

Teoria de Gênero e Teoria de Autor

por Mauro Baptista

Uma indústria de cinema não se constrói com filmes de “autores”, no sentido vulgarizado de filmes pessoais, mas oferecendo uma produção diferenciada, ou seja, um conjunto de filmes de diversos gêneros que o espectador possa identificar e antecipar seu conteúdo e forma antes de comprar o ingresso. Os filmes de diretores com um estilo e visão singular devem ser o brilho do total da produção, devem servir para prestigiar e renovar a linguagem da produção em série, mas não podem ser o único nem o principal objetivo de uma indústria de cinema. Não somente porque o mercado e público potencial desse tipo de filmes é limitado, mas porque no cinema, como no resto das artes, há dez artesãos para cada artista inovador.

O conjunto de uma produção industrial cinematográfica deve atender à demanda de públicos específicos com diferentes tipos de filmes - o filme hoje chamado de “arte” (classificação elitista) um deles. A concepção dominante hoje separa o cinema brasileiro em duas categorias bem distantes: cinema convencional - e supostamente comercial - e cinema de autor. O curioso é que os filmes chamados

comerciais são, salvo exceções, produzidos e concebidos como filmes de autor, ou seja, seguindo apenas os instintos do diretor, sem ter uma estratégia de produção e lançamento. Por outro lado, os filmes chamados de autor

são pensados já como filmes sem público, realizados, de antemão, a fundo perdido. Sem desconhecer os problemas de distribuição, o resultado está a vista: os filmes nacionais ocupam apenas 5% das salas.¹

Se quisermos fundar uma indústria cinematográfica brasileira devemos pensar numa produção diversificada, com tipos de filmes, que remetam a uma tradição de gênero.

Há duas alternativas: primeiro, criar e retomar gêneros brasileiros; segundo, reapropriar - de forma antropofágica - gêneros presentes em outras cinematografias que tenham sucesso de público. Quando escrevo gêneros de outras cinematografias não penso necessariamente no cinema americano. A comédia italiana de costumes, o drama social e a comédia do cinema britânico contemporâneo, o cinema de crime de Hong Kong, são possíveis exemplos que poderiam ser recriados pelo cinema brasileiro, para assim transformá-los em algo diferente.

Para realizar este projeto, é útil prestar atenção à teoria dos gêneros cinematográficos, que durante as décadas de 50 e 60 foi eclipsada pela teoria de autor. Porém, devemos ter rigor e seriedade para não transformar a teoria de gêneros no vale tudo em que se transformaram a teoria e o conceito de cinema de autor.

Talvez o principal erro da forma usual de hoje utilizar a



¹ Esse erro conceitual leva que um filme brilhante como *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi) não seja considerado comercial. Ora, o filme não é somente muito bom como tem um enorme público potencial: seu caudal de provocação, inteligência e humor tem mercado.

teoria de autor seja a oposição entre gênero e autor. Ambos termos não são conceitos opostos.² A teoria de autor foi originalmente formulada como política dos autores pelos críticos da *Cahiers du Cinema* na primeira metade dos anos 50. A *politique des auters* proclamou como autores alguns diretores de Hollywood, na época pouco valorados, cuja especialidade eram os filmes de gênero com aparente pouco valor artístico, como comédias, wes-terns, filmes de guerra.

O início da confusão conceitual em torno do termo autor ocorre na década de sessenta, quando a *politica* é reformulada por críticos, fundamentalmente Andrew Sarris, como teoria de autor. Nessa década, essa reformulação do conceito de autoria foi eficaz para muitos diretores do cinema moderno que desejavam fazer filmes pessoais que quebrassem a narrativa clássica. Hoje, no entanto, faz já mais de

vinte anos que estamos lidando com um conceito de autor que tem sido utilizado para analisar qualquer tipo de filme, produzido e pensado em condições diversas daquelas da década de sessenta.

A teoria de autor e suas deformações e

exageros têm trazido vários problemas para crítica, como querer descobrir autores em diretores que possuem apenas um ou dois filmes de gênero. O conceito, utilizado corretamente e com domínio de suas implicações teóricas, ainda é válido. Mas, para pensar uma indústria de cinema, o conceito de autor, como tem sido desenvolvido a partir



dos anos sessenta, é uma catástrofe. O problema de utilizar conceitos e categorias de forma ahistórica é que eles se transformam em algo muito diferente e cumprem um papel diverso daquele para o qual foram concebidos.

A expressão cinema de autor é hoje

frequentemente empregada para designar um filme que expressa a idiossincrasia particular de seu diretor e seus fantasmas pessoais. O problema é que são poucos os diretores com uma visão de mundo e talento que justifiquem essa denominação. Para o resto, seria mais saudável enquadrar sua produção na segurança que oferecem a tradição e as convenções dos gêneros cinematográficos.

O conceito de gênero serve para explicar o sucesso de público de filmes como *Pequeno Dicionário Amoroso* (Sandra Weneck), *Bossa Nova* (Bruno Barreto) e *Como Ser Solteiro* (Rossana Svartman). Os três filmes pertencem ao gênero comédia romântica, a m p l a - m e n t e explorado pela televisão brasileira e por Hollywood com grande sucesso. A teoria de gênero também pode explicar o fracasso da imensa maioria de filmes históricos produzidos recentemente no Brasil: filme histórico

não é um gênero, o espectador não pode prever personagens nem situações. Um filme histórico pode ser filme de aventuras, comédia, drama, filme de terror, filme de guerra. Nos ocuparemos desta relação entre gênero e bilheteria no próximo número. Desejo voltar

² No número anterior da *Síntese*, Newton Cannito afirma acertadamente que a contraposição entre essas duas teorias é errada, realizando uma análise sobre a autoria na pornochanchada, gênero brasileiro por excelência.

a falsa oposição entre teoria de autor e política de autores.

Ambas teorias se complementam, já que a teoria de gênero se ocupa dos sistemas de convenções narrativas e temáticas e a política de autores, dos cineastas que trabalharam efetivamente dentro desses sistemas.³

A Política de Autores

A política de autores foi formulada por um grupo de críticos da *Cahiers du Cinéma* dos anos 50, entre eles Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e Jacques Rivette. Liderados por André Bazin, os críticos definiram a *politique des auteurs* privilegiando o filme de gênero e o estilo, com ênfase para a *mise en scène* e o enquadramento, como alternativa para a crítica centrada em temas e significados. A política de autores destinava-se a reavaliar diretores americanos que trabalhavam de acordo com as regras de Hollywood e conseguiam desenvolver uma obra pessoal, com temas e estilos comuns.

Como já dissemos, nos Estados Unidos, Andrew Sarris reformulou esta política denominando-a teoria de autor.⁴ Na Inglaterra, a influência da política de autores expressou-se principalmente na revista *Movie*, em artigos de críticos como Ian Cameron, V.

F. Perkins e Robin Wood.⁵ A crítica *auterista* atacou aqueles filmes qualificados de filmes de arte apenas pela importância dos temas que escolhiam tratar (o chamado “cinema de qualidade”). Em contrapartida, reputou como grandes autores alguns especialistas em cinema de gênero pouco reconhecidos pela crítica,



como Howard Hawks, Alfred Hitchcock e Raoul Walsh, e outros com uma trajetória em filmes de gênero de baixo orçamento, como Samuel Fuller (no policial, no *western*, no filme de guerra) e Anthony Mann (no *film noir*, no *western*, já com melhores orçamentos). Por

outro lado, rebaixou o prestígio de diretores considerados grandes pela crítica anterior, como William Wyler, e outros clássicos como Billy Wilder.

Da política de autores, podemos resgatar quatro aspectos, freqüente-mente esquecidos hoje: o repúdio da distinção entre arte e entretenimento, entre alta cultura e cultura de massas; a crítica, portanto, ao cinema “de qualidade”, que se autoproclama de arte pela nobreza do tema e por um estilo calculado para parecer sofisticado; a preocupação com o estilo, considerado essencial para definir um autor; por último, a avaliação positiva dos filmes de gênero. Do último ponto surge a posterior releitura dos gêneros hollywoodianos que viriam a fazer Jean-Luc Godard e François Truffaut. O primeiro aspecto mencionado inclui a rejeição de todo tipo de cânones no cinema, bem como de preconceitos contra os filmes de gênero e de massas: apenas a análise de cada filme dirá se ele tem valor ou não. Isso implica abolir a oposição,

forte no pensamento ocidental do século XX, entre alta e baixa cultura, entre a Grande Cultura, com maiúscula, e as culturas de massas; implica pensar a cultura como algo dinâmico, com uma permanente interação entre suas diversas manifestações.

³ Ver Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, Random House, Nova York, 1981, p. 8.

⁴ Ver Andrew Sarris, “Notes on the Auteur Theory”, *Film Culture*, n. 27, inverno de 1962-63.

⁵ Ver John Caughie (ed.), *Theories of Authorship*. Routledge, Londres-Nova York, 1981, pp. 48-60.

A Teoria de Gênero

a - Gêneros como Processos

Em princípio, não é fácil definir o termo gênero, dadas às diversas concepções formuladas nas últimas três décadas. Um filme de gênero envolve personagens familiares numa história (previsível) e num contexto familiar. Os filmes que não são de gênero, por sua vez, apresentam personagens não-familiares, "indivíduos singulares a quem nos referimos não tanto em termos de experiências fílmicas anteriores mas em termos de nossas próprias experiências do 'mundo real'."⁶

O filme de gênero se relaciona com um grupo de filmes preexistentes que formam o gênero e criam um mundo ficcional, guiado pela tradição e as convenções. Tradição e convenções num campo genérico que outorga margens de mudança, necessária para a renovação das expectativas do espectador. O gênero transita sempre no equilíbrio entre convenções e inovação.

A noção de gênero evoluiu de concepções baseadas em aspectos temáticos e formais para outras que assinalam a importância da interação desses aspectos com o público e a indústria. Os gêneros eram estudados como estruturas fixas, isoladas do contexto econômico e social.

Os gêneros como estruturas em

continua interação com público, indústria e crítica.⁷ Os gêneros não são formas isoladas, homogêneas, mas processos, sistemas que sofrem transformações periódicas. Steve Neale argumenta que esses processos podem ser dominados pela repetição, "mas também marcados fundamentalmente pela diferença, variação e mudança. [...] A natureza processual dos gêneros se manifesta como uma interação entre níveis: o das expectativas, o do corpus genérico e o das regras e formas que governam a ambos. Cada novo gênero constitui um adendo a um grupo já existente de gêneros e implica uma seleção do repertório de elementos genéricos disponíveis em qualquer ponto do tempo."⁸ Como os *corpus* genéricos estão sempre mudando e se expandindo, arrolar exaustivamente os elementos que conformam cada gênero não se faz sem dificuldade; daí a necessidade de historizar as definições de gêneros.

Esse processo de mudança permanente gera confusões, visto que se empregam nomes de gêneros criados em diversos momentos históricos: gêneros que existiram, que existem e que ainda não existem completamente.⁹ Os gêneros são produtos transitórios e históricos de processos permanentes.

b - Ciclos e Subgêneros

Os projetos de lucros a curto prazo da indústria levam-na a capitalizar tendências

e a estruturar os filmes de acordo com a atmosfera cultural. Se um filme apresenta uma inovação dentro do universo de gênero e obtém sucesso, a indústria repete a fórmula em várias produções. A tentativa imediatista de retrabalhar uma inovação é um ciclo, um jogo marcado pela repetição e pela diferença. Qual a diferença entre um ciclo e um subgênero? Um ciclo é um grupo de filmes localizados num período histórico específico de limitada duração. O filme de gângsters dos anos 30 foi um ciclo que ocorreu de 1929 a 1933. Mas se pensarmos o filme de gângsters como um gênero, ele terá vários ciclos: o inaugural, já mencionado; o da segunda metade da década de 30 (*Angels with Dirty Faces*, *The Roaring Twenties*, *Dead End*)¹⁰; o terceiro ciclo, como parte do *film noir* (*White Heat*, *The Killers*)¹¹; o cinema de crime de Don Siegel, Samuel Fuller e Roger Corman dos anos 50 e 60 (*Baby Face Nelson*, *Underworld USA*, *Machine Gun Kelly*)¹²; até produções isoladas como *The Godfather I e II*¹³ de Francis Coppola, Abel Ferrara (*King of New York*)¹⁴ e Brian de Palma (*Scarface*, *The Untouchables*)¹⁵.

Em contrapartida, o subgênero é um grupo de filmes, de quantidade limitada se comparado a um gênero, que atravessa diversos períodos históricos, e para cuja definição é quase sempre necessário utilizar mais de uma palavra: exemplos, *caper film* (filme de golpe)¹⁶, *women in prison*¹⁷ (mulheres encarceradas), comédia policial.

⁶ Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, op. cit., pp. 7-8.

⁷ Ver Steve Neale, *Genre*. BFI, Londres, 1980; Idem, "Questions of Genre", In: Barry Keith Grant, (ed.), *Film Genre Reader II*, University of Texas Press, Austin, 1995; Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1989; Idem, "Reusable Packaging: Generic Products and the Recycling Process", In: Nick Browne, (ed.), *Refiguring American Film Genres*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1988.

⁸ Steve Neale, "Questions of Genre", op. cit., p. 170.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938), *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939), *Dead End* (William Wyler, 1937).

¹¹ *White Heat* (Raoul Walsh, 1948), *The Killers* (Robert Siodmark, 1946).

¹² *Baby Face Nelson* (Don Siegel, 1957), *Underworld USA* (Samuel Fuller, 1961), *Machine Gun Kelly* (Roger Corman, 1958).

¹³ *Godfather I* (1972), *Godfather II* (1974).

¹⁴ *King of New York* (Abel Ferrara, 1990).

¹⁵ *Scarface* (1983) e *The Untouchables* (1987), ambos dirigidos por Brian De Palma.

¹⁶ Filme de golpe, como *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956), *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1991).

¹⁷ Mulheres em prisões, como por exemplo *Caged Heat* (Jonathan Demme, 1974) ou *The Big Doll House* (Jack Hill, 1971).