

CINEMA DE GÊNERO

DE TEXTOS

CINEMA DE GÊNERO

BREVE HISTÓRIA DA TEORIA DE GÊNERO

por Mauro Baptista

(Trecho de comunicação do Encontro Socine de 1998, publicada na revista *Cinemais* nº 14, de novembro/ dezembro de 1998)

Em *The idea of genre in the american cinema*,

Edward Buscombe faz uma breve história do conceito de gênero na literatura, já que é nesta arte que surgem os primeiros problemas teóricos. A ideia de que há diferentes tipos de literatura, com diferentes técnicas e temas, foi primeiro desenvolvida por Aristóteles. Em *Poética* Aristóteles separa o que chamou poesia – o que nós chamamos literatura – em várias categorias, como tragédia, épica, lírica, para depois concluir que a tragédia era a forma mais alta da poesia. Na Renascença, as ideias de Aristóteles se tornaram um rígido sistema de regras, e estilos e formas eram prescritos para cada categoria. O exemplo mais conhecido é a regra das três unidades dramáticas, os três atos aristotélicos. Essa codificação se estendeu ao período neoclássico dos séculos XVII e XVIII, quando a literatura foi dividida ainda em mais categorias, cada uma com seu tom, forma e tema. Como resultado dessa abordagem quase mecânica e ditatorial a teoria da literatura foi perdendo crédito, afirma Edward Buscombe.

Com a revolta romântica contra as regras e tradições, a ideia de categorias literárias, ou gêneros, como depois foram chamadas, foi muito desprestigiada. Com uma escola de Chicago conhecida como neoaristotélica, nos anos 1930 e 1940 voltou-se a prestar atenção à influência de formas e convenções já presentes. Os neoaristotélicos se colocaram contra o chamado *New Criticism*, que tinha repudiado todo tipo de abordagem histórica da literatura. A concepção desta última escola era que uma obra literária existe em si mesma e não precisa de referências externas, sejam contemporâneas ou históricas.





Com o objetivo de resgatar a literatura de seu isolamento, os neoaristotélicos ressuscitaram parcialmente a teoria dos gêneros. Mas, segundo Buscombe, não escaparam do que tem sido sempre uma fonte de confusão: Aristóteles reflexionou sobre os tipos literários em dois sentidos: primeiro, os tipos literários como um número de grupos diferentes de convenções que cresceram historicamente e se desenvolveram em formas como a sátira, a lírica e a tragédia; segundo, como uma divisão mais fundamental da literatura, em drama, épico e lírico, correspondendo a diferenças na relação entre artista, temas e audiência.

“Foi empregado mais tempo para determinar a natureza e possibilidades desses três modos de literatura do que em explorar os gêneros históricos. Como resultado, pouco desse trabalho é relevante para o cinema, visto que esses três modos (que correspondem aproximadamente a drama, ficção e poesia) estão presentes de forma equivalente no cinema.”

Buscombe assinala que muitos tentam evitar toda a questão de gênero por considerar que levará ao estabelecimento de regras que vão restringir arbitrariamente a liberdade dos artistas para criar o que desejam, ou retirar a liberdade dos críticos para falar sobre o que queiram. Mas se a teoria da literatura tem sido geralmente restritiva e normativa, não tem por que ser assim obrigatoriamente: a intenção original de Aristóteles foi descritiva, não normativa.

Apesar do papel central dos filmes de gênero na indústria e no público, o reconhecimento da teoria de gênero na crítica cinematográfica foi tardio, em parte pelos problemas gerados na literatura, em parte pelo apogeu da teoria do autor. Os primeiros ensaios significativos sobre gênero foram os artigos de Robert Warshow sobre filmes de gângster e *western* (1948 e 1954) e os dois artigos de André Bazin sobre

western publicados na década de 1950. Portanto, cronologicamente, a teoria de gênero no cinema é anterior à teoria de autor, mas se desenvolveu mais lentamente porque não teve a popularização que teve a teoria de autor, criada pela crítica francesa ligada à Nouvelle Vague, e difundida nos Estados Unidos por Andrew Sarris.

Barry Keith Grant sublinha como os artigos de Bazin e de Warshow indicaram o caminho para trabalhos posteriores sobre gênero. Em seu ensaio sobre filmes de gângster, Warshow intuiu a dinâmica do gênero e o prazer que outorga ao público, antecipando uma das áreas mais sofisticadas da teoria de cinema contemporânea: o papel e a posição do espectador na construção da experiência cinematográfica. Sua observação de que “a cidade verdadeira... produz apenas criminosos; a cidade imaginária produz o gângster” revela uma compreensão dos gêneros como sistemas de convenções estruturados de acordo com valores culturais, uma ideia próxima ao que os estruturalistas chamaram mais recentemente de “estrutura profunda” do mito. A diferenciação de Warshow iniciou a aceita separação de verosimilhança histórica (diversa de história) e o estudo de gênero.

Nos anos 60, uma primeira semiótica – inspirada nos trabalhos de Lévi-Strauss e Greimas – concentrou-se no significado dos filmes (na história, no sentido de Émile Benveniste). Um exemplo clássico da união desse instrumental semiótico-estruturalista foi o ensaio *The auteur theory* de Peter Wollen, que analisa o trabalho de John Ford e Howard Hawks. Wollen concluiu que a obra de John Ford era superior à de Howard Hawks através do estudo das oposições temáticas binárias, que revelaram ser mais ambíguas e variadas em Ford.

Na página ao lado:

à esquerda, *Fúria sanguinária*,

à direita, *O rei da comédia*



Nos anos 70, o interesse no filme narrativo – alimentado por uma década de *auterismo* que defendia os filmes americanos de gênero – começou a diminuir e cresceram as preocupações da teoria do cinema com a forma. O interesse da crítica passou do significado de um filme para a prática da significação, da história para o discurso (como é construído o relato). Em 1972, Gérard Genette publica *Figures III*, obra seminal da narratologia literária que trabalha com precisão problemas formais da construção do discurso literário anteriormente discutidos principalmente por Henry James e o formalismo russo. A obra de Genette criou as bases para o surgimento da narratologia fílmica – teoria de cinema que estuda como se constrói o relato fílmico – que terá um significativo desenvolvimento nos anos 80 e 90.

Grant destaca como na década de 70 o interesse no discurso fílmico levou críticos e teóricos a concentrar sua atenção em filmes que rompiam de alguma forma com a linguagem clássica de Hollywood – que Noël Burch denominou o modo institucional de representação. Ao mesmo tempo, houve um grande interesse pela ideologia na arte – estimulado pela incorporação à teoria do pensamento de John Berger, Louis Althusser, Bertolt Brecht, Sigmund Freud –, que debilitou a hipótese de que a compreensão de um diretor e sua obra proveria a chave principal para a interpretação. O significado surgia agora da conjunção de vários códigos discursivos do texto fílmico, dos quais o pertencente ao diretor era apenas um. Esta ênfase na significação e na ideologia trouxe um renovado interesse no filme narrativo clássico e, em consequência, nos filmes de gênero, gerando uma nova perspectiva teórica. A nova abordagem achava que os gêneros eram bastante mais do que simples ilusionismo burguês, essencialmente conservador em tema e estilo. Os gêneros eram sobretudo edifícios míticos a serem desconstruídos. Agora o estudo dos gêneros era legitimado

porque era útil para estudar os contextos econômicos e históricos (condições de produção e consumo), funções e convenções míticas (códigos semióticos e padrões estruturais) e o lugar dos cineastas nos gêneros (a relação entre a tradição e o autor individual).

Nesta linha de pesquisa, chamada de abordagem ritual, devemos destacar o trabalho de John G. Cawelti no estudo dos gêneros na literatura e no cinema, com obras como *The six-gun mystique sequel* e *Adventures, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*. Cawelti analisa os gêneros populares através do termo fórmula, que define como união da mitologia cultural com o padrões de estórias arquetípicas. Ele prefere o termo fórmula a gênero para evitar as confusões criadas pelas diferentes concepções do último conceito. O trabalho de Cawelti é pioneiro no estudo do papel positivo da relação dos gêneros na literatura e no cinema com a audiência e os artistas individuais.

Thomas Schatz, em *The structural influence: new directions in film genre*, sugere três razões para o interesse teórico na segunda metade dos anos 70 no cinema de Hollywood: o excesso de *auterismo* dos anos 60, a influência das metodologias semióticas e estruturalistas, e a inclinação natural da crítica para fazer uma autópsia do sistema dos estúdios, uma vez que ele tinha desaparecido. Esta perspectiva mostra uma crescente preocupação para estudar o filme de Hollywood como um produto não só estético, mas também cultural e industrial. ■

(Leia a íntegra do texto, *Notas sobre os gêneros cinematográficos*, em filmeicultura.org.br)

Mauro Baptista Vedia é cineasta, diretor de teatro e pesquisador. Doutor em Artes pela USP, publicou *O cinema de Quentin Tarantino* (Ed. Papirus). Escreveu e dirigiu o longa-metragem *Jardim Europa* e o telefilme *A performance*, entre outros.