

A comédia romântica: uma herdeira do conto de fadas?

Maria Angélica Amâncio

Pós-doutoranda USP

RESUMO: Entre cinema e literatura, existem inúmeros modos possíveis de adaptação, que nem sempre passam pela transposição direta de uma obra em determinada primeira mídia para a segunda. Às vezes, o que se busca é a inspiração, a estrutura, o modelo de uma linguagem, para a sistematização ou a renovação da outra. É o que acontece com o cinema em relação aos gêneros literários: o épico, o cômico, a ficção científica, a narrativa de horror são alguns exemplos de formas que, já comuns na literatura, passaram também a integrar as classificações cinematográficas. Nesta análise, entretanto, iremos nos ater a uma correspondência menos óbvia. A partir da *Morfologia do conto maravilhoso*, de Vladimir Propp, procuraremos identificar, em filmes popularmente conhecidos como “comédias românticas”, elementos que os aproximem da linhagem dos contos de fadas. Para isso, examinaremos, diferentes filmes desse gênero, como *Letra e música* (EUA, 2007), de Marc Lawrence.

Palavras-chave: gênero literário; gênero filmico; intermedialidade

ABSTRACT: There are numerous possible avenues for the adaptation of literature into films aside from the direct transposition of one to the other. At times, what is sought is “inspiration”, structure, language rather than mere adaptation. This is precisely what occurs in cinema with respect to a number of literary genres, such as comedy, sci-fi, horror and epic. These genres, usually studied in literature, have also become the focus of cinema studies, as shown by *Manuais de Cinema II: Gêneros cinematográficos*, by Luís Nogueira. This paper, however, will attempt to analyze a much less common interweaving: by applying the *Morphology of the Tale*, by Vladimir Propp, we intend to identify in films commonly referred to as “romantic comedies” the elements borrowed from fairy tales. I will examine several movies that follow this genre, such as *Music and Lyrics* (USA, 2007), by Marc Lawrence.

Keywords: literary genre; film genre; intermediality

1. Origens do diálogo

O cinema não foi considerado arte, pelo menos durante suas duas primeiras décadas de existência (entre 1895 e 1915). Ele era considerado apenas um divertimento, um entretenimento de feira ou, quando muito, uma forma de registrar banalidades. No intuito, porém, de afirmá-lo enquanto manifestação artística foi que se buscou reconhecer para ele uma linguagem própria, que o diferenciava, ao mesmo tempo em que o aproximava, de outras artes, como a literatura.

A expressão “linguagem cinematográfica” está presente já nos escritos dos primeiros teóricos do cinema, como Ricciotto Canudo e Louis Delluc¹, e mais tarde também entre os formalistas russos e os estetas franceses, como Abel Gance. Porém, segundo Michel Marie, a perspectiva era, até então, promocional: “eles querem provar a complexidade do cinema, batizam-no de ‘sétima arte’ e praticam um exagero qualitativo e uma política sistemática de demarcação” (MARIE, 2007, p. 159).

A partir da década de 1930, com a expansão de cineclubes e dos movimentos de educação popular, surge a necessidade de se conhecer melhor essa linguagem, explicá-la a seu grande público. Nesse movimento de difusão e, logo, com objetivos primordialmente didáticos, compara-se o cinema à língua, empregando a terminologia linguística para analisá-lo. Despontam, então, as “gramáticas do cinema”, como *A Grammar of the Film*, de Raymond J. Spottiswoode, de 1935, *Essai de grammaire cinématographique* (1946), de André Berthomieu, e *Grammaire cinégraphique* (1947), de Robert Bataille, cujos modelos eram as gramáticas normativas escolares, inclusive na terminologia: os planos equivaleriam às palavras, a nomenclatura às escalas de plano, as sequências seriam frases cinematográficas, as ligações óticas corresponderiam aos sinais de pontuação. Tais gramáticas cinematográficas assemelhavam-se a manuais de estilística, uma vez que seu objetivo era o de ensinar um “bom estilo cinematográfico”, harmonioso, com determinados “efeitos estilísticos”, na realização de um filme.

¹ Ricciotto Canudo foi o primeiro a chamar o cinema de “sétima arte”, nomenclatura que desenvolve no artigo “La naissance d’un sixième art” (a princípio, o cinema seria a sexta, mas, posteriormente, o autor incluiu a dança como a sexta precursora do audiovisual). O texto foi escrito em 1911 e publicado em 1923. Louis Delluc é considerado o primeiro grande crítico do cinema, tendo seu artigo inaugural, sobre *Forfaiture* (EUA, 1915), de Cecil B. de Mille, sido publicado em 1917. (LABARRÈRE, 2002, p. 15-19).

Contudo, a exata correspondência por eles perseguida, em que cada plano corresponderia a uma palavra, e cada sequência, a uma frase, não se sustenta, uma vez que a imagem, diferentemente da palavra, não é o suporte de um conceito geralmente reconhecido; a expectativa de entender o cinema à semelhança da língua fracassa, já que nele é preciso considerar o efeito da montagem, em sua função propriamente criativa.

O cinema, portanto, dados seu ritmo próprio, sua evolução estilística, seus meios particulares de articulação de cenas, sequências, estruturas narrativas, fortalece-se não como língua, mas enquanto linguagem.

Christian Metz desdobra a questão por diversas vias em vários de seus livros, como *Essais sur la signification au cinéma I e II* (1968 e 1973, respectivamente) e *Langage et cinéma* (1971). Neste último, o teórico analisa, inclusive, as aproximações entre cinema e escrita. Para o autor, elas se vislumbrariam a partir da noção de estilo nos escritos de Roland Barthes, em *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Ou seja: assim como a contribuição pessoal de certos escritores modifica a história da escrita, mas não exatamente a da língua – de que depende toda uma massa de falantes –, também o estilo cinematográfico, de pelo menos alguns cineastas, influi na evolução da linguagem cinematográfica.

Pode-se, portanto, dizer, em termos barthesianos, que a linguagem cinematográfica tem mais pontos comuns com uma escrita do que com uma língua. Foram os cineastas e não a população global que fizeram o cinema, como foram os escritores que fizeram a escrita. A língua pertence a todos, o cinema e a escrita são coisas de “especialistas” (METZ, 1980, p. 317).

Nota-se que, quando o autor usa o termo “escrita”, ele está se referindo à “escritura” barthesiana, ou seja, o estilo, a escrita literária. Por esse viés das inovações operadas pelos escritores, em diferentes obras, em distintas formas, é possível também aludir à classificação dos filmes em gêneros, a exemplo do realizado com as obras literárias: são, obviamente, os autores – literários ou cinematográficos – os responsáveis por realizar suas obras de acordo, ou não, com determinado gênero. Essa correlação tem origem em uma das mais comuns aproximações entre literatura e cinema, que é a adaptação. Entretanto, assim como o cineasta nem sempre se atém estritamente ao enredo da obra que adapta, essas correspondências podem ser diversas também em relação aos gêneros.

2. Gêneros e cinema

Sabe-se que a maioria dos gêneros cinematográficos possui correspondentes na literatura: o drama, o romance, a comédia, o policial, a aventura, o épico. De acordo com Luís Nogueira, gênero cinematográfico é “uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas” (2010, p. 3). O autor também reconhece a herança deixada pela literatura e pelas artes plásticas no que diz respeito às formas no cinema.

Porém, do mesmo modo que tais definições são polêmicas no universo literário, não poderia ser diferente no cinema. Nesse sentido, observa-se que certas obras podem exibir elementos de diferentes gêneros, subvertendo, mesclando, recriando as formas clássicas. Nogueira denomina “subgêneros” essas novas categorias, que podem ser a consequência de um gênero que perdeu dimensão crítica (como o “filme de gangster”) ou da seleção de um conjunto mínimo de características de uma forma e a rejeição de outras (como o o “western-spaghetti”). O subgênero pode, ainda, ser o resultado de uma apropriação regional de um gênero universal (como os filmes de terror japoneses, as comédias italianas ou o cinema musical indiano) (2010, p. 44).

Os subgêneros também legitimam ao cinema formas que lhe são particulares, sem correspondente direto nas obras literárias. Os “filmes-catástrofe” e os *road-movies*, por exemplo, apresentam formatos de difícil ou inviável reprodução na literatura: o impacto visual de um grande asteroide prestes a atingir o planeta, bem como a vastidão da paisagem das estradas, são, em geral, mais atraentes do que sua descrição verbal, nos livros.

Em outros casos, não menos valoráveis, o literário surge como uma inspiração que influencia a composição de certos filmes ou de todo um gênero ou subgênero: é o que ocorre nas comédias românticas em relação ao conto de fadas.

3. O conto de fadas e a comédia romântica

A comédia romântica, como sua denominação indica, é um subgênero híbrido: em geral, conta-se uma história de amor em que o casal passará por diferentes situações humorísticas – e, às vezes, um pouco dramáticas – até se reencontrarem, no final.

Já a definição de conto de fadas é mais problemática. O primeiro registro escrito desse gênero data do século II, na China. Também são conhecidas as versões aterrorizantes e sensuais difundidas oralmente durante a Idade Média, em que constam até mesmo casos de estupro e antropofagia. As histórias mais populares, no entanto, são as transcritas e/ou criadas pelos Irmãos Grimm, por Charles Perrault e por Hans Christian Andersen, entre os séculos XVII e XIX.

Contos como “O Patinho Feio” e “Chapeuzinho Vermelho” têm em comum o fato de serem narrativas curtas, sem grandes descrições ou aprofundamento psicológico, em que o protagonista enfrenta uma série de obstáculos até vencer o mal e encontrar a felicidade almejada. A simplicidade dessas histórias, no entanto, é apenas aparente, uma vez que cada uma delas representa uma trajetória existencial de autoconhecimento e superação. Por isso, é aconselhável que os contos de fadas sejam contados às crianças, pois, segundo Bruno Bettelheim:

A cultura dominante deseja fingir, particularmente no que se refere às crianças, que o lado obscuro do homem não existe, e professa a crença num aprimoramento otimista. [...] A prescrição de Freud é de que só lutando corajosamente contra o que aparente ser desvantagens esmagadoras o homem consegue extrair um sentido da sua existência.

Essa é exatamente a mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma variada: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que, se a pessoa não se intimida e se defronta resolutamente com as provações inesperadas e muitas vezes injustas, dominará todos os obstáculos e ao fim emergirá vitoriosa (BETTELHEIM, 2014, p.15).

O contato com tais narrativas prepararia a criança, de acordo com Bettelheim, para enfrentamentos que devem ocorrer no futuro, como perder um ente querido ou deixar a casa dos pais. Com o conto de fadas, aprende-se que o herói não teme a partida, a solidão da travessia, e que sempre evolui graças a esse ato de coragem.

Outra crítica comum a esse gênero é relativa à polarização que caracteriza os personagens: o vilão e o mocinho são sempre claramente

opostos, terminantemente bons ou maus, sem a dualidade que os seres humanos apresentam na realidade. Para o psicólogo austríaco, porém, essa separação também é positiva: uma vez que a criança ainda não está pronta para distinguir nuances comportamentais, ela necessita dessa tipificação para compreender a diferença entre os dois polos, ou seja, entre o bem e o mal. E, nesse processo de oposição, ela acaba sendo favorável, na maioria das vezes, ao herói, não porque saiba que é o que *deve* fazer, mas porque este é caracterizado de tal modo – com tantos predicativos, digno de tanta admiração – que faz o jovem desejar ser semelhante a ele.

A questão para a criança não é: “Será que quero ser bom?”, mas: “Com quem quero me parecer?”. Ela decide isso com base em sua projeção entusiástica numa personagem. Se essa personagem de contos de fadas é uma pessoa muito boa, então a criança decide que quer ser boa também (BETTELHEIM, 2014, p.15).

O cinema jamais cessou de utilizar os contos de fadas como fonte para suas produções. O primeiro longa-metragem dos Estúdios Disney, por exemplo, foi *Branca de Neve e os Sete Anões*, de 1937. Desde então, a cada ano, a Walt Disney Company lança pelo menos um filme que adapte ou recrie alguma das histórias desse gênero. Mais recentemente, no entanto, a tradição vem sofrendo modificações. É o caso de *Malévola* (2014), de Robert Stromberg, que narra a história da Bela Adormecida pela perspectiva da bruxa, questionando o estereótipo do vilão, quase sempre retratado como sendo mau por natureza. Também a sequência *Shrek* (2001, 2004, 2007 e 2010), da DreamWorks Pictures, dirigida por Andrew Adamson e Vicky Jenson, merece destaque. Os filmes parodiam não apenas os contos de fadas em si, como as adaptações deles realizadas, principalmente pelos Estúdios Disney.

Como mencionado, porém, outras adaptações acontecem de maneira mais sutil. Por essa via, associamos o conto de fadas à comédia romântica. Para isso, partimos da *Morfologia do conto maravilhoso*, de Vladimir Propp (1928), e especificamente das Funções Constantes dos Personagens.

O folclorista russo identificou funções que se repetem em grande parte dessas histórias. São elas:

- 1) A função de ausência ou partida de um membro da família (a morte da mãe, em “Branca de Neve”; os reis ausentes no palácio, em “A Bela Adormecida”);
- 2) A função de dar uma ordem (não abrir o gabinete, em “O Barba-Azul”; visitar a avó, em “Chapeuzinho Vermelho”);
- 3) A função de ludibriar (o lobo que se finge de vovozinha; a madrasta que se transforma em velhinha e oferece a maçã);
- 4) A função de salvação do herói (os irmãos, pelo “Polegar”; a mulher de Barba-Azul, pelos seus irmãos);
- 5) A função de punição do malvado (a morte do lobo, de Barba-Azul etc).

Propp distingue também 31 funções narrativas das situações dramáticas, que complementam as cinco mencionadas, como a infração da ordem, que é, constantemente, responsável por desencadear o conflito.

Comédias românticas como *Letra e música* (EUA, 2007), de Marc Lawrence, exploram consideravelmente essa estrutura. Nesse filme, o protagonista, Alex Fletcher (Hugh Grant) é um decadente astro pop, que busca realavancar sua carreira. Para isso, precisa compor uma canção de sucesso, o que não faz há muitos anos. A salvação surge quando a garota responsável por cuidar de suas plantas viaja, sendo substituída por Sophie Fisher (Drew Barrymore), uma jovem desastrada e hipocondríaca. No primeiro encontro da dupla, o agente do cantor insinua sua desaprovação a respeito da moça, que posteriormente, é claro, se tornará a parceira musical e o par romântico de Fletcher na trama. Graças a essa união, o casal também superará traições profissionais e amorosas experimentadas no passado.

Percebe-se a incidência das funções de Propp no enredo: a ausência (da mulher responsável pelas plantas), a ordem (por parte do agente) e sua infração (pelo protagonista), o ludíbrio (ocorrido no passado e/ou representado pelas exigências da indústria pop), a salvação (que é recíproca), a punição do malvado (que é implícita, resultante do sucesso do casal).

A comparação que se estabelece neste ensaio é igualmente eficiente se focarmos determinada linhagem dos contos de fadas, que

são os “contos de princesa”. Neles, jovens bonitas, talentosas e frágeis são, recorrentemente, salvas por príncipes destemidos, e têm suas vidas transformadas, num passe de mágica, por um beijo ou um sapato de cristal.

Uma das comédias românticas de maior sucesso, *Uma linda mulher* (1990), de Gary Marshall, parece ser uma atualização de “Cinderela”. A protagonista é Vivian Ward (Julia Roberts), uma prostituta da Hollywood Boulevard, que conquista o rico empresário Edward Lewis (Richard Gere), modificando enormemente seu estilo de vida.

É importante observar que enredos assim reproduzem uma série de estereótipos machistas, pois reforçam a ideia da mulher como sexo frágil, que depende do amparo masculino para se sentir realizada. Filmes como *A Proposta* (2009), de Anne Fletcher, e *Amor à segunda vista* (2002), de Marc Lawrence, chegam a enfatizar esse pensamento partindo de protagonistas que privilegiam a carreira em detrimento da vida pessoal e se descobrem totalmente infelizes por isso. Outros elementos recorrentes nesse tipo de filme são a competição entre as mulheres – como em *O casamento do meu melhor amigo* (1997), de P.J. Hogan, e (2015), de Roberto Santucci –, a prontidão para deixar tudo em nome do “verdadeiro amor”, como em *Escrito nas estrelas* (2001), de Alan Silvestri, e, em praticamente todos eles, o imperativo da beleza – vale lembrar que, mesmo se a moça parecer, a princípio, desleixada, será convencida a mudar seus hábitos estéticos para conquistar o homem de seus sonhos.

Contudo, ainda que tais ingredientes sejam socialmente questionáveis, essas comédias românticas apresentam um dos componentes mais característicos dos contos de fadas, sobretudo dos “contos de princesa”: a ideia de que os protagonistas foram “felizes para sempre”. Segundo Bettelheim, tal conceito, no lugar de gerar a ilusão de uma vida eterna ou infinitamente feliz, sugere que uma das melhores maneiras de tornar menos dolorosos os limites reduzidos de nosso tempo nesta terra é construir um vínculo realmente satisfatório com alguém. “Se uma pessoa encontrou o verdadeiro amor adulto, diz também o conto de fadas, não precisa desejar a vida eterna”, afirma (1994, p.19).

Nesse sentido, preferimos outro final muito comum: “Eles viveram ainda um longo tempo, felizes e satisfeitos”. Essa é a também uma verdade que se pode aplicar ao par cinema e contos de fadas. Nestas narrativas, ainda há, seguramente, muitas personagens, fórmulas e

trajetórias a serem exploradas – em comédias românticas ou em tantos outros gêneros e subgêneros cinematográficos.

Referências bibliográficas

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 29. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

BURCH, Noël. *La Lucarne de l'infini*. Naissance du langage cinématographique. Paris: Nathan, 1990.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Gêneros cinematográficos*. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

