

Encarnação do demônio

A PROBLEMÁTICA DEFINIÇÃO DE GÊNEROS NACIONAIS

Este artigo revisa e sintetiza um dos capítulos de minha tese de doutorado Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951), defendida na Universidade Federal Fluminense em 2011, fazendo parte, portanto, de uma reflexão mais ampla. O texto a seguir tem o objetivo de apresentar e criticar uma das formas possíveis de se abordar os filmes de gênero brasileiros a partir do método de análise semântico-sintática dos gêneros de Rick Altman, pensando o "brasileiro" desta expressão como um adjetivo.

Em seu livro Film/genre, Altman indicou um padrão de formação dos gêneros através de sua alternância com ciclos, correspondendo também a processos de "substantificação" de adjetivos antes puramente descritivos. Nessa perspectiva, o advento do som, por exemplo, permitiu a adição de novos elementos (músicas e canções) a filmes dos mais diversos gêneros então já estabelecidos, surgindo "comédias musicadas", "romances musicados", "melodramas musicados" etc. A "generalização" total ocorreu com a substantivação definitiva do que antes era apenas um adjetivo, com um ciclo dentre outros (comédia romântica musicada), se tornando um gênero próprio e reconhecível (o musical). Por meio desse mesmo processo, através da adição de um novo adjetivo, qualquer gênero pode vir a frutificar em um novo ciclo e, possivelmente, em um novo gênero.

POR RAFAEL DE LUNA FREIRE



A observação do coerente modelo descrito por Altman nos levaria, consequentemente, a pensar na possibilidade de entendermos o adjetivo "brasileiro" como um mero descritivo de nacionalidade que pode ser prontamente adicionado a todo e qualquer gênero. Assim, caso o filme nacional seja definido pela simples presença de certos elementos – língua, cenários, história ou atores brasileiros –, qualquer gênero pode, a princípio, ganhar uma versão nacional.

Esse raciocínio poderia ser corroborado pela constatação da existência em nossa filmografia de "filmes de ficção científica brasileiros", por exemplo. Mas a presença de um *corpus* de filmes equivaleria à existência de um gênero? Alguns pesquisadores argumentam que embora não exista um "cinema brasileiro de ficção científica" com características próprias e bem definidas, seria inegável a presença esporádica de exemplares deste gênero no cinema nacional.

A latente contradição face à indiscutível presença do que são identificados como representantes de gêneros tradicionais no cinema brasileiro, que, em si, não teria desenvolvido um cinema de gêneros, pode encontrar uma aparente resposta no processo de generificação apontado anteriormente. Afinal, as tais características que justificam o adjetivo "brasileiro" poderiam ser classificadas como elementos semânticos. Conforme Rick Altman, uma abordagem essencialmente semântica seria mais inclusiva e ampla, embora demasiadamente vaga e superficial. Portanto, não é de espantar o usual diagnóstico de que o conjunto de filmes de ficção científica falados em português e filmados por brasileiros no Brasil sofram justamente de falta de consistência, continuidade e coesão.

Ainda no domínio de uma crítica genérica puramente textualista (o que já é, em si, um problema), se pensarmos em "brasileiro" como um adjetivo, somos levados à óbvia conclusão de que qualquer gênero estrangeiro pode dar origem a um ciclo nacional. O caso do filme de cangaço é interessante quando visto como um gênero originado de um ciclo do cinema brasileiro iniciado pelo extraordinário sucesso do longa-metragem *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), tido como uma tentativa de nacionalização do *western*.

Entretanto, também é importante pensar o filme de cangaço sob a alcunha de "western nordestino", que se tornaria o ciclo mais consistente em meio a outras diversas apropriações da matriz de Hollywood, como o "western gaúcho" ou o "western paulista". Em meio a diferentes apropriações regionais, a nordestina veio a assumir o caráter de principal versão nacional do western, marginalizando singularidades dentro da diversidade do próprio Brasil e reprimindo suas possíveis contradições internas.

Assim, a partir das aproximações ao método de Altman, parece ser possível indicar que um ciclo nacional só evoluiria para um gênero nacional quando ele adquirisse uma estrutura própria (uma sintaxe) que o diferenciasse do gênero do qual o ciclo emergiu, ganhando um





estatuto independente e identificado com a nacão. Isto é, quando o ciclo se distanciasse o suficiente do gênero estrangeiro e, ao mesmo tempo, passasse a representar o nacional de forma mais ampla.

Enfim, ainda de acordo com Altman, um gênero nasceria quando o adjetivo se substantivasse ou possibilitasse a origem de um novo substantivo por meio de um neologismo. Nesse sentido, isso teria ocorrido exemplarmente quando o ciclo do "western nordestino" se consolidou no genero "nordestern", conforme batizou o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva no início dos anos 1960.

Obviamente, várias críticas devem ser feitas a essa hipótese. A primeira é em relação ao processo de unificação e homogeneização implícitos nesse processo crítico. O mesmo Altman indica que, diferentemente do discurso publicitário que busca acentuar a singularidade de cada filme, o discurso crítico regularmente tenta anular a sidiferencas individuais dentro do gênero. Apesar das particularidades dos vários conjuntos defilmes de cangaço – aqueles realizados nos anos 1950, os ligados ao Cinema Novo, os produzidos pela Boca do Lixo etc. –, os críticos tendem a unificá-los num gênero amplo e totalizante tido como "tipicamente brasileiro".

Essa tendência unificadora perseguida por vários críticos e pesquisadores não representa somente visões possivelmente inconsistentes, tais como definir como horror O jovem tatara võ (Luiz de Barros, 1936) ou como ficcão científica Uma aventura aos 40 (Silveira Sampaio, 1947). Mais além, esse tipo de abordagem genérica consiste em "tentativas de capturar jurisdição sobre o direito de redefinir os textos em questão", como escreveu Altman. É exatamente uma redefinição, uma vez que esse gênero abstrato só passa a existir em função do método de análise empreendido, moldando o gênero como construto teórico.

Nessa tendência dos críticos pela unificação e homogeneização das diferenças (ciclos) num construto idealizado e coerente (gênero), poderíamos mencionar a existência de "gêneros teóricos" em oposição aos "gêneros históricos". Esses dois termos diferenciariam grosso modo os gêneros definidos pelos estudiosos daqueles reconhecidos pela cultura.

Em primeiro lugar, porém, deve-se relativizar a possibilidade de uma definição puramente teórica dos gêneros, como se os críticos estivessem fora da história. Além disso, qual é a pertinência de simplesmente identificar uma propriedade comuma dois textos e colocá-los juntos num gênero?

Questiona-se, portanto, uma função meramente classificatória dos gêneros que, subjetiva e sincrônica, é não apenas míope à historicidade dos gêneros, como não coloca em questão o lugar específico de onde se avalia e interpreta os gêneros. Afinal, o que um crítico identifica como características genéricas não é necessariamente o que foi ou é percebido por outros agentes (espectadores, diretores, distribuidores) em outros momentos.

Assim, descartando uma análise semántico-sintático-pragmática (Altman) ou cultural (Jason Mittell) dos gêneros, o que a majoria dos estudiosos do cinema de gênero brasileiro propõe ao definir seus corp αs de filmes é simplesmente um novo recorte sobre a história do cinema brasileiro. Buscando fugir do arraigado cânone autorista da "historiografia clássica do cinema brasileiro", muitos ignoram os alertas trazidos pelo próprio Jean-Claude Bernardet a respeito da metodologia dos nossos historiadores do cinema.

Afinal, o que muitos críticos genéricos recorrentemente fazem é propor uma nova interpretação sobre certos filmes. Esta reinterpretação muitas vezes se apresenta como verdade a partir de uma posição de poder conferida pelo lugar de fala (artigo de revista e jornal, trabalho acadêmico) e principalmente pelo uso de um termo tradicional (*western*, horror, policial etc.) ou em voga (*teen*, *exploitation*, *road movie* etc.) já associado a uma bibliografia internacional consagrada. Afinal, se um especialista diz que determinado filme pertence a tal gênero, quem somos nós para discordar?

Por outro lado, como apontou Altman, "um único crítico pode ser incapaz de criar ou reviver um gênero, mas a comunidade crítica e seus leitores podem". Desse modo, a divulgação de um novo "mapa genérico" por meio de artigos, críticas e teses constitui claramente passos dados nesse processo de regenerificação. A popularização desses novos limites e fronteiras do gênero pode se ampliar ainda através, por exemplo, da realização de eventos e sua cobertura pela imprensa. No catálogo da mostra de filmes "Horror no cinema brasileiro", realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2010, por exemplo, o texto de apresentação dizia: "Talvez pelo fato de nunca ter sido catalogado de *forma correta*, o cinema de horror nacional é pouco conhecido. Muitos dos filmes do gênero realizados no país foram inseridos em outras categorias, dando *a impressão equivocada* de que a produção de terror no Brasil é incipiente ou pouco significativa" (grifos nossos).

Iniciativas como essas são tentativas de transportar o "filme de horror brasileiro" do suposto "não espaço" da teoria para a realidade concreta da história e da cultura, no caminho para a construção de uma nova visão sobre o presente e passado do cinema.

Independente dos conflitos de interpretação, um grande problema é que esse recorte de gênero nacional frequentemente baseia-se numa concepção transcultural dos gêneros. Isto é, assiste-se a filmes policiais estrangeiros (americanos, quase sempre), lê-se livros sobre o que é o gênero policial (em inglês, quase sempre), e depois tenta-se identificar filmes brasileiros que se enquadrem nesse modelo para definir o que é o cinema policial brasileiro. Supondo que o gênero é universal, seria preciso apenas encontrar suas manifestações nacionais.

Entretanto, esse raciocínio retoma a tradicional e já superada concepção de uma linguagem e técnica cinematográficas universais que podem ser dotadas de uma "cor local". Desse modo, não se leva em conta o fato de que a própria recepção dos gêneros fora de seu contexto de produção já implica em diferenças e até num processo de aculturação dos gêneros, uma vez que recepção é sempre reformulação.

A atenção à diferença de "etiquetas genéricas" é sempre importante. Os filmes musicais (*musicals*), por exemplo, recebem na França o nome de *comédies musicales* em função de particularidades culturais do país. Nada é mais revelador do processo de aculturação do que

Besouro



CHRISTIAN CRAVO

o "abrasileiramento" dos filmes de cowboys passados no far west em filmes que passaram a ser chamados de faroeste. Em minha tese de doutorado demonstrei como termos genéricos concorrentes tais como "film de underworld", "film de mysterio" e "film de gangster" passaram a ser reagrupados no Brasil, a partir de meados dos anos 1930, no amplo gênero "filme policial". Trata-se de um termo também utilizado em Portugal e mais próximo, por exemplo, do igualmente inclusivo film policier ("polar") francês ou policíaca espanhol, do que dos menos frequentes e mais restritos police film ou cop movies.

A desatenção à inevitável diferença processada em cada contexto cinematográfico implica numa postura submissa que se reflete na concepção a-histórica e transcultural de que determinados filmes brasileiros pertencem ou se filiam a um gênero hollywoodiano. Esse descuido geralmente ocorre quando estudiosos brasileiros simplesmente se apropriam acriticamente de definições e nomenclaturas de trabalhos já canônicos sobre os gêneros do cinema norte-americano.

Além disso, a visão universalista dos gêneros que informa esse modelo de ciclos nacionais que esboçamos também expressa uma via de mão única, partindo dos gêneros hollywoodianos (centro) na direção das cinematografias nacionais (margens ou bordas). Isso desconsidera não apenas a influência dos ditos cinemas periféricos sobre o cinema hegemônico, como também o diálogo às vezes surpreendente entre diferentes cinemas nacionais. Na verdade, os estudos dos gêneros cinematográficos, apesar de muito marcados pelo rígido binarismo entre gêneros transnacionais e gêneros locais, talvez representem simultaneamente os maiores desafios e as grandes oportunidades para análises policêntricas e polissêmicas.

Por fim, além de parecer tolo pensar que um filme brasileiro baseia-se apenas na adição de "elementos semânticos" - seja língua, cenário ou nacionalidade de seus realizadores -, existe a forte impressão de que há algo mais que faça um filme ser considerado um filme brasileiro. Ou melhor, algo que faça com que determinados grupos percebam determinado filme como brasileiro, que "cinema nacional" seja mais do que uma mera rubrica e "brasileiro" mais do que um simples adjetivo. Esse elemento, geralmente pensado como relacionado a características culturais e ao sentimento de pertença e associação - mesmo que a uma "comunidade imaginada" –, pode ser chamado de brasilidade, algo associado a uma suposta especificidade da identidade nacional. Entretanto, como já colocou Jean-Claude Bernardet em relação ao cinema, "não é fácil determinar o sentido que se deve atribuir ao adjetivo 'nacional': apenas designação de nacionalidade ou ir além".

Portanto, mais do que simplesmente tentar enquadrar os filmes brasileiros em padrões genéricos a-históricos e transculturais, talvez seja mais interessante aprofundar a reflexão sobre como os gêneros foram e são constantemente reinterpretados, reavaliados e reformulados no Brasil para, a partir daí, analisar como os filmes brasileiros vêm participando deles. Isso significa um esforço redobrado, mas inegavelmente compensador.

Rafael de Luna Freire é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Seu trabalho mais recente é o livro Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói (Niterói Livros, 2013).

HIIGO SANTAREM





VANTOEN PEREIRA JR.

Em cima, Faroeste caboclo, em baixo, Cidade dos homens