conseguido emprego e casamento. As comédias românticas reproduziam *tabus*, como a virgindade. O sexo era lícito só depois do casamento. As relações do casal eram apenas sugeridas.

Nas produções de hoje, são mostrados momentos de intimidade do casal e questões sexuais são discutidas mais abertamente. No entanto, os temas são tratados de forma leve e

cômica para que a ingenuidade e o encanto dos romances não se percam.

As relações afetivas definitivamente não estão vinculadas ao sustento e o casamento está ligado à realização pessoal da mulher. Não por uma norma social, mas porque as conquistas femininas no campo profissional não são suficientes para satisfazer os anseios da mulher contemporânea.

A profissão e alguns cartões de crédito lhe dão a autonomia para manter ou romper seus relacionamentos amorosos. Seu comportamento pode ser criticado, mas sua independência financeira lhe dá respaldo necessário para tomar as atitudes que lhe convier. Mas podemos dizer que ainda perpetua no imaginário feminino o sonho de encontrar o homem ideal.

Existe uma tolerância quanto ao seu jeito de ser, mesmo que ela seja rebelde, neurótica ou uma mulher que ama demais. Sua personalidade é aceita e discutida nos consultórios de psicologia.

Observamos que mesmo as comédias românticas, filmes genuinamente de entretenimento, estão em sintonia com as transformações sociais e apresentam enredos condizentes com a condição da mulher na atualidade.

Num contexto artístico, a comédia parece ser vista como um gênero menor por ser considerado de fácil realização. Notamos certa resistência da crítica especializada em reconhecer devidamente os profissionais que se destacaram por atua-

ções cômicas. Katharine Hepburn, que protagonizou diversas comédias na década de 30, nunca foi premiada por uma atuação cômica. Os quatro Oscars de sua carreira foram por filmes dramáticos.

A resistência em atribuir respeitabilidade aos artistas cômicos parece persistir até os dias de hoje. Atrizes como Meg Ryan e Julia Roberts, por terem seus nomes ligados às comédias românticas, não são consideradas referências de boas interpretações. Outro exemplo seria Tom Hanks, que se tornou famoso pelos seus papéis em *Splash, uma sereia em minha vida* (1984) e *Quero ser grande* (1988), mas só passou a ser levado a sério depois de *Filadélfia* (1994), drama no qual interpreta um portador do vírus HIV.

Desde as primeiras produções do cinema, a comédia revelou grandes diretores, atores e atrizes, que mesmo não recebendo o devido reconhecimento da crítica, são aclamados pelo gosto popular. Os cômicos souberam realizar entretenimento de qualidade para a satisfação do público. E em determinado momento, esses filmes são o único meio de fuga para as pessoas insatisfeitas com seu trabalho ou com sua vida amorosa.

As situações engraçadas aliviam as tensões cotidianas e as histórias românticas suprem as carências emocionais de espectadoras que ainda estão à procura do príncipe encantado. A comédia romântica está revestida de um comportamento pós-moderno. A fragmentação lança novas luzes para criar um ritmo

novo contando velhas histórias. A violência do alvorecer do século XXI tem seu antídoto no amor, solidariedade e felicidade. Como um pequeno porta-jóias, esse gênero guarda a humanização de um tempo em que podíamos sorrir e torcer por heroínas que alcançavam a felicidade e dividiam, no último beijo, seu amor com o público que via no *The End*, a sensação de que eles seriam felizes para sempre.

## 5 REFERÊNCIAS

10 COISAS que eu odeio em você. Direção de Gil Junger. Buena Vista Pictures, 1999. color., legendado. (Tradução de: 10 things I hate about you. Fita de vídeo - VHS).

1000 que fizeram 100 anos de cinema. Rio de Janeiro: Editora Três Ltda, (s.d.).

A ÉPOCA da inocência. Direção de Martin Scorsese. São Paulo: LK-Tel/Columbia, 1993. 136 min., color., legendado. (Tradução de: The age of innocence. Fita de vídeo - VHS).

A GENERAL. Direção de Buster Keaton. São Paulo: Century Vídeo, 1927. 74 min., p&b., mudo. (Tradução de: The General. Fita de vídeo - VHS).

A LOJA da esquina. Direção de Ernst Lubitsch. Metro-Goldwyn-Mayer, 1940. 97 min., p&b., legendado. (Tradução de: The shop around the corner. Fita de vídeo - VHS).

A MEGERA domada. Direção de Franco Zeffirelli. São Paulo: LK-Tel/Columbia, 1967. 126 min., color., legendado. (Tradução de: The Taming of the shrew. Fita de vídeo - VHS).

A NOVIÇA rebelde. Direção de Robert Wise. São Paulo: Fox Home Vídeo, 1965. 174 min., color., legendado. (Tradução de: The sound of music. Fita de vídeo - VHS).

A ROSA púrpura do cairo. Direção de Woody Allen. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1985. 82 min., color., legendado. (Tradução de: The Purple rose of Cairo. Fita de vídeo - VHS).

A SEDUÇÃO do Marrocos. Direção de David Butler. 1942. 83 min., p&b, legendado. (Tradução de: Road to Marrocco. Fita de vídeo - VHS).

ACONTECEU naquela noite. Direção de Frank Capra. São Paulo: Continental Home Vídeo, 1934. 105 min., p&b., legendado. (Tradução de: It happened one night. Fita de vídeo - VHS).

AMIGA da onça. Direção de George Marshall. 1949. (Tradução de: My friend Irma. Fita de vídeo - VHS).

ANÁGUAS a bordo. Direção de Blake Edwards. 1959. (Tradução de: Operation Petticoat. Fita de vídeo - VHS).

ANGEL, Henri. *Os grandes cineastas*. Trad. Alcântra Silveira. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

APERTEM os cintos... o piloto sumiu. Direção de Jim Abrahams. São Paulo: CIC Vídeo, 1980. 88 min., color., legendado. (Tradução de: Airplane. Fita de vídeo - VHS).

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 14.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, (s.d.).p.255. Cap XI: Elementos da arte complexa: peripécias, reconhecimento, acontecimento patético ou catástrofe.

ARTISTAS e modelos. Direção de Frank Tashin. Paramount Pictures, 1955. 109 min., color., legendado. (Tradução de: Artists and models. Fita de vídeo - VHS).

AS BARREIRAS do amor. Direção de Jonathan Kaplan. São Paulo: LK-Tel/Columbia, 1992. 104 min., color., legendado. (Tradução de: Love field. Fita de vídeo - VHS).

AS FÉRIAS do sr. Hulot. Direção de Jacques Tati. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1953. 86 min., mudo. (Tradução de: Les vacances de M. Hulot. Fita de vídeo - VHS).

AUGUSTO, Sérgio. O mestre esquecido da comédia romântica. *Estado de São Paulo*. 10 jul. 1999: [online]. Disponível em: [www.estadao.estadao.com.br/edicao/pano/99/07/09/ca2923.html](http://www.estadao.estadao.com.br/edicao/pano/99/07/09/ca2923.html). Data de acesso: 20 out. 2003

AVELLAR, Marcello Castilho. Pantera Cor-de-Rosa 40 anos de sucesso. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 mar. 2004. EM *Cultura*, p.1 e 4.

\_\_\_\_\_. Um olhar crítico em Hollywood. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 dez. 2003. EM *cultura*, p.4.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. 11.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodução. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor,

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BONEQUINHA de luxo. Direção de Blake Edwards. Paramount Home Entertainment, 1961. 114 min., mudo. (Tradução de: Breakfast at Tiffany's. Fita de vídeo - VHS).

BRAGA, Belmiro. *Livro sacrário (versos íntimos)*. (s.d.). (inédito)

CARÍCIAS de Luxo. Direção de Delbert Mann. Republic, 1962. 100 min., color., legendado. (Tradução de: That touch of mink. Fita de vídeo - VHS).

CASABLANCA. Direção de Michael Curtiz. São Paulo: Warner Home Vídeo, 1943. 102 min., p&b., legendado. (Tradução de: Casablanca. Fita de vídeo - VHS).

CAVELL, Stanley. O pastelão sem tortas de Hollywood. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mar. 2002. Caderno Mais, p.5-11.

CHICAGO. Direção de Rob Marshall. Miramax Films/Lumière/Buena Vista International, 2002. 100 min., color., legendado. (Tradução de: Chicago. Fita de vídeo - VHS).

CIDADE dos Anjos. Direção de Brad Silberling. São Paulo: Warner Home Vídeo, 1998. 114 min., color., legendado. (Tradução de: City of Angels. Fita de vídeo - VHS).

CINEMA Paradiso. Direção de Giuseppe Tornatore. São Paulo: LK Tel/20-20 Vídeo, 1989. 123 min., color., legendado. (Tradução de: Nuovo Cinema Paradiso. Fita de vídeo - VHS).

CONFIDÊNCIAS à meia-noite. Direção de Michael Gordon. São Paulo: Universal Pictures, 1959. 105 min., color., legendado. (Tradução de: Pillow Talk. Fita de vídeo - VHS).

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada - 2.ed - São Paulo: Editora Globo, 1985.

COSTA, Henrique Alves. *Memória do cinema*. Porto: Edições Afrontamento, 1977.

CRUZ, Beatriz Inhudes Gonçalves da, RODRIGUES, Thaise. *Em Nome do Amor*. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, 1.sem.1999, 100 fls. Mineo. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

DA MAGIA à sedução. Direção de Griffin Dune. São Paulo: Warner Home Vídeo, 1998. 103 min., color., legendado. (Tradução de: Practical Magic. Fita de vídeo - VHS).

DAHL, Maria Lucia. Príncipe encantado faz mal à saúde. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jun. 2004, Caderno B, p.B2.

DIABO a quatro. Direção de Leo McCarey. 1933. 70 min., p&b. (Tradução de: Duck Soup. Fita de vídeo - VHS).

DICIONÁRIO Enciclopédico Ilustrado Formar. São Paulo: Formar, (s.d.). v.IV, p.1875.

EM BUSCA do ouro. Direção de Charles Chaplin. São Paulo:



Continental Home Vídeo, 1925. 82 min., p&b., mudo. (Tradução de: The gold rush. Fita de vídeo - VHS).

FILADÉFIA. Direção de Jonathan Demme. São Paulo: LK-Tel/Columbia, 1993. 122 min., color., legendado. (Tradução de: Philadelphia. Fita de vídeo - VHS).

FILHO, Rubens Ewald. *Dicionário de cineastas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

FIM de caso. Direção de Neil Jordan. São Paulo: Columbia TriStar, 1999. 101 min., color., legendado. (Tradução de: The end of the affair. Fita de vídeo - VHS).

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Cinema Escrito*: apostila de introdução ao cinema. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, (s.d.).

\_\_\_\_\_. *Trem e cinema*: Buster Keaton on the railroad. São Paulo: Editorial Cone Sul Ltda, 1998.

GUIA de vídeo e dvd 2001. São Paulo: Nova Cultural, 2001.

GUIA municipal Blockbuster de filmes e vídeos [online]. São Paulo: PubliFolha Multimídia, 1997.

HABERNAS, Junger. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Guinnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.3-28.

HARRY e Sally - Feitos um para o outro. Direção de Rob Reiner. São Paulo: Mundial Filmes, 1989. 110 min., color., legendado. (Tradução de: When Harry met Sally.... Fita de vídeo - VHS).

JEJUM de amor. Direção de Howard Hawks. São Paulo: Columbia TriStar Home Vídeo, 1940. 92 min., p&b., legendado. (Tradução de: His girl Friday. Fita de vídeo - VHS).

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema*: os dois lados da câmera. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P.43-60: O olhar é masculino?

LEVADA da breca. Direção de Howard Hawks . 1938. 72 min., p&b., legendado. (Tradução de: Bringing up Baby. Fita de vídeo - VHS).

LIGAÇÕES perigosas. Direção de Stephen Frears. São Paulo: Warner Home Vídeo, 1988. 120 min., color., legendado.

(Tradução de: *Dangerous Liaisons*. Fita de vídeo - VHS).

LOWENTHAL, Leo. Perspectivas históricas da cultura popular. In: ROSENBERG, Bernard, WHITE, David Manning. *Cultura de Massa*. São Paulo: Cultrix, 1957.

LYALL, Sarah. Quatro comédias e uma parceria. *O Tempo*, Belo Horizonte, 24 nov. 2003, Magazine, p.C1 e C8.

MACHADO, Daniela Mata. Adolescência tardia. Estado de Minas, *Belo Horizonte*, 1 jun. 2004. EM cultura, p.1 e 4.

MADAME Bovary. Direção de Claude Chabrol. United Films, 1981. 130 min., color., legendado. (Tradução de: *Madame Bovary*. Fita de vídeo - VHS).

MARIDOS e esposas. Direção de Woody Allen. São Paulo: LK-Tel/20-20 Vision, 1992. 107 min., color., legendado. (Tradução de: *Husbands and wives*. Fita de vídeo - VHS).

MENSAGEM para você. Direção de Nora Ephron. São Paulo: Warner Home Vídeo, 1998. 118 min., color., legendado. (Tradução de: *You've got mail*. Fita de vídeo - VHS).

MEU tio. Direção de Jacques Tati. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1958. 116 min. (Tradução de: *Mon oncle*. Fita de vídeo - VHS).

MINHA bela dama. Direção de George Cukor. Abril Vídeo, 1964. 170 min., color., legendado. (Tradução de: *My fair lady*. Fita de vídeo - VHS).

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. P.95-107: A estrela e nós.

\_\_\_\_\_. *Cultura de massas no século XX : o espírito do tempo*. Trad. Maria Ribeiro Sardinha. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOSTRA Jacques Tati. Juiz de Fora: Funalfa, fev. 2000. 8p.

MOULIN Rouge - Amor em vermelho. Direção de Baz Luhrmann. 20th Century Fox Film Corporation, 2001. 126 min., color., legendado. (Tradução de: *Moulin Rouge*. Fita de vídeo - VHS).

NÃO me mande flores. Direção de Norman Jewison. São Paulo: Universal Pictures, 1964. 100 min., color., legendado. (Tradução de: *Send me no flowers*. Fita de vídeo - VHS).

O CASAMENTO do meu melhor amigo. Direção de P.J. Hogan. São Paulo: Columbia TriStar, 1997. 105 min., color., legendado. (Tradução de: My best friend's wedding. Fita de vídeo - VHS).

O CRIME do padre Amaro. Direção de Carlos Carrera. São Paulo: Columbia Pictures, 2002. 118 min., color., legendado. (Tradução de: El crimen del padre Amaro. Fita de vídeo - VHS).

O DIÁRIO de Bridget Jones. Direção de Sharon Maguire. Miramax Films/Universal Pictures/UIP, 2001. 94 min., color., legendado. (Tradução de: Bridget Jones's diary. Fita de vídeo - VHS).

O ESPELHO tem duas faces. Direção de Barbra Streisand. São Paulo: Columbia TriStar, 1996. 126 min., color., legendado. (Tradução de: The mirror has two faces. Fita de vídeo - VHS).

O FEITIÇO de Áquila. Direção de Richard Donner. 20th Century Fox Film Corporation/Warner Bros., 1985. 117 min., color., legendado. (Tradução de: Ladyhawke. Fita de vídeo - VHS).

O GRANDE ditador. Direção de Charles Chaplin. São Paulo: Continental Home Vídeo, 1940. 128 min., p&b., mudo. (Tradução de: The great dictator. Fita de vídeo - VHS).

O HOMEM mosca. Direção de Fred Newmeyer. São Paulo: Continental Home Vídeo, 1923. 78 min., p&b., mudo. (Tradução de: Safety last. Fita de vídeo - VHS).

O MUNDO da Fantasia. Os 4 mundos encantados de Walt Disney. São Paulo: Abril, 1976.

O PACIENTE inglês. Direção de Anthony Minghella. Barueri: Lumiere Home Vídeo, 1996. 162 min., color., legendado. (Tradução de: The english patient. Fita de vídeo - VHS).

O PROFESSOR aloprado. Direção de Jerry Lewis. São Paulo: CIC Vídeo, 1963. 107 min., color., legendado. (Tradução de: The nutty professor. Fita de vídeo - VHS).

Ó, Vicente Alves do. *Make my day* [online]. Abril 2004. Disponível em: <http://c-e-m.org/reflexoes/022/1.htm>. Acessado em 20 de abril de 2004.

PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. Trad. Marina Appenzzeler. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PINTO Calçado. Direção de Frank Capra. 1927. p&b. (Tradução de: Long pants. Fita de vídeo - VHS).

- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- QUATRO Casamentos e um Funeral. Direção de Mike Newell. São Paulo: PlayArte Home Vídeo, 1994. 116 min., color., legendado. (Tradução de: Four Weddings and a funeral. Fita de vídeo - VHS).
- QUERO ser grande. Direção de Penny Marshall. São Paulo: Fox Home Vídeo, 1988. 102 min., color., legendado. (Tradução de: Big. Fita de vídeo - VHS).
- RAMONET, Ignácio. *Propagandas silenciosas: massas, televisão, cinema*. Petrópolis: Vozes, 2002. p.191-216: Guerras e comédias.
- RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.
- RIBEIRO, José Luiz. *As máscaras do espectador*. Rio de Janeiro: UNI-Rio, 1993. (Dissertação, Mestrado em Teatro).
- RICAS e famosas. Direção de George Cukor. São Paulo: Vídeo Arte, 1981. 117 min., color., legendado. (Tradução de: Rich and Famous. Fita de vídeo - VHS).
- RODRIGUES, Patrícia Matos. *...E foram felizes para sempre...*. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, 2.sem.1999, 85 fls. Mineo. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.
- ROMEU e Julieta. Direção de Baz Luhrmann. Abril Vídeo, 1992. 120 min., color., legendado. (Tradução de: William Shakespeare's Romeu and Juliet. Fita de vídeo - VHS).
- SABRINA. Direção de Billy Wilder. São Paulo: CIC Vídeo, 1954. 113 min., color., legendado. (Tradução de: Sabrina. Fita de vídeo - VHS).
- SATYRICON. Direção de Federico Fellini. São Paulo: Warner Home Vídeo, 1969. 124 min., color., legendado. (Tradução de: Satyricon. Fita de vídeo - VHS).
- SCREEBALL comedy: a sofisticada comédia americana. Juiz de Fora: Funalfa, jul. 2000. 8p.
- SERPA, Oswaldo. *Dicionário escolar inglês-português português-inglês*. São Paulo, 1969. p.439.

SETE noivas para sete irmãos. Direção de Stanley Donen. São Paulo: Warner Home Vídeo, 1954. 103 min., color., legendado. (Tradução de: Seven brides for seven brothers. Fita de vídeo - VHS).

SHAKESPEARE, William. *As alegre comadres de Windsor. A megera domada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, (s.d.). p.115-224: A megera domada.

SIMPLESMENTE amor. Direção de Richard Curtis. Universal Pictures/UIP, 2003. 134 min., color., legendado. (Tradução de: Love actually. Fita de vídeo - VHS).

SINTONIA de Amor. Direção de Nora Ephron. São Paulo: LK-Tel/Columbia, 1993. 104 min., color., legendado. (Tradução de: Sleepless in Seattle. Fita de vídeo - VHS).

SONHOS de um sedutor. Direção de Woody Allen. São Paulo: CIC Vídeo, 1972. 81 min., color., legendado. (Tradução de: Play it again, Sam. Fita de vídeo - VHS).

SPLASH, uma sereia em minha vida. Direção de Ron Howard. Abril Vídeo, 1984. 111 min., color., legendado. (Tradução de: Splash. Fita de vídeo - VHS).

TARDE demais para esquecer. Direção de Leo McCarey. São Paulo: Fox Home Vídeo, 1957. 115 min., color., legendado. (Tradução de: Na affair to remember. Fita de vídeo - VHS).

TÁVOLA, Artur da. Da arte de rir. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1979. Segundo Caderno, p.38

TEMPOS modernos. Direção de Charles Chaplin. São Paulo: Continental Home Vídeo, 1936. 85 min., p&b., mudo. (Tradução de: Modern times. Fita de vídeo - VHS).

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, 1970. p.123-135: O realismo cômico.

TRAMP, tramp, tramp. Direção de Frank Capra. First National, 1926. 84 min., p&b. (Tradução de: Tramp, tramp, tramp. Fita de vídeo - VHS).

TRISTEZAS não pagam dívidas. Direção de José Carlos Burle. 1944. p&b. (Fita de vídeo - VHS).

UM ASSALTANTE bem trapalhão. Direção de Woody Allen.

Transvídeo, 1969. 85 min., color., legendado. (Tradução de: Take the money and run. Fita de vídeo - VHS).

UM LUGAR chamado Nothing Hill. Direção de Roger Michell. São Paulo: CIC Vídeo, 1999. 125 min., color., legendado. (Tradução de: Nothing Hill. Fita de vídeo - VHS).

UM SALTO para a felicidade. Direção de Garry Marshal. São Paulo: Vídeo Arte, 1987. 112 min., color., legendado. (Tradução de: Overboard. Fita de vídeo - VHS).

UM TIRA da pesada. Direção de Martin Brest. São Paulo: CIC Vídeo, 1984. 100 min., color., legendado. (Tradução de: Beverly Hills cop. Fita de vídeo - VHS).

UMA linda mulher. Direção de Garry Marshall. Abril Vídeo, 1990. 117 min., color., legendado. (Tradução de: Pretty Woman. Fita de vídeo - VHS).

VEILLON, Olivier-René. *O cinema americano nos anos 30*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VÍDEO 1992. São Paulo, Nova Cultural, 1992.

WEYLER, Danilo. *A comédia romântica: décadas de 30 e 40* [online]. Disponível em: [www.pousadapassaredo.com.br/cinema.htm](http://www.pousadapassaredo.com.br/cinema.htm). Acessado em: 10 de março de 2004.