

# **Narrativas fílmicas e narrativas de cidades:** **Nova York e a comédia romântica hollywoodiana pós-11 de setembro**

*An Affair To Forget:  
New York City and the post 9/11  
Hollywood Romantic Comedy*

**Carolina Oliveira do Amaral**

Departamento de Cinema e Audiovisual (UFF)  
Doutora e Mestre pelo PPGCOM-UFF em Comunicação Social - Linha de Estudo: Estudos de Cinema e Audiovisual. Professora de roteiro de audiovisual, criação de textos, gêneros narrativos e Produção Audiovisual. Em 2017, integrou a equipe de pesquisa «Cine y Sociedad» do departamento de Estudos Ingleses da Universidad de Zaragoza. Desde 2007, tabalhou no audiovisual em setores como Produção, Criação e Direção.

## **RESUMO**

Se narrativas fílmicas, ou ainda um gênero narrativo, podem mudar o que entendemos por uma cidade, pode a narrativa de uma cidade alterar filmes ou um gênero inteiro? É o que pretendemos investigar nesse ensaio a partir de análises de algumas comédias românticas hollywoodianas filmadas em Nova York após o 11 de setembro. Por décadas, a cidade foi a principal escolha para ambientar filmes leves e românticos da indústria americana. No entanto, após 2001 essa paisagem simbólica foi usada com cautela e a maneira como se filmou e editou a cidade acompanha novas formas de narrar comédia, amor e intimidade no gênero.

Palavras-Chave: Comédia romântica. Espaço cômico. Nova York.

## **ABSTRACT**

As a movie, or a genre, can change a city's environment by its own narrative, can a city's narrative change a movie or even a whole genre? These essay analyses post-9/11 Hollywood romantic comedies filmed in New York and tries to investigate this hypothesis. For decades, New York City has been the industry's favorite location for lighthearted love narratives. However, after 2001 this symbolic landscape was used cautiously and the way New York was filmed by the genre since then can be a good clue for us to follow.

**Keywords:** Romantic Comedy. Comic Space. New York City.

“A cidade sem amor é uma cidade injusta e cruel... Os indivíduos e a cidade sem amor são um perigo para si mesmos e para os outros”.

## Introdução

Nunca estive em Nova York. Tudo que sei sobre a cidade foi a partir de fotos, livros, notícias, programas de televisão e principalmente, filmes. Tantos filmes que parece até que conheço a cidade, ou pelo menos Manhattan. Para Jermyn (2007, p.10) “nenhuma outra cidade além de Nova York se desenvolveu como a proeminente e mais memorável locação adotada pela comédia romântica hollywoodiana”. Este ensaio é sobre Nova York, porém não sobre a cidade “real” que eu nunca visitei. Falo sobre a cidade a partir de um repertório de filmes, um gênero cinematográfico: as comédias românticas hollywoodianas.

Deborah Jermyn aproxima a cidade de Nova York e o próprio cinema a partir da ideia de Modernidade, por se tratar de o meio que melhor capturou a cidade e a experiência da modernidade urbana do início do século XX (ibidem, p. 15). Sendo assim, vários gêneros narrativos estabeleceram Nova York como seu cenário principal, porém, a relação específica entre e a comédia romântica e a cidade, a autora atribui à imagem da “city girl”, a mulher urbana, solteira, independente e com poder de compra que inspirou personagens femininas em comédias românticas de diferentes estúdios, desde quando o gênero começou a se estabelecer ainda nos anos 1930. Mais ainda, Jermyn acredita que a importância emblemática de Nova York para o gênero – e não outra grande cidade como Los Angeles ou Chicago – se deve ao fato de Nova York ter sido a cidade que historicamente mais recebeu imigrantes, adequando “o sonho americano e o mito de Nova York de que qualquer coisa pode acontecer aqui para qualquer um; essa crença liga a história da imigração, o otimismo incorporado nela, e os sonhos da comédia romântica juntos em Nova York” (ibidem, p 16-17).

Proponho, portanto, que existe uma Nova York construída por este gênero cinematográfico. A Nova York das comédias românticas não é a mesma Nova York dos filmes de gângster, e nenhuma dessas são a “verdadeira” cidade. Todas coexistem como universos paralelos ou espaços imaginários. Para Deleyto (2016) filmes são capazes de transformar lugares reais em espaços cinemáticos “através de elementos cinematográficos específicos como *mise en scene*, enquadramento, montagem, som, e reproduzem discursos sobre estes lugares reais e por isso têm um importante impacto na nossa percepção desses

lugares e sua história”. Comédias românticas lidam com os discursos sobre amor, sexo e desejo incorporados a uma narrativa cômica. Tais temas são mais importantes a este gênero que a outros e por isso o espaço construído pela comédia romântica é preenchido por uma perspectiva de humor que narra questões sobre amor, intimidade e sexualidade. Um dos discursos que as comédias românticas hollywoodianas têm falado ao longo das décadas sobre Nova York é que este é o lugar certo para se apaixonar. Na cidade das comédias romântica, o final feliz pode ser improvável, mas a aventura romântica está garantida.

Assim como um filme ou um gênero conseguem mudar o ambiente de uma cidade a partir de sua narrativa, eu gostaria de tentar pensar se a recíproca é verdadeira. Ou seja: pode a narrativa de uma cidade mudar um filme ou um gênero inteiro? Agora, imagine por um segundo a cidade de Nova York durante os ataques de 11 de setembro. Pode parecer difícil imaginar uma história de amor leve e engraçada acontecendo neste mesmo cenário que acabamos de imaginar. Nossa hipótese é que algo parecido pode ter acontecido com o gênero após o ano de 2001, ou seja, eventos históricos intrigantes empurrando o gênero para direções inesperadas. Tendo recentemente sua morte diagnosticada (Nicholson, 2014), a comédia romântica cinematográfica sofreu uma queda de produção vertiginosa na década atual, com sinais de desgaste que já vinham sendo percebidos desde os primeiros anos do novo século<sup>1</sup>. Para além dos dados de bilheterias e análises da imprensa, este ensaio busca respostas a partir da maneira como algumas comédias românticas hollywoodianas filmaram a cidade depois de 2001 e como tais narrativas se estruturam. Como nos lembra Deleyto (2016) “as visões de uma cidade que os filme apresentam são igualmente ‘reais’, igualmente ‘incompletas’ e inescapavelmente ideológicas”; “nossas próprias inclinações ideológicas podem nos tornar mais simpáticos a algumas percepções que a outras, o que não necessariamente significa que aquelas verdades nas quais acreditamos sejam mais ‘verdadeiras’ que aquelas mostradas por outros filmes” (ibdem). Desde setembro de 2001, Hollywood lançou dezenas de longas-metragens filmados na cidade de Nova York que foram considerados comédias românticas. Por se tratar de um repertório tão vasto, elegemos os filmes que nos permitem refletir melhor a redistribuição entre gênero narrativo e a cidade, novas formas de enquadramento fílmico e também enquadramento narrativo, configurações outras na justaposição entre Nova York e a comédia romântica.

## Trauma e o espaço cômico



Figura 1: Cena de *Lado a lado com o amor* (If Lucy Fell, 1996)

“Se o 11 de setembro parecia um filme, ironicamente, os filmes começaram a se parecer com o 11 de setembro”, afirmam os autores Briefel Aviva e Sam J. Miller (2012, p. 15). Para eles, a ascensão do gênero de horror na indústria americana no início do século foi como uma metáfora, uma maneira de abordar o que estava acontecendo, sem diretamente lidar com os ataques terroristas. O evento em si, na verdade, demorou uns anos até ser retratado num filme comercial de ficção<sup>2</sup>. Por outro lado, os autores lembram que comédias ou comédias românticas finalizadas como *Escrito nas Estrelas* (*Serendipity*, 2001) e *Zoolander* (2001) tiveram as torres gêmeas retiradas da versão final “como se elas nunca tivessem estado lá” (ibidem, p. 5). Assim como os ataques foram reais e simbólicos, os danos também foram concretos e fantasmagóricos.

Além dos autores citados acima, Pollard (2016) e Altheide (2010) costumam aproximar tais reações como apagamento, silêncio e mudança de perspectiva da indústria cinematográfica a um trauma coletivo. Segundo eles, convenções do horror emergiram em vários gêneros como um sintoma desse trauma: “num contexto onde não se pode processar o horror experimentado, o gênero horror surge como um raro espaço protegido em que se pode criticar o tom e o conteúdo do discurso público” (Aviva e Miller, 2012, p.3). Curiosamente, a ideia de um espaço protegido costuma ser associada à comédia ou a uma visão cômica de mundo. Comédia e terror aparentemente seriam tese e antítese, nutrindo suas histórias respectivamente, em termos gerais, de esperança e medo. Esperança e Medo são como duas faces de um mesmo sentimento, a dúvida, como coloca Espinosa (2004, p.291)

Com efeito, a esperança não é senão uma alegria instável, nascida da imagem de uma coisa futura ou passada, de

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

Além de serem maneiras antagônicas para se lidar com a dúvida, Northrop Frye (1981) coloca que o mundo da comédia se colapsa e desintegra onde começa o da novela gótica e das histórias de suspense e horror. Por outro lado, Corrigan (1981) diz que a comédia não se caracteriza por nenhuma estrutura narrativa, mas pela celebração da capacidade humana de resistir. Há uma proteção especial na comédia que garante a crença numa visão otimista, ou o reconhecimento de que nenhuma fortuna ou infortúnio é eterno. Os gêneros que se sobressaíram na indústria cinematográfica do novo milênio como o horror ou filmes de super-heróis, enfatizam, no entanto, a ameaça, o medo, o constante perigo a que se está vulnerável. Um exemplo recorrente desta tendência pessimista são os filmes do Batman antes de 2001 – alguns eram até comédias – e os sombrios filmes dirigidos por Christopher Nolan no novo milênio. Para alguns analistas do pós-2001, o nacionalismo exagerado ou a paranoia, são sintomas da mesma tendência que privilegiou conflitos violentos e espetaculares efeitos especiais como o carro-chefe da indústria cinematográfica nos Estados Unidos.

Ao contrário, as comédias românticas impõem uma narrativa de amor, uma visão cômica e otimista de mundo, não apenas para seus personagens, mas a tudo que os rodeia incluindo a paisagem. Assim, o gênero narrativamente constrói um espaço que transforma o cotidiano das relações humanas em algo melhor; um “lugar especial fora da história (mas bem perto dela): o espaço da comédia romântica” (Deleyto, 2009, p.30). Deleyto chamou esse espaço mágico do gênero de “espaço cômico”, um mundo mais livre e melhor, onde expressões de amor e desejo são bem-vindas. Em resumo, um espaço onde o otimismo vence.

Ao contrário da alardeada imutabilidade da comédia romântica e sua estrutura formulaica (encontro, desencontro e reencontro), o espaço cômico não é um lugar homogêneo, uma vez que aceita formas distintas de lidar com narrativa, amor e desejo. *Manhattan* (1979) e *Alguém como você* (*Someone Like You*, 2001) compartilham estratégias formais semelhantes, como cenas que parecem documentais, ironia, porém com duas maneiras bem distintas de representar romance e comédia em terraços de Manhattan. O primeiro mais nostálgico e cínico, articulando fé no amor com amargas realidades, enquanto o outro trata da trajetória de amigos e seus parceiros “errados” até reconhecerem um óbvio e escandaloso amor recíproco. As mudanças internas do gênero

ajudam a preencher o espaço cômico com complexas camadas e acomodar diferentes visões de amor e comédia.

Mesmo sendo complexo e diverso, em muitas comédias românticas, o espaço cômico abraçou a cidade de Nova York, com enquadramentos e *mise en scene* escolhidos a favor de uma imagem plástica da cidade e seus monumentos (figura 1). Alguns símbolos da utopia romântica (e engraçada) criados pelo gênero foram usados repetidas vezes para reforçar essa construção. Carry Grant esperando no alto do Empire State Building não é apenas importante em *Tarde demais para esquecer* (*An Affair to remember*, 1957), mas também em *Sintonia de Amor* (*Sleepless in Seattle*, 1993). Assim como a paisagem outonal do Central Park em *Harry e Sally* (*When Harry met Sally*, 1989). É a cidade de milhões de pessoas na qual Jan (Doris Day) e Brad (Rock Hudson) foram obrigados a dividir uma linha de telefone em *Confidencias à meia-noite* (*Pillow Talk*, 1959) e encontrar o amor. Além da montagem, do enquadramento e da *mise en scène*, comédias românticas usam ação, citação, música e paisagem simbólica para criar o espaço benevolente e protegido, próprio para o desenvolvimento narrativo. Esta cidade de Nova York de demonstrações públicas de amor e corridas ao aeroporto, devo admitir que conheço muito bem.

Tão bem que podemos perceber algo mudar sutilmente nos últimos anos. Não apenas a paisagem de comédias românticas se expandiu para outros cenários, mas Nova York quando escolhida pelo gênero, foi mostrada por ângulos menos convencionais. Tais mudanças acompanham transformações no mercado como um todo, como o aumento da produção de comédias românticas em outros lugares do mundo, inclusive em indústrias que anteriormente não exploraram muito o gênero, como a coreana e a indiana, a diminuição do filme médio, não apenas, mas principalmente, em Hollywood<sup>3</sup>, já que “a indústria não tem mais energia para vitórias medianas<sup>4</sup>” (Nicholson, 2014), e o aumento do prestígio e importância da produção televisiva. O gênero, por se tratar de um sistema de comunicação (Altman, 1999) complexo (Deleyto, 2009) em constante mutação, está sempre sendo redefinindo por seus interagentes (indústria, crítica, público) para se manter uma forma audiovisual e um discurso socialmente relevante. As alterações indicam brechas do que se está disposto a negociar. Noutras palavras, todo o gênero mudou, por uma série de motivos que não envolvem apenas a emblemática data de 2001. Porém, como afirma Polard (2016) talvez leve ainda décadas para se perceber os impactos dos ataques terroristas na indústria cinematográfica, mas os filmes antes do 11 de setembro “agora parecem ingênuos e otimistas comparados com os gêneros de hoje em dia”.

Sob uma perspectiva histórica do gênero, Leger Grindon (2011, p. 64) acredita que o equilíbrio entre ceticismo e fé no amor é um elemento-chave na comédia romântica, com as alterações nas proporções marcando as variações entre os ciclos de produção. Grindon percebe um novo equilíbrio começando a aparecer em 1997 e se desenvolvendo enquanto duas tendências neste último ciclo que, segundo o autor, se desenvolve até atualmente: o grotesco e o ambivalente. Um movimento em direção ao ceticismo nos últimos quinze anos se aproxima de uma também distinta representação da cidade de Nova York. Percebe-se com mais frequência uma recusa em fechar um espaço cômico e protegido ou um relacionamento feliz e eterno, além de uma ambivalente identificação deste espaço com a cidade.

Em *De repente 30* (*13 Going on 30*, 2004) ou *Lar doce lar* (*Sweet Home Alabama*, 2002), as histórias começam em Nova York, mas ambas as heroínas deixam a cidade para alcançar um final feliz. Por vezes, para que o final feliz – a convenção mais lembrada (e talvez a mais criticada) do gênero – aconteça, é necessário um personagem mágico, um período específico do ano ou uma mudança de paisagem.

No polo do grotesco, há a comédia física, piadas pesadas e humor constrangedor. Os filmes mais exemplares são as comédias de Judd Apatow, a maioria filmada em Los Angeles, todo um ciclo de histórias sobre conhecer os pais, que raramente se passam em cidades, e as histórias multiprotagonistas sobre algum feriado<sup>5</sup>. A tendência grotesca também pode ser percebida em paródias. *Encantada* (*Enchanted*, 2007) começa como uma história de princesa das animações clássicas da Disney. No entanto, Gisele (Amy Adams) ganha vida e aparece no mundo *live-action* da cidade de Nova York. Sua personalidade solar e uma inabalável crença no amor, características comuns numa protagonista de comédia romântica, aqui ganham a justificativa narrativa de surgir de um conto de fadas. Como se acreditar tão abertamente em amor e, principalmente, em amor à primeira vista, fosse possível apenas para personagens literalmente de duas dimensões.





Figura 2: Gisele chegando à Nova York

Vinda do reino imaginário de Andalasia, Gisele surge em um bueiro de Nova York (figura 2), como se a cidade fosse o conto de fadas ao revés. Gisele contrasta com os cínicos e apressados habitantes e carrega sozinha todo o espaço cômico da história. Ao final, a tendência é apagar as diferenças entre estes dois mundos; irradiar o espaço cômico que vem da protagonista para os demais personagens e espaços da cidade. Da hostil recepção da personagem no início, à transformação da cidade em páginas de um livro ao final, Nova York perde sua tridimensionalidade, ao mesmo tempo em que a personagem resolve ficar na cidade. O filme se utiliza de cores, luz diurna e noturna, figurino e arquitetura para contrastar Gisele, às outras personagens e à própria cidade.



Figura 3: Gisele envolve todo Central Park num número musical sobre o amor

O tom é de ironia e paródia, no qual se negam princesas da Disney, para logo em seguida reafirmá-las. O comportamento lunático de Gisele é capaz de transformar o Central Park num grande número musical sobre o amor, enquanto, curiosamente, a cidade e seus famosos arranha-céus aparecem distantes (Figura 3). O exagero é uma faceta grotesca do gênero que contagia a cidade, mas que escolhe os espaços em que pode habitar.

Para Grindon (ibdem) outro polo do ciclo atual apresenta a vertente ambivalente do gênero. *Segunda chance para o amor* (*Purple Violets*, 2007) conta a história de dois casais do passado que voltam a se encontrar. A paixão arrebatadora, o amor à primeira vista teve lugar momentos antes em outra década que o filme não mostra. Retrata-se apenas a segunda chance que ocorre na cidade. Patti (Selma Blair) é uma escritora frustrada que ganha a vida como corretora de imóveis. As cenas são, em maioria, internas e o que vemos de Nova York está emoldurado por janelas amplas ou em distantes paisagens cinzentas (figura 4).



Figura 4: A cidade emoldurada ou distante de *Purple Violets*

As tramas românticas alcançam o clímax em elipses ou quando os casais saem da cidade. Nova York é o cenário em que eles se encontram e Brian (Patrick Wilson) faz um discurso apaixonado sobre a cidade como o lugar onde ele vive e trabalha. Mas a reconciliação entre ele e Patti só ocorre em sua casa na praia, duas vezes ao longo do filme. Nova York é o lugar em que eles se esbarram por causalidade e apresenta um espaço cômico de amargo otimismo: nunca se fechando completamente, deixando brechas e questionamentos sobre a sua existência.

Alguns filmes jogam com as convenções das comédias românticas e performam uma participação ambígua no gênero. *Mesmo que nada dê certo* (*Begin Again*, 2013) e *A incrível Jessica Jones* (*The Incredible Jessica Jones*, 2017) são filmados em Nova York, mas suas aderências imperfeitas ao gênero trazem também uma representação não tão apaixonada da cidade. *A incrível Jessica Jones* se passa num bairro do Brooklyn, até então, pouco explorado pelo gênero<sup>6</sup> trazendo ao mesmo tempo uma trama de amor secundária, um olhar distinto da cidade e um espaço cômico construído a partir da amizade. O casal inter-racial Jessica (Jessica Williams) e Boone (Chris O'Dowd) se conhece no momento em que ambos se recuperam de separações traumáticas. Os dois nunca se estabelecem numa relação comprometida, mas o bom relacionamento baseado em amizade e sexo é suficiente para fechar o espaço cômico da história. A cidade a partir de ângulos incomuns no gênero (figura 5) reflete também um novo enquadramento de uma história de conquista mútua com final feliz: dispensa-se o amor à primeira vista do início e o compromisso assumido publicamente do final, a paixão dá lugar à amizade e ao invés de o casal embarcar junto numa aventura ao final, Boone oferece a Jessica passagens para que suas amigas a acompanhem na viagem para Londres, onde finalmente, a protagonista conseguiu o reconhecimento profissional. O

que não deixa de ser um ato admirável, até mesmo romântico com objetivo de conquista.

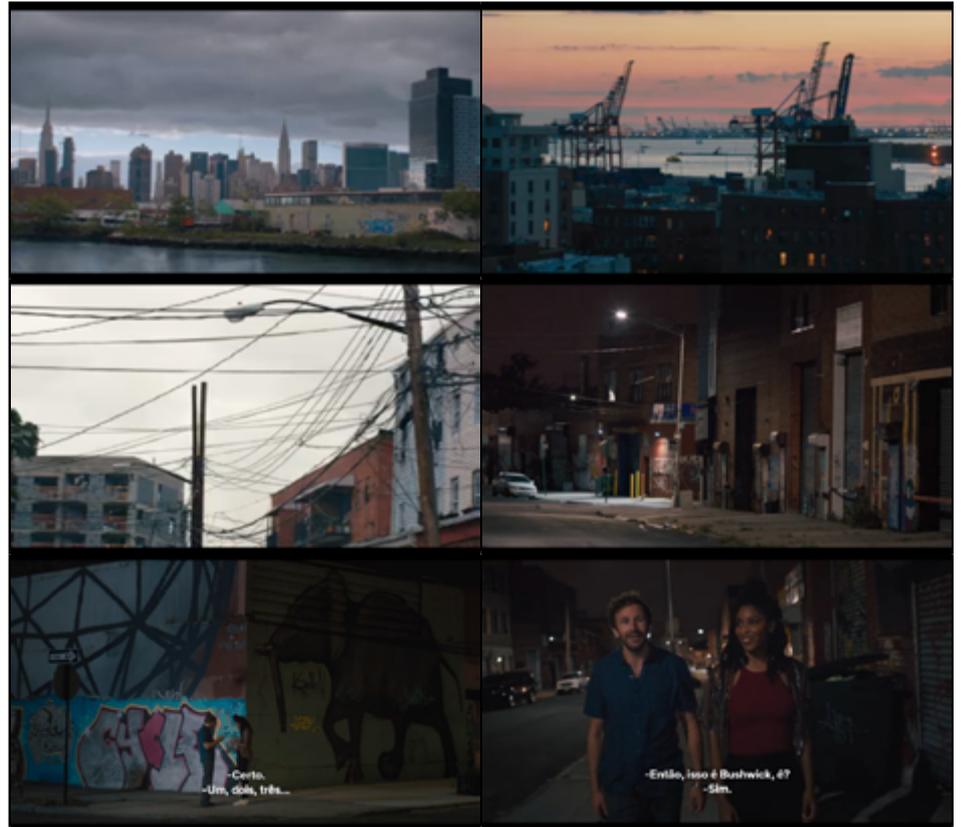


Figura 5: Nova York e a comédia romântica vistas de outros ângulos

De maneira semelhante, *Mesmo que nada dê certo* tem sua trama romântica entre os protagonistas apenas como possibilidade provocada pela narrativa. Os dois personagens se encontram por acaso na cidade, se envolvem numa aventura juntos como em qualquer comédia romântica, e demonstram química para construir um relacionamento perfeito. Ambos mudam a vida um do outro, mas os laços que se exploram são profissionais ou de amizade. É uma visão otimista sobre um casal que nunca realmente se torna um par romântico, apesar de todas as regras de aproximação e separação do gênero serem seguidas.

Neste filme, o poder da música, mais que o poder do amor ou do desejo, é o que garante um lugar a salvo para que a intimidade e a felicidade possam acontecer. Greta (Keira Knightley) e Dan (Mark Ruffalo) saem pela na cidade para gravar um disco juntos, superar seus próprios obstáculos e se divertir. O disco se chama *The Great Outdoors*, um nome que ressalta as maravilhas de se estar ao ar livre na cidade, porém, toda construção narrativa da história enfatiza a paisagem sonora. Os lugares escolhidos para gravações por onde passam a dupla e sua banda não se parecem cartões-postais (figura 6) e as tais maravilhas da cidade se traduzem em sons e músicas.



Figura 6: “The Great Outdoors”: por vezes os espaços não são nem grandiosos nem mesmo ao ar livre apesar de serem sempre espaços públicos

O filme retrata uma visão otimista da cidade com paisagens pouco reconhecíveis da Nova York das comédias românticas. Com exceção de uma cena: Greta e Dan andam pela Times Square, pelo metrô e outros lugares enquanto dividem a mesma trilha sonora em fones de ouvido. Alheios ao que acontece na cidade, ou seja, seus sons, os dois personagens percorrem os lugares, que agora ganham uma “aura” a partir da música. O encanto construído pela cena vem do poder da música e da representação glamourizada da cidade (figura 7). Diferente de todos os outros momentos do filme, Nova York aqui aparece em seu esplendor por poucos segundos. A atmosfera de intimidade e desejo está presente ainda que o romance não se desenvolva.



Figura 7: O uso da paisagem simbólica da cidade para construção do espaço cômico e romance não-concretizado

Há nessa cena a sobreposição entre o espaço cômico e a cidade, que tende a ficar menos clara à medida que a trama avança resultando num final feliz não tão inequívoco. Na última sequência, Greta anda de bicicleta sozinha pela cidade e Dan se reconcilia com a ex-esposa (figura 8). O espaço cômico é costurado mais uma vez pela música e a cidade de Nova York é importante nas duas cenas paralelas. A adesão parcial às convenções da comédia romântica faz o filme questionar um conceito central no gênero: o de amor romântico. Relacionamentos amorosos não são automaticamente o local da resolução feliz. O reconhecimento de que todo triunfo é passageiro presente numa perspectiva cômica fala mais alto do que a fantasia de viver um desejo mútuo, próprio do romance. O que resta ao final é a ambivalência do gosto amargo e doce de uma resolução feliz, mas não ideal. O uso da luz noturna tanto na cena dos fones de ouvido quanto no final suaviza as feições da cidade, sobressaindo suas luzes mais que topografias e criando uma imagem ao mesmo tempo encantada e renovada para a Nova York do gênero.



Figura 8: Finais felizes para os protagonistas

## Retórica, narrativa, grandes narrativas e espaço

Rick Altman (2008) analisa o mundo da “Guerra ao Terror” dos anos Bush como uma “retórica de duplo foco épico” que teria emergido como predominante após 2001. Para o autor esta foi a nova grande-narrativa sustentada pelo discurso oficial do país. Ao enfatizar o “nós contra eles”, a “guerra ao terror” pretendia dividir o mundo em dois, colocando (o que parecem definições claras de) maus e bons em lados opostos, no qual apenas um lado pode sobreviver ao conflito<sup>7</sup>. Como mencionamos, o gênero de horror surgiu como um lugar protegido para desenvolver danos traumáticos após os ataques, uma vez que, o ambiente guiado por este padrão narrativo também recebe melhor gêneros com a mesma abordagem narrativa, ou seja, o mesmo duplo foco épico em que dois lados opostos buscam a destruição mútua. Gêneros como o western, o horror, os filmes de super-heróis e super-vilões costumam utilizar o duplo foco épico. Comédias românticas não costumam ser tão bélicas, apesar de existir títulos que enfoquem um conflito entre amigos ou uma disputa pelo mesmo interesse romântico como em *Noivas em guerra* (*Bride Wars*, 2009) e *Guerra é guerra!* (*This Means War*, 2012) mas em ambos os casos, a trama romântica fica em segundo plano. A comédia romântica, em geral, também se utiliza de um duplo foco narrativo, personificado pelo casal central, para contar uma história de amor. Só que ao invés de procurar a destruição mútua – mesmo que alguns exemplos tentem – os filmes do gênero buscam uma conciliação cômica. Altman (2008) chama este tipo de narrativa de duplo foco pastoral, no qual ao final, os dois lados se unem e se tornam um.

A junção entre estes dois duplo-focos (épico e pastoral) é possível, mas como o autor alerta, normalmente ocorre num caminho melodramático. Esta é uma das respostas que as comédias românticas hollywoodianas encontraram. A escolha melodramática por valores tradicionais pode ser vista como uma maneira que o gênero lida com a perda no mundo. Ken Feil (2015) percebe que as heroínas das comédias românticas *Amor à segunda vista* (*Two Weeks*

*Notice*, 2002) e *Encontro de amor* (*Maid in Manhattan*, 2002), ao final, retornam a papéis tradicionais de gênero (*gender*), escolhendo a família e o casamento no lugar de carreira ou sucesso profissional.

Alguns estudos (Altheide, Aviva and Miller, Polard) comparam Pearl Harbor e o 11 de setembro como dois eventos que parecem ter ajudado a emergência do filme de horror com o propósito para lidar coletivamente com o medo. Não é coincidência que o período da Segunda Guerra, e os anos subsequentes, sejam mais identificado com os filmes de suspense, os de guerra, o filme *noir* que com os musicais e comédias românticas que a indústria produziu naquela época. Há uma relação entre um ambiente favorável ao cômico e sua visão otimista e os períodos de alta em ciclos de produção de comédia romântica (anos 1930, 1950, 1990), porém, essa relação longe de ser direta está repleta de nuances. Um aparente momento de “crise” para o gênero, como, por exemplo, fins dos anos 1960, resultou em títulos que flertavam com a contracultura e empurrou os limites da comédia romântica para caminhos extremamente produtivos, como em *Ted & Carol & Bob & Alice* (1969), questionando ao mesmo tempo os relacionamentos monogâmicos e a urgência do amor livre. Portanto, momentos de férteis experimentações costumam se esconder por trás de fases de baixa produção.

Nos últimos anos, o gênero, em sua faceta hollywoodiana, tem se reimaginado em termos de paisagem, estrelismo, trilha sonora, elementos cinemáticos e narrativos repensando toda a relação entre amor e felicidade. Acredito que as abordagens atuais, ou seja, o grotesco e o ambivalente, sejam uma tentativa de circunavegar a tendência da “grande narrativa” em vigência, com paródia, ironia, exagero e incerteza compondo uma transição interessante para um próximo ciclo de produção que pode surgir em breve no audiovisual. É um momento de renovação das convenções do gênero inclusive a maior de todas: a ideia de amor romântico. Tão central à comédia romântica clássica, o amor romântico parece cada vez menos crível como uma fantasia feliz a ser vivida no mundo atual, sendo constantemente reavaliado e repensado na nossa sociedade. Como argumentou Deleyto (2003) há uma tendência atual no gênero em preferir a amizade ao amor para representar um relacionamento íntimo.

Lynne Pearce (2007) acredita que amor e trauma são dois momentos violentos que precisam ser narrados para serem compreendidos. Assim, a narrativa traumática de cidade e a narrativa romântica cômica se combinam de maneira terapêutica. Criando uma nova e otimista relação do gênero com os espaços urbanos, a comédia romântica se reinventa e sugere caminhos menos percorridos. Paisagens menos saídas de um cartão-postal combinadas a soluções narrativas incomuns. Longe de ser uma cidade sem amor, a Nova

York das comédias românticas recentes – e também o gênero como um todo – se mostra com novas feições e propõe outros desenhos de afeto e humor que tentamos com este ensaio percorrer e mapear.

## Referências

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

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

ALTHEIDE, D. *Fear, Terrorism and Popular Culture*. In: BIRKENSTEIN, J., FROULA, A., RANDELL, K. *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and “The War on Terror”*. London, Bloomsbury, 2010. E-book.

AVIVA, B., MILLER, S. J. *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Austin: University of Texas Press, 2012.

BUCHANAN, J. *Two Million Dollar View: Cognitive Gentrification in Post 9/11 New York City*. In: WILHITE, K. (ed.) *The City Since 9/11: Literature, Film, Television*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, 2016.

BRODESSER-AKNER, C. *Can the Romantic Comedy be save?*. In: *Vulture*, December 27, 2012. Acesso em 27/04/2018: <http://www.vulture.com/2012/12/can-the-romantic-comedy-be-saved.html>

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

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

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

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

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

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

FERRANTE, E. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

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

GRINDON, L. *The Hollywood Romantic Comedy*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.

JERMYN, D. *I ♥ New York – The Rom-Com's Love Affair with New York City*. In: ABBOTT, Stacey JERMYN, Deborah (ed.) *Falling in love again – Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London and New York: I.B. Tauris, 2009.

KRUTNIK, F. *Conforming Passions?: Contemporary Romantic Comedy*. In: NEALE, Steve (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002.

NICHOLSON, A. *Who Killed the Romantic Comedy*. In: *L.A. Weekly*, February 27, 2014. Acesso em 27/04/2018: <http://www.laweekly.com/news/who-killed-the-romantic-comedy-4464884>

ORR, Christopher. *Why Are Romantic Comedies So Bad? – The long Decline From Katharine Hepburn to Katherine Heigl*. In: *The Atlantic*, March, 2013. Acesso em 27/04/2018: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2013/03/why-are-romantic-comedies-so-bad/309236/>

PEARCE, L. *Romance Writing*. Malden and Cambridge: Polity Press, 2007.

POLLARD, T. *Hollywood 9/11: Superheroes, Supervillains and Super Disasters*. London and New York: Routledge, 2016. E-book.

POLLARD, T., BOGGS, C. *Hollywood and the Spectacle of Terrorism*. *New Political Science*, Vol. 28, n°3, September 2006.

PRADO, Carol. *Por que Hollywood deixou de amar as comédias românticas e elas sumiram dos cinemas?*. Acesso em 28/04/2017 <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/por-que-hollywood-deixou-de-amar-as-comedias-romanticas-e-elas-sumiram-dos-cinemas.ghtml>.

### **Filmografia**

13 Going on 30 [longa-metragem] Dir. Gary Winick. Sony Pictures et al., EUA, 2004. 98 mins.

An Affair to Remember [longa-metragem] Dir. Leo McCarey. Jerry Wald Productions et al., EUA, 1957. 115 mins.

Begin Again [longa-metragem] Dir. John Carney. Exclusive Media Group et al., EUA, 2013. 104 mins.

Bride Wars [longa-metragem] Dir. Gary Winick. Fox 2000 Pictures et al., EUA, 2009. 89 mins.

Enchanted [longa-metragem] Dir. Kevin Lima. Walt Disney Pictures et al., EUA, 2007. 107 mins.

If Lucy Fell [longa-metragem] Dir. Eric Schaeffe. MPCA et al., EUA, 1996. 92 mins.

Maid in Manhattan [longa-metragem] Dir. Wayne Wang. Revolution Studios et al., EUA, 2002. 105 mins.

Manhattan [longa-metragem] Dir. Woody Allen. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions et al., EUA, 1979. 96 mins.

Pillow Talk [longa-metragem] Dir. Michael Gordon. Arwin Productions et al., EUA, 1959. 102 mins.

Purple Violets [longa-metragem] Dir. Edward Burns. Wild Ocean Films et al., EUA, 2007. 103 mins.

Serendipity [longa-metragem] Dir. Peter Chelson. Miramax et al., EUA, 2001. 90 mins.

Sleepless in Seattle [longa-metragem] Dir. Nora Ephron. TriStar Pictures et al., EUA, 1993. 105 mins.

Someone Like You [longa-metragem] Dir. Tom Goldwyn. Fox 2000 Pictures et al., EUA, 2001. 97 mins.

Sweet Home Alabama [longa-metragem] Dir. Andy Tennant. Touchstone Pictures et al., EUA, 2002. 108 mins.

Ted & Carol & Bob & Alice [longa-metragem] Dir. Paul Mazursky. Columbia Pictures et al., EUA, 1969. 105mins.

The Incredible Jessica James [longa-metragem] Dir. Jim Strouse. Beachside Films et al., EUA, 2017. 85 mins.

This Means War [longa-metragem] Dir. McG. Overbrook Entertainment et al., EUA, 2012. 97 mins.

United 93 [longa-metragem] Dir. Paul Greengrass. Universal Pictures et al., EUA, 2006. 111 mins.

Two Weeks Notice [longa-metragem] Dir. Marc Lawrence. Castle Rock Entertainment et al., EUA, 2002. 101 mins.

When Harry Met Sally [longa-metragem] Dir. Rob Reiner. Castle Rock Entertainment et al., EUA, 1989. 96 mins.

World Trade Center [longa-metragem] Dir. Oliver Stone. Paramount Pictures et al., EUA, 2006. 129 mins.

Zoolander [longa-metragem] Dir. Ben Stiller. Paramount Pictures et al., EUA, 2001. 90 mins.

---

### Nota

- 1 Refiro-me a duas coisas: matérias na imprensa de entretenimento que procuram analisar a queda em qualidade e quantidade das produções do gênero em artigos como “Can the Romantic Comedy be save?” de Claude Brodesser-Akner para a Revista *Vulture* de dezembro de 2012, ou o artigo do *The Atlantic* de março de 2013 “Why Are Romantic Comedies So Bad? – The long Decline From Katharine Hepburn to Katherine Heig”, assinado por Christopher Orr, ou ainda “Who Killed the Romantic Comedy” de Amy Nicholson para o *L.A. Weekly* de 27 de Fevereiro de 2014; e também dados que podem ser compilados provando esta queda. O site *The numbers.com* coloca o pico de bilheteria do gênero em 1999, e seu declínio definitivo a partir de 2007. O artigo de Frank Krutinin de 2002, assinala crescimento de produção contínua do gênero até o ano anterior. Até o portal *g1* em 27/04/2017 postou a matéria “Por que Hollywood deixou de amar as comédias românticas e elas sumiram dos cinemas?”, com um gráfico que coloca o pico de faturamento do gênero em 2001, citando dados do site *mojo.com*.
- 2 O ataque ao World Trade Center só foi retratado em um filme *mainstream* de ficção em *As Torres Gêmeas (World Trade Center, 2006)* mesmo ano em que foi lançado *Voo United 93* sobre outro avião sequestrado no 11 de setembro.
- 3 A comédia romântica é considerada um filme médio para os padrões Hollywoodianos, mas como normalmente investe altos gastos com elenco, em produções comerciais brasileiras, espanholas, argentinas ou francesas, comédias românticas são associadas mais a *blockbusters* nacionais que a filmes médios.
- 4 Amy Nicholson (2014) observa a tendência da indústria cinematográfica Hollywoodiana de fazer filmes caros, com sequências, endereçados a toda família, ignorando o quão lucrativo são os filmes voltados a um público de nicho, como as comédias românticas. No seminário “Escola de Séries” realizado no Rio de Janeiro em 29/06/2015, Gary Marenzy (Rápido Entertainment) analisou que o mercado do filme médio estava acabando e por isso estas pessoas estariam migrando para a televisão.
- 5 Nesse caso, ainda que os filmes se passem em cidades, e alguns eventualmente foram gravados em Nova York, o espaço cômico se constrói mais a partir de uma dimensão temporal (o feriado, seja ele ano novo, natal, dia dos namorados ou qualquer outro) do que do espaço da cidade em si.
- 6 Jason Buchanan (2016, p.50) aponta que um dos efeitos pós-2001 foi a gentrificação e a “criação de guetos pós-trauma” “como uma extensão da política nacional de segurança”. Segundo o autor, a reconstrução da cidade logo priorizou investimentos de infraestrutura e negócios, enquanto que as moradias foram continuamente sendo

empurrados do centro. Bushwick, o bairro em que o filme se passa, era considerado um bairro empobrecido do Brooklyn, mas atualmente já está na lista de bairros “descolados”, por conta dos grafites e artes de rua que acompanharam a gentrificação. Ou seja, assim como a paisagem nova-iorquina expandiu-se, algumas comédias-românticas acompanharam também essa expansão.

- 7 Uma retórica que vem sendo retomada na Era Trump – e por outros representantes radicais ao redor do mundo – mas que vem encontrando uma resistência pública maior ou no mínimo mais visível, através de constantes protestos e posicionamentos mais frequentes em redes sociais.