



O masculino complexo em *Crazy Ex-Girlfriend*: uma análise do personagem Greg Serrano⁷⁸

Nayara Helou Chubaci Güercio⁷⁹

Victor Lemes Cruzeiro⁸⁰

Universidade de Brasília

Resumo: A série televisiva estadunidense *Crazy Ex-Girlfriend* traz em seu elenco a protagonista Rebecca Bunch (Rachel Bloom) e o personagem Greg Solano (Santino Fontana) que deveria representar o *boy(friend) trope*, mas mostra-se, na verdade, como um personagem complexo. Nos utilizamos do manual de análise crítica de filmes de John Lewis (2012) como método de trabalho. Foram conjugadas duas categorias de análise: (1) auto-afirmação; (2) vulnerabilidade em diferentes fragmentos da série. Conclui-se que o personagem Greg apresenta desde atitudes auto-destrutivas à grandes demonstrações de sensibilidade e afeto.

Palavras-chave: Masculinidades. Série de televisão. *Tropes*.

Introdução

A série estadunidense de “dramédia”⁸¹ musical *Crazy Ex-Girlfriend* (2015), apesar de seu título aparentemente estereotipado e anti-feminista, é um dismantelamento dos conhecidos arquétipos das narrativas propostas por comédias românticas, musicais e produtos de cultura pop. A série traz em seu elenco a protagonista Rebecca Bunch (Rachel Bloom)⁸² e o personagem Greg Serrano (Santino Fontana) que, supostamente — segundo o modelo narrativo de comédias românticas — seria o *boy(friend) trope*⁸³, ou seja, o par romântico “bom moço” da protagonista, que começaria como o melhor amigo rejeitado e terminaria como seu verdadeiro amor⁸⁴.

⁷⁸ Trabalho apresentado ao II SEJA – Gênero e Sexualidade no Audiovisual realizado de 22 a 24 de novembro de 2017, na UEG Goiânia Câmpus Laranjeiras.

⁷⁹ Mestra em Comunicação, linha “imagem, som e escrita”, pela Universidade de Brasília (UnB). Bacharela em Comunicação Social, com habilitação em audiovisual, pela UnB. guercio.nayara@gmail.com

⁸⁰ Mestre em Comunicação, linha “imagem, som e escrita”, pela Universidade de Brasília (UnB). Bacharel em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). victorlcruzeiro@gmail.com

⁸¹ O termo “dramédia” é utilizado pela criadora da série, Rachel Bloom, para definir um novo gênero audiovisual que incorpora elementos do drama e da comédia.

⁸² Rachel Bloom é também a criadora da série ao lado da roteirista Aline Brosh McKenna.

⁸³ O *trope* é um dispositivo narrativo que funciona como uma espécie de atalho para descrever situações ou personagens que o público será capaz de reconhecer facilmente.

⁸⁴ A título de exemplificação, personagens como Ted Mosby de *How I Met Your Mother* (2005) ou Leonard de *The Big Bang Theory* (2007) destacam-se por se enquadrarem sob o arquétipo do *boy(friend) trope*.



Rebecca Bunch (Rachel Bloom) é uma mulher que trabalha em um renomado escritório de advocacia na cidade de Nova Iorque. Após um encontro casual com Josh Chan (Vincent Rodriguez III), seu ex-namorado de dez anos atrás e antiga paixão adolescente, a protagonista decide deixar seu prestigiado emprego e muda-se para West Covina, Califórnia, onde – “por acaso” – Josh mora. O novo objetivo de vida para Rebecca é ser feliz por meio do amor romântico.

Greg Serrano (Santino Fontana) é um nativo da cidade de West Covina, Califórnia. O coadjuvante trabalha como bartender no bar local *Home Base*. Greg sempre ansiou cursar faculdade fora da cidade, mas isso nunca foi possível, pois sempre foi preciso cuidar de seu pai doente. O coadjuvante é um dos melhores amigos de Josh Chan, objeto de interesse romântico da protagonista. Quando Rebecca se muda para a cidade, Greg acaba se apaixonado por ela, principalmente, como afirma o próprio Greg, pelo fato de ela não demonstrar interesse afetivo nele.

O objetivo deste artigo é discutir algumas maneiras em que a série *Crazy Ex-Girlfriend* (2015) desmantela, por meio de Greg, este *trope*, num curioso equilíbrio entre um personagem complexo que, ora ratifica, ora rompe com os estereótipos contemporâneos da masculinidade.

Para discutir masculinidade, o artigo apoia-se nos livros *A dominação masculina* (2007) de Pierre Bourdieu e *As transformações da intimidade - Sexualidade, amor e erotismo* (1993) de Anthony Giddens. Para compreender e discutir teoria televisiva, o artigo pauta-se nas obras de *Storytelling in Film and Television* de Kristin Thompson e *Complex TV – The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (2003) de Jason Mittell (2015), que exploram o fenômeno narrativo na televisão contemporânea. Para a análise dos fragmentos da série, utiliza-se o método de John Lewis (2012), que destaca a importância de se analisar o conteúdo das sequências fílmicas.

Apesar de o objeto deste artigo ser uma série televisiva, como método de trabalho, foi utilizado o manual de análise crítica de filmes de John Lewis (2012). Foram conjugadas duas categorias de análise, a saber: (1) auto-afirmação; (2) vulnerabilidade. Para que este estudo fosse realizado com o máximo de detalhamento possível, para cada categoria de análise, foram discriminados fragmentos de dois episódios da série, aqui considerados importantes na tradução do todo da obra analisada.



A importância da personagem

Antes de iniciar a discussão centrada na série, é preciso tomar alguns instantes para perceber o que torna esta discussão, de fato, relevante: o que torna a análise da personagem de série superior à análise de uma personagem de um longa-metragem?

Em primeiro lugar, é preciso frisar que a estrutura seriada compartilha semelhanças com a estrutura cinematográfica. Baseada na estrutura clássica do cinema hollywoodiano, as séries se baseiam em uma miríade de características originárias da grande tela, a saber, as pistas e recompensas, a motivação como norteadora da ação, e a consecussão de objetivos como condutora do enredo.

Sobre a motivação, em especial, lembra a teórica estadunidense do *storytelling* Kristin Thompson (2003) que a televisão “depende em sólidas cadeias de ação – causas e efeitos gerados por personagens e motivados por traços e objetivos desses personagens” (Thompson, 2003, p. 37). Dessa afirmativa emergem duas importantes considerações: a primeira, a importância das personagens como força motriz da narrativa seriada; em seguida, a constatação dessa importância compartilhada entre televisão e cinema.

Para evidenciar a força das motivações e traços das personagens no cinema e na TV, Thompson faz um paralelo entre *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) e *The Bob Newhart Show* (MTM, 1972-1978). Longe de transcrever as minúcias da análise de Thompson, basta aqui frisar que ela vê um padrão se repetir no que tange ao peso e força dos personagens, tanto no filme de Steven Spielberg, quanto na série do comediante Robert Newhart. Segundo a autora, há um direcionamento causal dos traços (anteriores) e das ações (presentes) das personagens no trajeto da narrativa (futuro) (Thompson, 2003), formando um círculo de influência que abarca toda a estrutura temporal do seriado.

Deve-se notar, no entanto, que Thompson fala de filmes e seriados ditos clássicos, de um período consideravelmente anterior ao de *Crazy Ex-Girlfriend*. Mais ainda, as suas próprias análises são distintas. Enquanto a estudiosa analisa os principais pontos de todo o roteiro do longa-metragem de aventura, e também ocupa-se com os diferentes *plots* de um episódio da terceira temporada da *sitcom*, este trabalho se ocupa da análise *pontual* de momentos de um personagem durante parte da primeira temporada.

Assim, ainda que concorde-se aqui com a importância da personagem na condução e na resolução da narrativa seriada, não haverá uma análise extensa o suficiente de *Crazy Ex-*



Girlfriend para atribuir a Greg um poder decisório ou mesmo uma transformação ao longo da narrativa. Portanto, justifica-se o foco acentuado no *trope* e suas desconstruções, como uma forma de, encontrar as forças e fraquezas da personagem Greg no combate à sua própria construção narrativa (e não do enredo completo), dentro daquele limitado momento em que se dá a cena de um dos cinco momentos analisados abaixo.

Contudo, este trabalho não irá, totalmente, na contramão da pesquisa acadêmica sobre os personagens de seriados. Em primeiro lugar, é preciso dizer que não há um cânon sobre personagens de TV. Conforme lembra Jason Mittell, no recente livro *Complex TV: The poetics of contemporary Television Storytelling*, as análises acadêmicas da narrativa tem focado muito menos nas questões das personagens do que em outros elementos narrativos como enredo, construção de mundo e temporalidade (Mittell, 2015). E, citando o roteirista e produtor estadunidense Damon Lindelof, co-criador e roteirista da série *Lost* (ABC, 2004-2010), Mittell diz que “é tudo sobre personagem, personagem, personagem... Tudo tem que estar à disposição dessas pessoas. Esse é o ingrediente secreto do *show*” (Mittell, 2015, p. 114, tradução nossa). Tal frase chama a atenção, pois, ainda que *Lost* tenha dividido críticos e espectadores quanto ao seu êxito narrativo, é inegável que – através da sua intrincada estrutura temporal e divisão de episódios centrados em personagens – construiu alguns dos personagens mais envolventes e profundos da televisão estadunidense dos últimos anos.

Portanto, é inegável a importância do personagem para o seriado *em si*, e não somente para os arcos e enredo completo, como sugeria Thompson. Mittell atribui essa importância para uma diferença entre o público da televisão e o público de outras mídias, como o livro, por exemplo. Ao discutir a surpresa causada no público do seriado *Game of Thrones* (HBO, 2011–presente) pela decapitação do então protagonista da primeira temporada, o autor cita um fã em um comentário no site da revista *Entertainment Weekly*:

A maioria de vocês que pensou que isso foi algum tipo de ideia brilhante ou algo do tipo não entende a diferença entre o público de um livro e o público da televisão... As pessoas que assistem TV precisam investir nas personagens. Eu não ligo muito para a maioria das personagens. Enquanto o *show* vai provavelmente ainda chamar a atenção da *galera do uau!*, seu grande apelo de massa acaba de ser decapitado (apud Mittell, 2015, p. 119)

Assim, séries precisam investir na construção ativa de seus personagens para garantir o que o autor chama de *relações parassociais*, termo da teoria da comunicação da massa dos anos 50 que diz respeito a um vínculo emocional forte criado entre espectador e personagem



ficcional⁸⁵. Mais do que isso, essa demanda vem de uma diferença crucial de expressão do seriado: as convenções das vozes interiores. O cinema e a televisão dificilmente tem artifícios para mostrar os estados emocionais e as vozes da consciência das suas personagens. Ainda que haja casos de narrações em *off*, como nos filmes *noir* dos anos 50, mesmo assim esse instrumento é insuficiente, pois não confere a imersão completa na consciência, que só um narrador onisciente pode oferecer.

Desta feita, a única possibilidade de alcançar a onisciência no cinema e, mais ainda, na televisão, é através da câmera. Ações, aparência, diálogos e outras formas de evidência explícita dão, no discurso narrativo, o tom preciso do que as personagens sentem e querem, ajudando o espectador na construção – e no acompanhamento – da narrativa que se projeta para o futuro (às vezes por vários anos, como no caso das séries).

Nos seriados, esse tipo de construção é mais livre e fluida do que no filme, em parte pela diferença de tempo disponível. Enquanto num filme tem-se cerca de uma hora e meia para contextualizar um certo número de personagens de forma densa o suficiente para que a narrativa seja propriamente *motivada*, no seriado esse tempo é de cerca de 10 horas por ano, por vários e vários anos. E, assim, voltando a *Lost* (ABC, 2004-2010) tem-se a explicação do sucesso do seriado em conquistar o público com suas personagens, à despeito do enredo. Com uma miríade de possibilidades temporais de contextualizar passado, presente e futuro das personagens, mescladas a referências da cultura *pop* e atuações precisas para os papéis, *Lost* criou personagens que se cristalizaram em seus intérpretes⁸⁶, como foi feito com Adam West no antigo seriado *Batman* (1966-1968).

Um bom personagem de TV é, portanto, aquele que não só apresenta boas motivações e atitudes que vão direcionando o enredo, mas aquele que possibilita, através de suas ações e características, que o espectador saiba o que se passa com ele. Cria-se, assim, um observador bastante potente (mas não onisciente), que tem acesso a cada uma das nuances da personagem no desenvolvimento geral da narrativa e também no próprio desenvolvimento individual.

⁸⁵ Muitas vezes visto como nocivo, o vínculo parassocial foi rotulado, diz Mittell, como uma incapacidade do espectador de separar realidade de ficção. No entanto, o autor desconsidera essa visão um tanto “apocalíptica”, herdada dos pessimismos da teoria comportamental da agulha hipodérmica (criada entre 1930-1940). Para ele, a relação parassocial pode ser vista como uma faceta ativa e participatória do consumo de mídia, na qual os fãs *escolhem* trazer uma parte do texto ficcional para dentro de suas vidas reais. Cf. MITTELL, 2015, p. 122 e ss.

⁸⁶ O encontro entre intérprete e personagem é um ponto crucial para Mittell (2015), que diz expressamente que as personagens de TV “derivam da colaboração entre os atores que os representam e os escritores e produtores que determinam suas ações e falas” (2015, p. 115)



Tratando já especificamente de *Crazy Ex-Girlfriend*, esse desenvolvimento individual se mostra nos vários momentos em que as personagens não expressamente quebram a quarta parede, mas saem do universo diegético para as cenas musicais, que fazem as vezes de “estados de consciência” com refrões memoráveis e letras bem-humoradas. No caso de Greg Solano, no entanto, há o mais próximo de uma quebra da quarta parede, pois o personagem faz frequentes pausas em suas próprias falas e as replica, fazendo uma consideração ou crítica sobre o que acabou de dizer ou fazer.

Além disso, Greg se utiliza de uma série de atitudes que fogem ao seu *trope* específico de “possível-interesse-romântico-da-protagonista”, o *boy(friend)*, para ter atitudes inocentes, conformistas ou mesmo tipificadas como femininas, fugindo do esperado do personagem masculino que irá usar sua masculinidade e/ou sensibilidade para ganhar a mocinha a qualquer custo.

Desta feita, Greg realiza com sucesso – dentro do universo narrativo bastante único de *Crazy Ex-Girlfriend* – o que Jason Mittell chama de identificação: o processo pelo qual os espectadores se identificam com uma personagem – dinâmica e ativa – não apenas dentro do seu núcleo, mas de episódio para episódio, através de saltos e lacunas que vão sendo preenchidos pelas pistas e recompensas que a personagem oferece, na cabeça do espectador (Mittell, 2015, p. 127).

Tropes e Masculinidades

Para o Bourdieu (2002), os homens passam por diversos ritos de instituição da masculinidade durante a vida privada e social. Um destes ritos é a prova da masculinidade viril por meio de determinados paradigmas de comportamento em espaços pré-definidos. O bar *Home Base*, local onde Greg trabalha, é um signo de hombridade, da exaltação da dominação masculina do espaço. No entanto, o personagem tem aversão a seu emprego e ao espaço onde trabalha. Apesar de o bar ser um espaço de confraternização com amigos, é também, para Greg, um local de experiências vazias e de entorpecimento das dores.

A relação de Greg com o bar é dúbia, pois não apenas ele odeia estar lá, como é seu único emprego. Somado ao fato de trabalhar em um bar, Greg apresenta progressivamente problemas com álcool, indo contra o estereótipo do homem que aguenta beber muito (uma famosa “demonstração de masculinidade”). Mesmo após se envolver com Rebecca, ao final



da primeira temporada, Greg não consegue controlar sua relação de compensação com a bebida, para a qual se dirige sempre que algo ameaça seu frágil equilíbrio emocional. De certa forma, então, esse descontrole é, sutilmente, uma ruptura com sua posição de macho.

Bourdieu em sua obra “O poder simbólico” (1989) desenvolveu o conceito de “violência simbólica” para buscar compreender as diferentes formas de violência experimentadas por grupos social e historicamente vulneráveis. No entanto, percebe-se que até mesmo dentro do grupo opressor existe certa violência: a violência da expectativa do SER. Os homens, dentro do modelo patriarcal, sofrem com a violência imposta pela sociedade que determina papéis de masculinidade, como: não demonstrar sentimentos, não se envolver emocionalmente com mulheres, ser forte fisicamente, ter um emprego com grande retorno financeiro, beber grandes quantidades de álcool entre outras coisas.

Greg é fruto desta sociedade e reproduz todos estes comportamentos. No entanto, o personagem busca quebrar com o padrão de masculinidade em diversas ocasiões e se questiona a respeito da importância destes modelos limitantes.

Análise de episódios

No segundo episódio da série, intitulado *A Namorada do Josh é muito simpática*, Greg conversa com Josh, no bar onde Serrano trabalha, sobre o possível interesse romântico de Greg em Rebecca. Numa conversa típica entre amigos homens, eles falam abertamente sobre o interesse sexual de Greg por Rebecca – que ele nunca escondeu, visto que eles quase fazem sexo logo no primeiro episódio. O diálogo que se segue é o seguinte:

Josh: Está interessado na Rebecca?

Greg: Bem...

Josh: Por isso pergunta?

Greg: Não é que eu não esteja interessado.

Josh: Serrano, vindo de você, é uma declaração de amor. Cara, se está interessado, vai fundo.

Greg: Talvez eu vá. Talvez ponha a minha sela naquela égua.

Josh: Isso.

Greg: Vou levá-la para uma volta no pasto.

Josh: Isso mesmo. Irá montar naquela égua.

[Ambos começam a fazer barulhos de cavalo e se cumprimentam com um *high five*]

Greg [após uma pausa]: Homens são nojentos.

Josh: É verdade. (CRAZY, Temporada 01, Episódio 02, 2015)⁸⁷

⁸⁷ Figura 1.



Figura 1 - Greg Serrano e Josh Chane conversando no bar



Fonte: site [netflix.com](https://www.netflix.com)

É curioso o comportamento masculino dúbio não só de Greg, mas também de Josh nesse diálogo. Em um bar de esportes, ambos trocam analogias sexuais sobre Rebecca – tratada como uma égua – fazendo barulhos animais e cumprimentando-se com um *high five*, a saudação masculina homossexual por excelência. Ao mesmo tempo, quiçá após um momento de reflexão ou de volta a si – após deixar o *tropo* do macho alfa – ambos concordam que “homens são *nojentos*”.

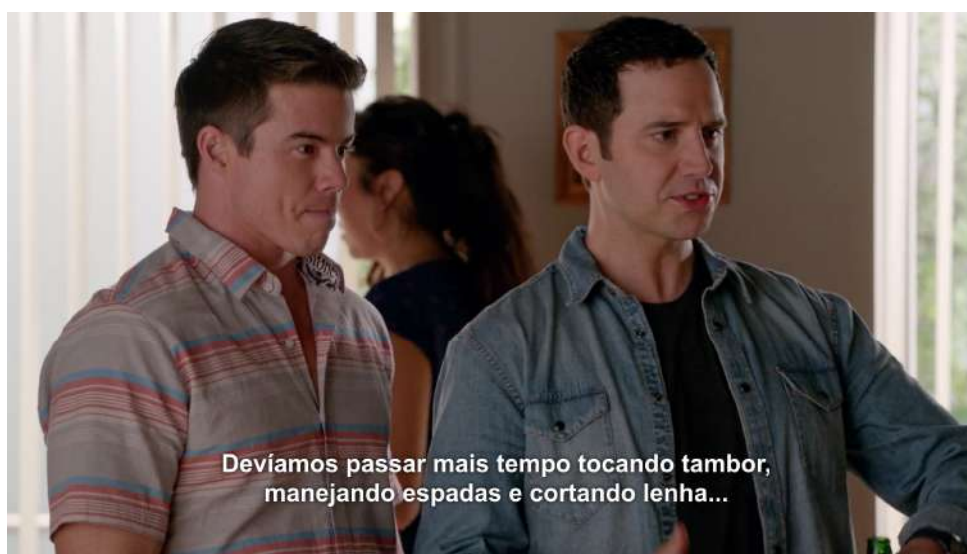
Esse comportamento de Greg, de autocritica dos comportamentos masculinos de si próprio e dos seus pares (entendidos como classe), se repete em vários outros momentos. No episódio 10, *De volta ao acampamento com o Josh!*, Greg está em uma festa com dois amigos, Hector e White Josh⁸⁸ (personagens secundários que apresentam uma profundidade surpreendente em outros momentos), repleta de mulheres desconhecidas — na verdade, mulheres contratadas por um aplicativo para preencher festas. Em um dado

⁸⁸ White Josh (Josh Branco), ou Josh Wilson, interpretado por David Hull, tem esse nome porque se parece fisicamente com Josh, sendo uma versão caucasiana deste, e por também se chamar Josh. É importante notar o tom genérico que esse personagem secundário recebe, ao ter um nome (Josh) que se perde no seu apelido. Jason Mittell realiza uma rápida análise da função dos nomes utilizando *Lost* e seu grande número de figurantes e personagens não-importantes no elenco, utilizando sempre a metalinguagem da ficção científica e dos quadrinhos através das falas do personagem Hurley (Jorge Garcia). Cf. Mittell, 2015, p. 127.



momento, Greg diz que “Homens passam muito tempo pensando em mulheres. Devíamos passar mais tempo tocando tambor, manejando espadas e cortando lenha...” (CRAZY, Temp. 01, Ep. 10, 2016)⁸⁹. Subitamente, Greg interrompe seu discurso, e é interpelado por White Josh, que pergunta “Do que está falando cara?”. Sem resposta, Greg olha fixamente para a frente e muda de assunto, ao perceber que dentre as convidadas da festa está uma garota por quem ele foi apaixonado “desde o jardim de infância”.

Figura 2 - Greg Serrano e White Josh conversando na festa cheia de garotas



Fonte: site netflix.com

A referência ao jardim de infância põe por terra toda a declaração anterior de Greg, em que critica como “homens passam muito tempo pensando em mulheres”. O personagem, que pouco tempo antes estava ridicularizando os homens que pensam demais em mulheres, ao invés de se dedicar a atividades “tipicamente masculinas” (e nesse momento ele faz movimentos como se batesse em um tambor), fica totalmente desconcertado com a presença de sua paixão de infância, concluindo, com uma virada de cabeça infantil: “ela é perfeita”.

Assim como nesse episódio, Greg Serrano utiliza-se de vários trejeitos não-masculinos para contrabalancear o *trope* masculino que, dentre outras coisas, funciona

⁸⁹Figura 2.



como possível interesse romântico de Rebecca. No episódio 4 da primeira temporada, *Vou sair com o amigo do Josh!*, Greg canta uma música para Rebecca (*Settle for Me*, ou *Contente-se comigo*) feita à moda dos musicais dos finais da década de 30. Greg, em um fraque⁹⁰, sapateia em um tablado iluminado para Rebecca, convidando-a a sair com ele, ainda que ele não seja a escolha perfeita para ela ou, ao menos, o que ela realmente quer. Em dado momento da canção, Greg apoia a cabeça no ombro de Rebecca, numa atitude delicada e íntima, como seria esperada de uma moça apaixonada.

Figura 3 - Greg Serrano no número musical *Settle for me*



Fonte: site [youtube.com](https://www.youtube.com)

Ao concordar que não é a melhor escolha para Rebecca, Greg abandona a autoconfiança típica do masculino, que sempre acha que será o homem da vida de qualquer mulher. Muito pelo contrário, Greg não possui autoconfiança alguma, tendo inclusive problemas com bebida (revelados com mais calma ao longo da primeira temporada, e expostos com mais clareza na segunda). Na música, ele apresenta várias certezas de que não é a escolha certa, mas um “segundo lugar” para Rebecca, assim como “leite desnatado ou *seitan* [carne de glúten]”

⁹⁰Figura 3.



Mesmo que
Eu não seja aquele que você adora
Por que não
Se contentar comigo?

Eu sei que eu sou só o segundo lugar
Nesse jogo
Mas como leite desnatado
Ou *seitan*
Eu tenho quase o mesmo gosto!

Diga sim ou não
Antes que eu engasgue com todo esse
Orgulho que engoli!
Eu não tenho problema em ser a última opção
Se ele é o preservativo furado
Eu sou o plano B,
Então diminua essas expectativas
E se contente comigo!

Docinho, estou tão desconsolado
Que só sobram termos ofensivos
Da minha masculinidade (Crazy, Temporada 01, Episódio 10, 2016)

Após esse verso, Greg faz com que Rebecca (agora em um vestido de gala) deite ele, como seria esperado de um homem, que conduz a dança. E, ainda que seja um momento de revolta com a própria masculinidade imposta, ele resgata o *ethos* másculo impenetrável ao dizer, logo em seguida “Garota, não faça eu me sentir como uma menina”, percebendo o erro e corrigindo com “Vamos fingir que eu nunca disse isso”. E, na afirmação mais categórica de que ele quer ser apenas um segundo lugar no lugar do coração de Rebecca, ele diz:

Sim, eu sei, Josh é um sonho,
Mas eu estou aqui
Em carne e osso e auto-depreciação.
Contente-se comigo! (Crazy, Temporada 01, Episódio 10, 2016)

Assim, Greg flutua entre o macho que quer conquistar a mocinha a qualquer custo, e o homem que não tem certeza de nada, muito menos na sua própria masculinidade. E, curioso como é sua atitude em pedir que Rebecca se contente com ele, o próprio Greg cai numa relação “substituta” com Heather, a vizinha de Rebecca, que apresenta-se com o *trope* da *Manic Pixie Dream Girl*, a personagem aparentemente misteriosa e livre que serve para tirar uma personagem masculina de um ciclo depressivo.



Figura 4 - Greg Serrano e Heather dando um *high five* antes de se beijarem



Fonte: site netflix.com

Figura 5 - Greg Serrano e Heather dando um *high five* antes de se beijarem



Fonte: site netflix.com

O primeiro beijo entre Greg e Heather acontece no dia de Natal (episódio 08, *Minha mãe, a mãe do Greg e a dança do Josh!*), quando eles se aproximam por acaso, na festa de



Natal da família de Greg e, ao se despedirem, Greg sugere um *high five*⁹¹, ao que Heather se indigna dizendo “Que molenga”, e puxa-o pelo pescoço para beijá-lo, mais uma vez executando uma ação costumeiramente esperada de um homem.

Compreende-se do entendimento de Bourdieu (2002), que as interações de cunho afetivo-sexual se mostram como relações sociais de dominação. Isso acontece pois as relações heteroafetivas são construídas:

[...] através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo — o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação (Bourdieu, 2002, p.19).

Indo de acordo com a falta de confiança e autossabotagem de Greg, o relacionamento com Heather não dá certo. A insegurança de Greg é crônica e faz com que ele se encaixe no *trope* do *Medo do Comprometimento*. Após ouvir de Heather que ela pretendia algo sério, Greg termina com ela. Em seguida, no bar onde trabalha, Greg vai contar a dois amigos – Hector e White Josh – sobre o término com Heather, dizendo que “disse a ela que precisava de espaço” e que “não sair com outras pessoas é como contratar a banda para tocar no casamento”. Como justificativa, Greg diz que eles eram muito diferentes: “Ela gosta do Chuck Palahniuk, e eu acho que depois do *Clube da Luta* ele só sabe fazer aquilo”.

Após esse discurso, Hector (que até então era uma personagem sem grandes participações) alerta a o amigo de que ele viu na TV de que esse tipo de comportamento indica que ele tem medo de compromisso. E é digno de nota que o programa de TV que Hector afirma ter visto é o matinal *The View*, um programa de auditório da ABC que debate temas desde política a relacionamentos de uma maneira simples e cotidiana, à guisa dos matinais da televisão brasileira.

Enquanto Greg nega que tenha medo de compromisso, Hector diz que ele está inventando desculpas para não ficar com Heather, e White Josh complementa:

O seu comportamento reflete um medo subconsciente de que, se amar alguém, ela vai te deixar. Deve estar enraizado no seu trauma de infância [referindo-se ao

⁹¹ Figuras 4 e 5.



fato de que a mãe de Greg separou-se do pai quando ele ainda era novo] (Crazy, Temporada 01, Episódio 10, 2016)

O discurso de White Josh é interessantíssimo não apenas pela profundidade analítica – que Greg chama de “psicologia barata” – mas pela segurança com que ele fala, com o queixo apoiado nas mãos. De fato, White Josh é, quiçá, a personagem mais bem resolvida emocionalmente em toda a série. Apesar de permanecer quase sempre em segundo plano, suas contribuições são sempre pontuais e acertadas, não envolvendo precipitações emocionais (como as de Rebecca e Greg), e tampouco prendendo-se a *tropes* específicos. Digno de nota é que White Josh revela-se, mais adiante, como bissexual, indicando que a libertação dos *tropes* específicos de gênero, com seus comportamentos esperados, precipitações impostas e falhas visíveis.

Considerações finais

Em seu livro sobre amos na sociedade moderna, o sociólogo britânico Anthony Giddens (1992) narra o estudo da psicóloga estadunidense Sharon Thompson, que nos anos 80 realizou um estudo sobre a vida sexual de 150 adolescentes do país. Thompson percebeu grandes diferenças na maneira como os rapazes e mulheres falavam sobre o sexo, sendo os rapazes breves e sem perspectiva de futuro, enquanto as meninas “eram capazes de produzir longos relatos ‘imbuídos das descobertas, angústia e do deleite das relações íntimas’ (...) aproximando-se das habilidades de romancistas profissionais” (Giddens, 1992, p. 49).

Thompson fala de uma “jornada-romance” (Giddens, 1992) que, na visão das meninas, representava o destino final de uma trajetória pontuada – ou desviada – por relações sexuais. O mesmo não era encontrado nos meninos, que viam o sexo como um fim em si mesmo, sem perspectiva de futuro ou jornada.

É patente como essa visão é parte de um construto cultural muito maior do que o meio dos jovens entrevistados por Sharon Thompson nos anos 80. Essa configuração sexual diz respeito a todo o Ocidente, sendo visto e discutido de diversas formas, mas sempre tendo como fundamento a separação entre homens, insensíveis, que buscam a satisfação sexual e desinteressada a qualquer custo, e as mulheres, inocentes, que almejam o amor romântico.

Por meio da sátira e do exagero, *Crazy Ex-Girlfriend* expõe e critica as expectativas irrealistas não apenas de mulheres, mas também de homens, através das pequenas



desconstruções dos *tropes* de suas personagens. Ao atribuir a busca do amor romântico a uma condição psicológica de Rebecca (o epíteto *crazy* – louca – se refere a ela), ao mostrar o seu possível interesse romântico como um homem que critica suas ações (ao mesmo tempo que recai nelas, pois caso contrário não faria uma crítica real), e mesmo ao colocar um personagem secundário como uma das personagens mais bem-equilibradas da série (o quase genérico *White Josh*), a série abre pequenas rupturas nessas barreiras epistemológicas e culturais.

Assim, *Crazy Ex-Girlfriend* busca confrontar, fazer rir e expor criticamente que o a sociedade norte-americana (e por quê não também ocidental?) espera das mulheres e dos homens, tanto do lado conservador do espectador, quanto dentro das próprias discussões feministas, por exemplo (Rebecca constantemente levante temas feministas, pelos quais é confrontada por outras personagens, alheias ao âmbito intelectual acadêmico que a formou).

Conclui-se, então, que o personagem Greg Serrano quebra com o *trope* no qual ele se encaixaria dentro do modelo de narrativa fílmica e seriada romântica, fazendo parte deste grande arcabouço crítico que a série tem. O personagem é construído de forma complexa, posto que não se encaixa apenas no estereótipo do “bom moço da cidade do interior”, tampouco do masculino “puramente doente”. Greg apresenta desde atitudes auto-destrutivas à grandes demonstrações de sensibilidade e afeto.

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel: Rio de Janeiro - RJ: Bertrand Brasil, 1989.
- GIDDENS, Anthony. *The Transformation of Intimacy – sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- LEWIS, John. *Essential Cinema: an Introduction to Film Analysis*. Boston: Cengage Learning, 2014.
- MITTEL, Jason. *Complex TV: the Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.
- THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film in Television*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.