



## A linguagem cifrada de Eros: suspense, comédia romântica e Você

### Eros' encoded language: Suspense *Thriller*, Romantic Comedy and You

Carolina Oliveira do Amaral<sup>1</sup>

#### Resumo

A série de televisão *Você* (2018) propõe uma mescla entre dois gêneros populares, o *thriller* de suspense e a comédia romântica, e alcança duas respostas conflitantes do público: a empatia pelo relacionamento do casal e a repulsa pelo protagonista Joe (Penn Badgley). Partindo do campo dos estudos de gênero cinematográfico (ALTMAN, 1999; DELEYTO, 2009) este artigo pretende articular comédia romântica e suspense no que eles têm em comum: um frisson da espera feliz ou da espera tensa, e o erotismo é a chave central em ambos os casos.

**Palavras-chave:** Comédia Romântica; Suspense; *Você*; Erotismo.

#### Abstract

The TV series *You* (2018-) mix two of Hollywood most popular genres: suspense thriller and romantic comedy. The result is an ambivalent response from the audience; both empathy for the love story and distaste for stalker and murderer protagonist Joe (Penn Badgley). Using *film genre studies* (ALTMAN, 1999; DELEYTO, 2009), this article articulates romantic comedy and suspense *thriller* lifting what they have in common: happy or nervous expectation *frisson*, and eroticism is a key concept in both cases.

**Keywords:** Romantic Comedy; Suspense; *You*; Eroticism.

---

<sup>1</sup> Professora, pesquisadora e roteirista que atua no campo de Roteiro, Narrativa e Cinema de Gênero. Formada em 2011 em Cinema pela UFF e desde 2007 trabalha no audiovisual nas áreas de produção, direção, criação e desenvolvimento de projetos, em curtas, longas e programas de TV. Doutora e Mestre pelo PPGCOM-UFF, na linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual. Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no XXIII SOCINE, realizado em 2020, em Porto Alegre.

## Introdução: a linguagem cifrada de Eros

Na mitologia grega, Eros é uma força primordial formadora do universo: nasce o Caos, a Terra e em seguida Eros, que cria toda a vida e ordena o caos; mas mantém dentro de si a centelha do conflito. Há também uma variante em que Eros é o cupido, o menino alado e travesso, vez ou outra de olhos vendados, capaz de ferir corações com suas flechas e apaixonar pessoas. Na versão talvez mais conhecida hoje em dia, Eros é filho da Beleza, Afrodite, e casa-se com Psiquê, a alma, nascendo desta união a Volúpia. Seja qual for o relato, Eros é uma força que une, mescla e multiplica os seres vivos. Eros reivindica um movimento em direção à completude desafiando os deuses, e também expõe a debilidade dos seres mortais e incompletos. Palavras como *erótico* ou *erotismo* tiveram origem na palavra Eros que ora era traduzido como amor, ora como desejo.

Definir erotismo, traduzir e ordenar com as leis da lógica e da razão a linguagem cifrada de Eros seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços. (CASTELLO BRANCO, 1987, p. 7).

Num longo e influente ensaio dedicado ao tema, Georges Bataille (1988) argumenta que somos seres descontínuos, existindo um abismo entre um ser e outro; o erotismo supunha uma dissolução desta ordem descontínua. Noutras palavras, o erotismo nos empurraria para o abismo da continuidade: “esse abismo pode fascinar-nos. De certo modo, ele é a morte e a morte é vertiginosa e fascinante” (*ibidem*, p. 12). Segundo o autor, o erotismo, portanto, implica numa continuidade, ou seja, na proximidade da morte, ou pelo menos numa embriaguez de morte: “a posse do objeto do desejo dar-nos-á sem morrer, o sentimento de ir até o seu fim” (*ibidem*, p. 124). E por isso, o erotismo seria perigoso e inebriante. Mesmo que a paixão tenha uma promessa de felicidade, ela introduz a perturbação e a desordem, que em última instância podem causar sofrimento, já que tal fusão por mais profunda que seja será sempre precária, sempre ameaçada pela separação. “A verdade do erotismo é trágica” (Sontag, 1987), e acomoda brutalidade, violência e coerção, curiosidade, intimidade e excitação (VANCE, 1984); abriga a morte e a pequena morte.

Ao acolher tanto o sinistro quanto o clímax sexual, o erotismo será um elemento que permeia esta análise de *Você* (*You*, 2018-). *Você* é uma série de televisão, baseada no livro de Caroline Kepnes (2014), e narrada pelo protagonista, Joe (Penn Badgley). Ao longo da primeira temporada, acompanhamos ele se apaixonar, flertar e se tornar obcecado pela aspirante a escritora, Beck

(Elizabeth Lail). Alguns críticos afirmam que parte do sucesso da série se deve à capacidade de equilibrar a visão distorcida do protagonista a uma certa empatia por ele, ou como descreve Kat Resenfeld (2019), o dilema ético e desconfortável do público que sente medo e desejo pela trama principal<sup>2</sup>.

Joe acredita estar vivendo dentro de uma comédia romântica e diversas vezes faz menção ao gênero. Porém, elementos demasiado sombrios empurram a história do reino da comédia romântica para a novela gótica, mais especificamente, no formato de *thriller* de suspense. Ao longo da temporada, Joe persegue Beck, entra em sua casa, rouba seu celular e manipula tudo que consegue para conquistá-la e ser (o que ele acredita ser) “a pessoa certa” (*the one*). Na chave cômica, usar todas as artimanhas manipuladoras para conquistar o ser amado é uma linha de ação muito explorada – tanto por provocar comicidade quanto por representar uma fraqueza do personagem, que pode ser descoberta e pôr tudo a perder. Mas apesar de carismático e de deter o poder de narrar a história, Joe, sem qualquer ambiguidade, é um assassino. Ele é capaz de destruir qualquer obstáculo que aparecer, mesmo que seja preciso matar pessoas. A série provoca medo e desejo, com a constante aproximação das ideias de amor e morte, através da mescla de gêneros suspense e comédia romântica. A partir dos estudos de gênero cinematográficos (*film genre studies*) e autores como Rick Altman, Celestino Deleyto e Frank Krutnik incluindo publicações sobre gêneros específicos (DELEYTO, 2009, TOMLINSON, 2018), estudos da narrativa (FRYE, 1981; FLUDERNIK, 1993) e teoria de arte (LANGER *apud* CORRIGAN, 1981) este artigo tenta compor uma análise do erotismo tanto no suspense quanto no romance cômico, e as tensões narrativas de cada um desses universos.

### **A adesão plurigenérica: Você como uma comédia romântica**

Por anos, nos acostumamos a ver filmes e outras obras audiovisuais rotulados a partir de gêneros narrativos. O gênero costuma constar como uma informação principal seja nas finadas videolocadoras, em sinopses na imprensa, ou nas disponíveis no próprio sistema da televisão ou do *streaming*. Portanto, nos habituamos a ver gêneros narrativos como domínios diversos, ou, no limite, prateleiras distintas, um hábito que vem da tradição literária e da ideia de “categoria” para enquadrar

---

<sup>2</sup> Esta análise se concentrará na primeira temporada da série quando tais elementos são apresentados ao público e vamos pouco a pouco descobrindo o protagonista. A segunda e terceira temporadas apresentam uma continuidade e também uma dobra na trajetória ao introduzir uma coprotagonista igualmente perturbadora.

obras de ficção.

No entanto, Rick Altman (1999) nos propõe olhar o fenômeno genérico como um sistema de comunicação. Um sistema no qual a indústria produz, distribui, comercializa e exhibe obras audiovisuais que o público, a academia e a crítica recebem. Em resumo, todos os “interagentes” se relacionam com as obras mediadas pelas expectativas que os gêneros propõem.

Como sistemas, gêneros são históricos e mutáveis, sempre abertos a mudanças e novos significados, longe de ser um grupo de filmes, o gênero se forma por convenções que se encontram em obras audiovisuais. Celestino Deleyto (2009) vê o gênero como um sistema complexo de comunicação, sempre aberto a novas possibilidades, sendo a adesão ao sistema genérico, necessariamente, múltipla. Significa que séries, filmes ou livros, participam de sistemas genéricos distintos de maneira simultânea, e sempre abertos à reavaliação. Deleyto (*ibidem*, p. 12) recorre a Derrida que afirma ser a genericidade inescapável; obras audiovisuais “nunca *pertencem* a um gênero, mas também nunca estão totalmente independentes deles porque são sempre genéricas: sempre usam convenções e fórmulas genéricas”.

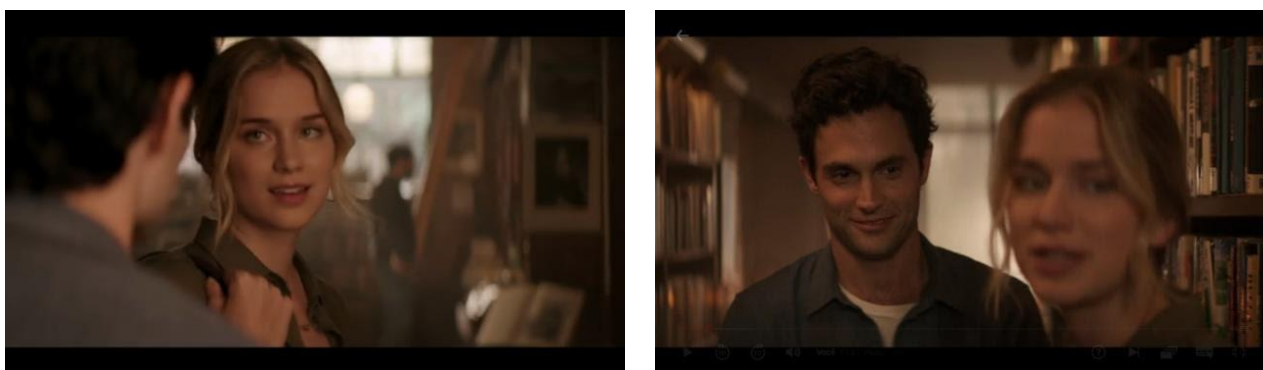
Frank Krutnik (2004) complementa ao olhar para o gênero como um *processo* de significado e prazer cujas normas e convenções que o compõem estão, por sua vez, também em processo de formação, e nunca devem ser vistas com rigidez e imutabilidade. Gêneros, portanto, existiriam “além e entre os filmes, ao invés de dentro deles”, e nunca uma obra singular seria capaz de representar o significado de um gênero, mas apenas “ativar o processo de tal significação” (*ibidem*). Paul Tomlinson (2018) fala ainda que o filme de gênero deve ser “o mesmo, porém diferente”, numa combinação de expectativa e novidade, segurança e risco.

Filmes como *Charada* (*Charade*, 1963), *Ladrão de Casaca* (*To Catch a Thief*, 1955), ou alguns da série de James Bond, já combinaram elementos dos gêneros discutidos aqui, ativando dessa forma, o processo de significação dos dois gêneros, e renovando suas definições. Nesses casos, é comum que as convenções de comédia romântica, além de alimentar a empatia pelo par amoroso, sirvam de alívio cômico entre os momentos tensos da história e contribuam para um “final feliz”, tanto do casal, quanto da investigação policial, cessando assim, os sucessivos crimes na história.

Você é uma série que tenta equilibrar uma trama de comédia romântica em meio ao *thriller* de suspense. O protagonista do romance é também o perseguidor e assassino que justifica todos os seus atos através da narração. Em certos momentos, Joe conta sua história como se vivesse um amor leve e engraçado, nos fazendo questionar a maneira como historicamente aprendemos a reagir

a essas construções cinematográficas. Os criadores da série revelam<sup>3</sup> que a relação entre os gêneros foi intencional, uma tentativa de mostrar o quanto as convenções de comédias românticas são fortes o bastante para engajar os espectadores com um par amoroso que, na verdade, enquanto trama de *thriller* deveria ser repudiado de imediato pelo público: “eu queria algo que parecesse uma maravilhosa história de amor em Nova York, mas com um protagonista bastante perturbado. A série começa com planos luxuriosos em câmera lenta, e aquele brilho âmbar. Não parece um *thriller*” afirmou Lee Toland Krieger, que dirigiu o piloto da série.

A sequência mencionada acima (Figura 1) retrata o primeiro encontro do casal na livraria onde Joe trabalha em Nova York. Enquanto Beck circula pelo lugar à procura de um livro, Joe, na narração em *off*, faz várias suposições sobre a personalidade dela e suas intenções. Quando ela o interpela, perguntando por um livro, fica clara a química entre os dois, tanto nos olhares quanto no diálogo. A cena é observada por um colega de trabalho de Joe que explicita numa fala a conexão entre o casal. O humor ácido de Joe é compatível com o de Beck. “Tudo em Você, desde a paleta de cores crepuscular, à movimentação de câmera e o foco doce nos limites do quadro diz que você está assistindo a um romance” (ROSENFELD, 2019).



**Figura 1:** primeira sequência e o *meet cute* na livraria.

Elementos narrativos e formais aproximam a sequência inicial de *You* de convenções não apenas do romance, mas, especificamente, das comédias românticas que pareiam o casal central num primeiro encontro, para promover o engajamento entre público e narrativa<sup>4</sup>. Trata-se de um

<sup>3</sup> Refiro-me a duas entrevistas concedidas à *Vulture*, uma com a produtora Sera Gamble, de setembro de 2018, e outra com o diretor Lee Toland Krieger, em janeiro de 2019. Ver Bibliografia.

<sup>4</sup> A diferença entre os gêneros comédia romântica e romance está na atmosfera cômica, que mostra ser não apenas seguro, mas obrigatório se apaixonar, sentir uma atração mútua que dará origem a toda história. Além disso, comédias românticas, diferente de romances, costumam estar protegidas de dramas sérios e ameaças lacrimosas. O amor à primeira vista é uma convenção do romance, mas a cena em que o casal se conhece e que a trama se desenvolve a partir daquele encontro, (o *meet cute*), muitas vezes, negando a ideia de amor à primeira vista (para reafirmar só no final) é

elemento tão convencional que chega a ter nome, o *meet cute*, que se pode traduzir como “encontro fofo”, um encontro ou uma série de encontros entre o par amoroso que dá início à história.

Billy Mernit (2001) considera que o gênero é uma comédia, cuja ação principal é delimitada por um relacionamento amoroso e todas as tramas secundárias vão depender disto. Em *Você* todo enredo se desenvolve a partir do encontro entre Joe e Beck. E mesmo que não seja uma comédia, há um tipo de humor bastante comum no gênero, a partir dos comentários na voz *over*. A narração é satírica, irônica e ridiculariza os outros personagens que são propositalmente ridículos. A narração também faz referência à tradição do *film noir* e, ao mesmo tempo, ajuda a caracterizar o protagonista que apesar de sombrio apresenta uma *persona* cômica não tão distante do que Mernit observa num protagonista de comédia romântica: “não apenas na habilidade de comentar a situação com inteligência, o que indica que seu personagem está ligado no momento, mas uma capacidade de rir de si mesmo, o que implica uma autoconsciência atrativa” (*ibidem*, p. 61). Um humor que cria um certo distanciamento irônico e, ao mesmo tempo, busca aproximação com o espectador. A ironia principal da narração aparece quando o protagonista se imagina em uma comédia romântica, mesmo tendo clareza sobre de todos os crimes cometidos. Em alguns momentos, Joe pontua fatos que podem ser vistos como clichês do gênero (Figura 2). Na voz *over*, ele se dirige sempre a Beck, um artifício que alguns autores chamam de “narração em segunda pessoa”, por enfatizar o destinatário para quem a voz se dirige (FLUDERNIK, 1993). Trata-se de uma estratégia utilizada do início ao fim pelo livro que inspirou a série, e o “você” do título se deve a essa construção narrativa. Joe conta a história para nós, mas se dirige a Beck, e mostra como a partir do seu ponto de vista, se trata de uma “comédia romântica que deu errado”.



**Figura 2:** referências à comédia romântica quando a narração pontua a ação como um clichê do gênero.

Fugindo de termos como “ponto de vista” ou “visão” e sua carga semântica excessivamente visual<sup>5</sup>, Genette (*apud* GAUDREULT e JOST, 2009, p. 166) propõe o termo “focalização” para discorrer sobre as relações cognitivas entre personagem e narrador. A focalização pode estar ancorada a um personagem ou não, ser variável ou múltipla, ou ainda, zero, no caso de uma narração onisciente. Você utiliza, quase todo o tempo, uma focalização ancorada na personagem de Joe<sup>6</sup>. Temos acesso bastante abrangente ao que ele sente, pensa e age. Temos acesso ao seu passado na medida em que ele se lembra de algumas passagens, narra ou conta para outras pessoas. Também temos acesso a ações de Beck, a partir de informações *stalkeadas*<sup>7</sup> por ele. Porém, a série, diferente do livro, não assume exclusivamente o relato dele. Há diálogos entre os personagens, cenas em que Joe não está, e, em algumas poucas vezes, temos até a narração de Beck. Ou seja, há uma focalização alternativa ancorada na personagem de Beck. Quando a história se abre para o ponto de vista dela, a personagem se mostra autocentrada, lidando com questões profissionais e familiares, e totalmente alheia a qualquer perigo que Joe possa representar, ou seja, uma típica vítima de *thriller* de suspense, descobrindo apenas bem próximo do final. Os diálogos e discursos apaixonados entre os dois, que costumamos ver em comédias românticas, assumem aqui a função de construir Beck como a vítima perfeita (Figura 3), reforçando assim, convenções do suspense.



**Figura 3:** discursos típicos de comédia romântica.

Contudo, ao apresentar o ponto de vista de Beck, a história permite mais uma convenção

<sup>5</sup> Ainda assim, focalização é um termo visual. Rick Altman (2008) se vale de uma terminologia do movimento para fugir deste “ocularcentrismo”: *following* ou acompanhamento, usado com o mesmo sentido de “ponto de vista” ou “foco narrativo”.

<sup>6</sup> Na terminologia de Genette, seria uma “focalização interna”.

<sup>7</sup> Um *stalker* é um perseguidor, alguém que busca informações obcecadamente sobre outra pessoa, seja seguindo-a fisicamente, seja, rastreando-a virtualmente. Joe persegue Beck através de redes sociais, de informações do celular que ela não sabe que ele tem, vasculhando seu computador, e também a seguindo pelas ruas, esperando em frente à sua casa, sem que ela perceba qualquer destes atos.

da comédia romântica: o duplo foco narrativo. Altman (2008) explica que o duplo foco narrativo abre à possibilidade de se contar uma história pareando dois sujeitos que formam o par amoroso, ainda que um seja mais protagonista que o outro. Nesse esquema narrativo, a história se move mais por comparação e simultaneidade que por uma ação direcionada a um objetivo final.

É convenção também em comédias românticas, que os personagens sofram uma transformação íntima, um amadurecimento que ocorre narrativamente e permite que o relacionamento amoroso aconteça. É essa transformação dos personagens que se mistura à narrativa e permite que o romance possa ser desfrutado ao final da história. Na temporada inteira, Joe não parece sofrer qualquer transformação, apenas revela pouco a pouco características de sua personalidade que não sabíamos no início da história. Enquanto isso, Beck reage e põe fim aos assédios do supervisor, passa a escrever com regularidade e, ao final, tem um best-seller publicado, mesmo que seja de forma póstuma. Boa parte da história, do ponto de vista de Beck, trata-se de uma comédia romântica tanto pela construção narrativa quanto cênica.

Em Narratologia, há uma figura chamada “ironia dramática” na qual um personagem desconhece fatos essenciais da sua história. É também convenção na comédia romântica que haja um desequilíbrio cognitivo entre o par, ou seja, um indivíduo ter muito mais informações que o outro, o que torna este último a vítima da ironia dramática. Em alguns casos, é exatamente a descoberta da informação omitida que separa o casal quase perto do fim, quando todas as verdades vêm à tona. Na primeira temporada de *Você*, a informação omitida a Beck pela ironia dramática é o fato de Joe ser um assassino, um perseguidor, uma pessoa perigosa.

Em comédias românticas, o momento de descoberta da ironia dramática é capaz de movimentar revezes que engendram na “alegre derrota”, como denomina Mernit (*ibidem*) a última etapa do gênero, que seria um final feliz com sacrifícios. Na temporada, entretanto, a descoberta da ironia dramática é o momento em que o mundo da comédia se dissolve completamente. Na narração, momentaneamente comandada por Beck, ela reconhece que Barba Azul<sup>8</sup> e Príncipe Encantado são a mesma pessoa quando descobre num esconderijo do apartamento de Joe, provas que o incriminam dos assassinatos. Outro elemento fundamental no *thriller* de suspense é a investigação criminal, que começa a despontar também neste momento. São sinais de que não há

---

<sup>8</sup> Personagem de um conto de Charles Perrault que matou suas seis esposas e escondeu os cadáveres num quarto do castelo que ninguém poderia entrar. Durante uma viagem de Barba Azul, sua sétima esposa, por curiosidade, entra no quarto proibido.



mais lugar para a comédia romântica, seus espaços mágicos e finais felizes.

### **O espaço-tempo da comédia romântica e o suspense**

Apesar de permitir essa leitura como comédia romântica, a série está mais próxima do suspense (*thriller*) e do horror, por se tratar de uma história sobre ameaças, crimes e morte. Gêneros podem ser definidos a partir da ação que normalmente apresentam – é exatamente o caso das comédias românticas, definidas normalmente pelo romance (em geral, heterossexual) – do visual (*film noir* ou faroeste), elementos narrativo-formais – como a função da tecnologia numa ficção científica – ou do efeito que provocam. O suspense costuma se enquadrar no último tipo e o nome do gênero em inglês (*thriller*) faz referências a calafrios, arrepios e demais reações corporais decorrentes da tensão e da ansiedade. O suspense é um dos desdobramentos da novela gótica assim como outros gêneros vizinhos como o horror, a ficção científica, as histórias de detetive e de espionagem.

É difícil definir o gênero suspense sem apelar aos efeitos buscados pela história. Tomlinson (2018) se utiliza de palavras como excitação, suspense, medo, mistério e velocidade para descrever o gênero e completa: “em outras palavras, enfatiza sentimentos viscerais, entéricos, ao invés de sentimentais, cerebrais ou emocionais”. Em termos de ação, o autor coloca que um *thriller* envolve perseguição e fuga. Em termos de trama, o *thriller* normalmente retrata um conflito ético que pode ser um crime, como na maioria das vezes, mas pode também ser sobre questões psicológicas, legais, espionagem ou até conspirações.

A presença de elementos cômicos num *thriller* de suspense é bastante comum, e a obra de Hitchcock, o cineasta mais representativo do gênero, nos dá vários exemplos de diálogos hilários, humor físico e reviravoltas cômicas. Alguns exemplos se aproximam bastante da comédia romântica como é o caso de *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959), protagonizado por Cary Grant. O que, no entanto, é difícil de negociar entre o mundo do *thriller* e uma visão cômica de mundo é a ameaça, o medo, o risco, a violência. Corrigan (1981) acredita que o único fator presente em todas as comédias não é nenhuma estrutura narrativa ou efeito, mas uma atitude otimista frente aos desafios do mundo. Susane Langer (1981) vai mais além ao comparar a comédia ao ritmo da vida e perceber uma atitude festiva no gênero, “o mesmo impulso que levou pessoas desde os tempos pré-históricos a celebrar ritos de fertilidade e todas as fases da existência biológica é o que sustenta o eterno interesse em comédia” (*ibidem*, p. 82).

Essa visão otimista de mundo foi pensada por Deleyto (2009) como um espaço construído narrativamente pela comédia romântica que o autor denominou “espaço cômico”. Um espaço seguro e benevolente, melhor e mais livre onde todas as inibições e inadequações são esquecidas e os desejos podem ser vividos sem medo. A “transformação íntima” que falamos anteriormente é o principal agente formador do espaço cômico porque na medida em que o personagem se transforma, todo o espaço narrativo se transforma também.

Se mais uma vez, olharmos para a história, a partir de Beck, boa parte do tempo, a personagem acredita estar segura, melhor e mais livre e atribui consideravelmente ao relacionamento todas estas mudanças. Para Beck o “espaço cômico” relutantemente parece estar se formando. Se na focalização alternativa o espaço cômico dá sinais da sua conformação, na focalização “oficial” da história ele é completamente impossível. A construção de um espaço mágico, onde tudo é melhor, é inconciliável com um personagem como Joe; ele não se transforma, ao contrário, contamina tudo ao seu redor, transformando num ambiente sombrio e torpe.

Northrop Frye (1981) fala num espectro de histórias cômicas que vão desde as irônicas, passando pelas quixotescas, os mundos de sonhos e uma fase madura que não evita a tragédia, mas a contem. Segundo o autor, na próxima fase, o reino da comédia se desintegra e colapsa formando um mundo de mistérios e *frisson*, “é o mundo das histórias de fantasmas, *thrillers* e romances góticos” (*ibidem*, p. 99). Frye reconhece uma continuidade entre a comédia e o gótico e utiliza a palavra *frisson* para inaugurar esta nova possibilidade de história. Você é um bom exemplo de como o reino da comédia se colapsa num mundo gótico, mas a palavra usada por Frye, *frisson*, para caracterizar a passagem de um universo ao outro me parece mais uma continuidade, algo que permanece no *thriller*, mas já existia antes.

Num trabalho anterior (2018), analisei como a comédia romântica se aproxima do suspense ao determinar a temporalidade em que os fatos acontecem na história. Chamei de “temporalidade do quase” este arranjo narrativo. Na comédia romântica é comum que os sujeitos que compõem o par estejam sempre a ponto de se aproximarem, ou se juntos, se separarem, sendo esse “quase” uma tensão narrativa constante que leva a história adiante. O suspense é uma estratégia narrativa de retardar uma ação prestes a acontecer interrompendo-a (STERNBERG, 1978). Com frequência, se associa o suspense a gêneros como o *thriller*, o filme de horror ou o policial. É a proximidade do risco de morte que permite o aumento da tensão nessas histórias, sempre retardando até o final iminente. No entanto, Sternberg fala de um tipo de suspense que encontramos em filmes de

aventura e comédias, o que ele chama de “construção em escada”, quando os obstáculos impedem o sucesso do herói, num fim sempre postergado.

A interposição de obstáculos é um elemento praticamente onipresente em qualquer universo narrativo, mas se pode argumentar que certos formatos enfatizam mais os obstáculos que outros. Frye (1973) argumenta que os obstáculos ao desejo do herói resultam na ação da comédia, sendo a superação dos obstáculos seu enlace cômico. Shumway (2003), por sua vez, acredita que tal descrição se encaixa no que ele chama de discurso do romance e Bakhtin (1981) associa esse tipo de narrativa ao romance de aventura, no qual obstáculos retardam a união do casal no final feliz. É Sternberg (1978) que aproxima do suspense a interposição contínua de obstáculos para criação do clímax da história. O vilão que retarda um golpe tendo o herói pendurado se segurando pela ponta dos dedos e o casal apaixonado que se perde um do outro na cidade grande, quase se encontrando inúmeras vezes, são imagens do suspense apropriadas por determinados gêneros que usam a intensificação e retardação da ação para causar reações distintas. Ambos suspendem uma ação linear que vinha acontecendo, ambos lidam com questões de clímax e desejo. São maneiras distintas de lidar com a dúvida, a partir da esperança ou do medo.

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. (ESPINOSA, 2004, p. 291).

Tanto o medo quanto a esperança costumam utilizar um vocabulário referente às reações corporais em relação à dúvida: arrepios, calafrios, excitação. Em *Você*, o suspense que lida com a morte sempre iminente, presente no *thriller* ou no filme de horror, se combina ao suspense da esperança, da excitação da felicidade, também sempre iminente, que eu chamei de “quase”. Ambas as formas estão ligadas a um *frisson*, uma excitação erótica de clímax e morte. A possibilidade de desfrutar livremente dos próprios desejos é o que ressalta o potencial erótico da comédia romântica – pouco destacado por análises que ignoram o erotismo (e, portanto, o componente destrutivo) do amor romântico.

### **Erotismo, suspense e comédia romântica: considerações finais**

○ primeiro encontro apresentado em diversas histórias como um momento transformador

nos moldes de um “amor à primeira vista” corresponde a uma atração física fulminante, uma flechada do cupido. Demonstra uma potência irracional e inexplicável de sentimentos. Um ímpeto, uma força, uma violência: “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 1988, p. 15). Em comédias românticas este momento costuma ser desenvolvido nas convenções cênicas e narrativas do *meet cute*. Por outro lado, gêneros como o suspense ou o filme de espionagem – ou ainda uma vertente que se consolidou nos anos 1980, o *thriller* erótico – ou até mesmo o melodrama, utilizam o erotismo como perigo. A *femme fatale* e o assassino charmoso personificam o lado sinistro do prazer erótico que, apesar de contribuir com o clímax da história, precisa ser combatido ao final.

Performando um tipo de comédia romântica distorcida, o modelo de suspense da “construção em escada” que interpõe obstáculos entre o herói e seu objetivo, se alinha ao suspense que retarda uma ação linear para aumentar a ansiedade “dando aos leitores a pré-ciência de algo definitivo que virá” (STERNBERG, 1978, p. 177). Este jogo narrativo posterga o clímax sempre adiante, numa combinação da trama romântica com a trama de suspense, trabalhando ao mesmo tempo para unir o casal e separá-lo.

Na trama romântica, Joe e Beck são sempre atravessados por obstáculos que os impedem de ser um casal e no meio da temporada, eles se separam. Por um breve momento, Joe arruma outra namorada e parece viver um relacionamento saudável. Trata-se do único episódio em que a trama romântica assume completamente a condução dos eventos e o que deveria ser um “obstáculo” surge como um potencializador do relacionamento, porque separados surge uma atração “incontrolável” e uma compatibilidade quase “mágica” entre os dois. Assim, o erotismo é o elemento catalisador na história, ao aproximar o medo da morte do suspense e as ameaças eróticas do romance.

Shumway (2003, p. 87) vê o obstáculo na comédia romântica como a negação do prazer, o que converteria o gênero numa “intriga erótica”. A satisfação do desejo viria apenas no final da história com a união definitiva do casal. Na série, após esse momento de intensidade erótica quando o casal se reúne, a trama de comédia romântica é “resolvida” e passa a ser suplantada pelo *thriller*. É quando finalmente Beck começa a desconfiar do namorado, investigar e acaba descobrindo toda a verdade. Nos últimos episódios, o *thriller* assume total controle sobre a história.

O ponto de virada que encerra uma trama e se dedica completamente à outra é marcado por uma presença mais forte do erotismo. O erotismo que é clímax e ao mesmo tempo perigo. A

violência do erotismo serve tanto para aproximar os dois quanto para revelar que são assassino e vítima. Historicamente, o campo do erótico foi relacionado ao demoníaco (SONTAG, 1987), e mesmo que Bataille (*ibidem*) reconheça que haja um erotismo no êxtase religioso, o autor ainda o aproxima da morte. O erotismo transforma o impulso sexual em uma representação (PAZ, 1993, p. 106) que acolhe prazer e perigo, e que a série traduz a partir de personagens, tramas e ação.

Ainda que *Você* permita uma leitura enquanto comédia romântica, por se aproveitar de diversas convenções do gênero para contar uma história de crime e assassinato, não implica que “torcer pelo casal final” seja algo aceitável. O ator que interpreta Joe, Penn Badgley, respondeu no Twitter combatendo e desestimulando qualquer romantização das ações do seu personagem. A série mostra o quão poderosa culturalmente é esta construção narrativa e cênica do romance heterossexual na comédia romântica, capaz de estimular um engajamento, em algum nível, em meio ao asco.

O tom cômico do show contribui para momentos de ironia, inverossimilhança e exagero que apontam para o absurdo não apenas da história, mas das convenções românticas que aprendemos a reagir empaticamente ao longo dos anos. Ao trabalhar com gêneros tão populares e um ritmo acelerado, a série se afasta duma noção de “TV de qualidade” – que se estabeleceu nos últimos anos e dotou a produção televisiva de renovado prestígio – e se aproxima do status de *guilty pleasure*, um prazer culpado frequentemente associado ao entretenimento, punido em sua apreciação por estar subjugado a valorações estéticas ditadas por outras instâncias. Rick Altman (1999, p. 158) ironiza que gêneros trabalham com “apetites secretos” e que “a revelação pública de um apreço genérico sempre ganha a natureza de ‘sair do armário’”. Mas é exatamente este prazer culpado, que denuncia a estrutura arbitrária das convenções da comédia romântica, e ainda ilumina assuntos que precisam ser debatidos como relacionamentos abusivos, masculinidade tóxica e feminicídio.

De uma forma distorcida, essa dinâmica faz de *Você* um dos primeiros grandes romances da era pós #MeToo<sup>9</sup>. À luz da discussão cultural que estamos tendo sobre consentimento e limites, estamos lentamente aceitando a ideia de que obsessão não é o mesmo que paixão, assédio não é o mesmo que persistência e o desejo de salvar alguém não é o mesmo que amá-lo. (DICKSON, 2019<sup>10</sup>).

<sup>9</sup> Movimento que pessoas denunciaram, principalmente através de redes sociais, vários casos de assédio sofridos. Algumas figuras importantes da indústria cinematográfica foram denunciadas e até presas, como o produtor Harvey Weinstein, acusado por mais de oitenta mulheres por assédio e até estupro.

<sup>10</sup> Texto online, conforme referências bibliográficas.

Alguns críticos se perguntaram sobre a necessidade de existir uma série em que mulheres são perseguidas, isoladas, torturadas e mortas (McHENRY, 2019). Outros defendem *Você* por ter levado ao extremo e expor o quão doentio é um comportamento que ao longo de anos foi romantizado: o *stalker*<sup>11</sup>. Há ainda, os que elogiam a ousadia da série ao trazer o assassino não apenas como um monstro, mas como alguém capaz de sentir afeto e, eventualmente, empatia, o que traz uma complexidade ao personagem-narrador da história que nas temporadas seguintes chega a hesitar agir assim e ser vítima de outro personagem igualmente perturbado.

Uma questão que se coloca sobre a comédia romântica há décadas é sua predisposição a aceitar relacionamentos abusivos ao adotar uma perspectiva otimista sobre (todos os) romances. O gênero também perpetuaria estruturas conservadoras da sociedade patriarcal e discursos tradicionais, como a heterossexualidade e monogamia compulsórias. Outros analistas como Deleyto (2009) defendem que o gênero apresenta um espaço vazio que pode ser preenchido por cada título individualmente, e não, *necessariamente*, é conservador, mesmo que muitos exemplos sejam.

*Você* nos mostra que há maneiras dentro da mídia hegemônica de criticar a masculinidade tóxica, relacionamentos abusivos que vão numa escalada de violência e, ao mesmo tempo, divertir, debochar, e utilizar elementos de longa data estabelecidos no audiovisual, como gêneros. Gêneros populares usam estruturas muito reconhecidas na nossa sociedade, e no caso analisado, foram essenciais para permitir o acesso do público “entrando” e “saindo” dos gêneros sem o risco de interpretações equivocadas, na maior parte do tempo. Se Eros traz conflito e união, desejo e morte, na série, são os formatos genéricos que ajudam a compreender a ironia da trama, eles que permitem o engajamento e a repulsa, a crítica e o envolvimento.

## Referências

### Bibliografia

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

---

<sup>11</sup> Em comédias românticas como *Quem vai ficar com Mary* (*There's Something About Mary*, 1998), *A lente do amor* (*Addicted to Love*, 1997), *Enquanto você dormia* (*While You Were Sleeping*, 1995), *Simplesmente amor* (*Love Actually*, 2003), entre outros.

- 
- ALTMAN, R. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008.
- AMARAL, Carolina Oliveira do. *O espaço-tempo da comédia romântica*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.
- BAKHTIN, M. “Forms of Time and the Chronotope in the Novel (1938-73)” em HOLQUIST, M. (ed.). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BATAILLE, G. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.
- CASTELLO BRANCO, L. *O que é erotismo*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Braziliense, 1987.
- COLEÇÃO Abril Cultural. *Mitologia*: volume um. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- DELEYTO, C. *The secret life of romantic comedy*. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 2009.
- DICKSON, E. J. “Penn Badgley Is Hot on You and That’s the Point” em *The Cut*, 11 de Janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.thecut.com/2019/01/penn-badgley-is-hot-on-you-and-thats-the-point.html>. Acesso em: 08/02/2022.
- ESPINOSA, B. *Espinosa*: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- FERNANDEZ, M. H. “‘You’ Co-Creator Sera Gamble on Tonight’s Shocking Turn and Creating Charming Psychos” em *Vulture*, 16 de setembro de 2018. Disponível em: [https://www.vulture.com/2018/09/you-co-creator-sera-gamble-talks-twists-and-charming-psychos.html?utm\\_source=tw&utm\\_campaign=vulture&utm\\_medium=s1#\\_ga=2.193267556.876142389.1553366487-1190700528.1553366487](https://www.vulture.com/2018/09/you-co-creator-sera-gamble-talks-twists-and-charming-psychos.html?utm_source=tw&utm_campaign=vulture&utm_medium=s1#_ga=2.193267556.876142389.1553366487-1190700528.1553366487). Acesso em: 08/02/2022.
- FLUDERNIK, M. “Second Person Fiction: Narrative “You” As Addressee And/Or Protagonist” em *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 18, n. 2. 1993.
- FRYE, N. “The Mythos of Spring: Comedy” em CORRIGAN, R. W. *Comedy: Meaning and Form*. Nova Iorque: Harper and Row, 1981.
- FRYE, N. *Anatomia crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GAUDREULT, A. JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UNB, 2009.
- KEPNES, C. *You*. Londres, Nova Iorque, Sydney, Toronto, Nova Delhi: Simon & Schuster, 2014. (e-book).
- KOBLIN, J. “What Made the TV Show ‘You’ a Hit? Netflix” em *The New York Times*, 21 de Janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/01/21/business/media/netflix-you-ratings.html>. Acesso em: 08/02/2022.
- KRUTNIK, F. *In a Lonely Street*: film noir, genre, masculinity. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2004.

(e-book).

LANGER, S. “The Comic Rhythm” em CORRIGAN, R. *Comedy: Meaning and Form*. Nova Iorque: Harper and Row, 1981.

McHENRY, J. “Now That You Is on Netflix, You Should All Worship Peach Salinger” em *Vulture*, 7 de Janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.vulture.com/2019/01/you-netflix-peach-salinger-appreciation.html>. Acesso em: 08/02/2022.

MERNIT, B. *Writing the romantic comedy: from “cute meet” to “joyous defeat” how to write a screenplay that sells*. Nova Iorque: Harper, 2001.

PAZ, O. *La llama doble: Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

ROSENFELD, K. “How You Transformed Penn Badgley Into a Creepy Dreamboat” em *Vulture*, 31 de janeiro de 2019. Disponível em <https://www.vulture.com/2019/01/you-penn-badgley-creepy-dreamboat.html>. Acesso em: 08/02/2022.

SHUMWAY, D. *Modern Love: Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*. New York and London: New York University Press, 2003.

SONTAG, S. “A Imaginação Pornográfica” em Idem. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STERNBERG, M. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

VANCE, C. “Pleasure and Danger: toward a politics of sexuality” em Idem. *Pleasure and Danger: exploring female sexuality*. Boston e Londres: Routledge, 1984.

TOMLINSOM, P. *Suspense Thriller: How to Write Chase, Spy, Legal, Medical, Psychological, Political & Techno Thriller*. Tomlinson: Genre Writer Book 2. 2018. (e-book).

### **Obras audiovisuais**

VOCÊ. Criadores: Sera Gamble e Greg Berlanti. A + E Studios *et al.*, EUA, 2018-. Lifetime/Netflix. 30 Episódios de 45 min, 3 Temporadas.