

O debate teórico e as possibilidades analíticas no campo do cinema e da cultura de massa passaram por mudanças significativas na última década, seguindo uma tendência mais ampla caracterizada pela redefinição da questão da cultura. Este novo rumo da discussão colocou no centro da cena o sujeito e suas práticas culturais, sua relação com a multiplicidade de textos da cultura contemporânea. Complexificou, enfim, a questão da ideologia. Prazer da leitura, consumo no sentido de uso social da cultura, dimensão atrativa e lúdica das práticas e do universo simbólico popular assumiram lugar de destaque neste processo.

O reaparecimento do enfoque dos gêneros ficcionais no cinema e na televisão é uma decorrência direta deste recente quadro teórico, necessário, na verdade, para dar resposta às alterações que se processaram com a expansão da produção, circulação e consumo de bens simbólicos nesta segunda metade do século. Uma nova atmosfera então emergiu, marcada pela predominância da imagem, pelo consumidor de cultura - sendo esta pensada em sentido amplo - pela diversidade de estilos de vida, pela confusão de fronteiras entre a cultura erudita e a cultura de massas, e muitos não temem em designar esta condição societária de "pós-moderna".

JOSÉ MÁRIO ORTIZ RAMOS

A questão do gênero no cinema brasileiro

JOSÉ MÁRIO ORTIZ RAMOS é professor assistente-doutor da Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP.

O termo deve ser entendido não como uma radical mudança de época, mas sim como indicador de uma fase de aprofundamento significativo do período moderno, momento diferenciado mas que não deixa também de manter com o anterior determinadas continuidades (1).

Mas seja qual for a designação que dermos a este momento cultural, de contornos ainda pouco conhecidos, o fundamental é não evitarmos as questões que dele emergem. No entanto temos imensas dificuldades, no caso brasileiro, de enfrentar a discussão da cinematografia em consonância com a situação contemporânea. Trata-se sem dúvida de um cinema problemático, vivendo um período difícil de interrupção da produção. Um cinema com um passado onde desponta a inquestionável legitimação do Cinema Novo, e um desenvolvimento industrial e mercadológico nos anos 70 sob a égide do Estado ditatorial, que resultou numa produção apartada e mesmo contraposta à expansão televisiva. Enfim, são múltiplos os motivos que emperram uma discussão aberta do cinema brasileiro e de suas possibilidades atuais de ocupar um espaço no cenário do divertimento popular de massa no País.

Volto então a insistir aqui numa discussão marginalizada: a dos gêneros cinematográficos. O primeiro ponto que devemos sublinhar é a contraposição usual, já um senso comum na imprensa mais sofisticada, entre "filme de gênero" e "filme de autor". Ocorre, então, a depreciação do primeiro, acusado de ser o reino do "sempre-

igual" - para seguir uma formulação *frankfurtiana* - da repetição de estereótipo, produtos da avidez comercial. Já a "obra" de qualquer cineasta-autor é sempre valorada como um conquistado espaço mágico da criatividade, da expressão individual.

A origem desta dicotomia é antiga e a "noção de autor", como apontou Jean-Claude Bernardet, se cristalizou na França, em combinação perfeita com o desejo de legitimação cultural de ser "um escritor", de integrar uma "nobreza literária" ou de pretender um domínio total sobre o texto-filme (2). Dudley Andrew (3), num registro complementar, aponta que o menosprezo pelos gêneros serviu num certo momento para salientar o brilhantismo da autoria. Mais tarde, a partir dos anos 60, a análise fílmica entrou numa fase de abordagem das obras como estruturas que se alteravam formalmente dentro do sistema de gênero, ou seja, adotou uma visão a-histórica dos processos *genéricos*. Portanto o abafamento da questão ou seu enquadramento muito formal foram preponderantes, tendo obviamente seus reflexos no Brasil.

É significativo, e ao mesmo tempo curioso, notarmos que a "repetição", que seria o mal maior dos gêneros, seja, conforme Bernardet, uma característica também do cinema de autor, pois este deve ser um "cineasta que se repete" (4), possibilitando então ao analista, ou ao conhecedor, a construção da "matriz" do seu cinema, do seu universo fílmico, sua diferenciação na massa de produtos que iluminam as telas. No caso brasileiro, um cineasta como Walter Hugo Khouri é exemplar deste procedimento de repetição, que se dá tanto no plano das temáticas como da linguagem, e, inclusive, através da criação de um personagem-tipo, o angustiado burguês Marcelo, presente em vários de seus filmes.

Na verdade estamos diante de "repetições" que culturalmente se processam de forma diferente. No cinema de autor, as invariantes de um cineasta são apropriadas, ressignificadas e valorizadas por um grupo culto, restrito, que paradoxalmente cultua o "novo", mas faz do domínio dos códigos dos realizadores um fator de legitimação *artística, tanto do cineasta quanto do próprio segmento de conhecedores*. No cinema de gênero ocorre um processo mais amplo, uma relação cultural que envolve camadas populares do público, onde os sujeitos-espectadores, leitores prazerosos,



1 Ver Mike Featherstone, *Consumer culture & postmodernism*, London, Sage Publications, 1991.

2 Ver Jean-Claude Bernardet, *A Noção de Autor no Cinema - Domínio França, Domínio Brasileiro: Anos 50/60, tese de doutorado*, FCAO-USP, São Paulo, 1993.

3 Ver Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford/NY/Toronto, Oxford University Press, 1984.

4 Cf. Jean-Claude Bernardet, *op. cit.*, p. 37.



acionam a sua memória cultural no contato com os filmes. A repetição aqui é fonte de um outro tipo de conhecimento, que reside no acionar de um imaginário, e envolve as projeções e identificações (5) através da fruição ficcional. Como bem sintetiza Jesus Martín-Barbero, trata-se da mobilização pela indústria e pelos espectadores de “matrizes culturais”, sendo que através dos gêneros são ativadas as “competências culturais” de determinados grupos sociais, em determinadas situações históricas. Ocorre então uma “mediação” entre “as lógicas do sistema produtivo e do sistema de consumo, entre as do formato (produto) e das formas de ler, dos usos” (6). Temos, desta forma, o “prazer do texto” dos gêneros assentado em situações sociais e culturais bem determinadas, em condições que variam conforme países e épocas, ativando tradições que podem atravessar períodos de longa duração.

Se pensarmos na paisagem audiovisual brasileira, são evidentes dois gêneros que permeiam com êxito a história cultural recente: o melodrama e a comédia. Se o primeiro foi catalisado industrialmente, e mesmo monopolizado, pela televisão através da telenovela desde os anos 50, o segundo foi responsável por momentos de sucesso do cinema, permitindo a construção de uma “linha cômica” que descontinuamente une a chanchada, desde os anos 40 a Mazaropi com seus 32 filmes e prossegue com a denominada pornochanchada na década de 70 e com as 36 produções dos Trapalhões entre 1965 e 1990. Estes filmes conseguiram um diálogo vivo, intenso, aci-

onaram “matrizes culturais” profundas, criaram momentos de prazeres populares de massa, possibilitaram industrializações - mesmo que precárias -, enfim, interconectaram as “lógicas” da produção e dos consumidores. Foram também, em seus momentos, duramente criticados pelas camadas cultas, sendo considerados manifestações “arcaicas”, formas culturais que seriam superadas, divertimentos abastardados das camadas populares, ao invés de vistos como formas “residuais” e vivas, para seguir as concepções de Raymond Williams (7). Só recentemente é que a chanchada adquire uma “aura”, um tom *cult*, e ressurgue tratada com respeito e admiração, sendo inclusive legitimada por referências teóricas como Mikhail Bakhtin e seu conceito de “carnavalização” (8).

Mas a reflexão sobre os gêneros no cinema e TV ainda é extremamente restrita, pobre; não existem, por exemplo, trabalhos abrangentes sobre a comicidade, e mesmo o melodrama da telenovela foi pouco explorado. Uma filmografia como a de Mazaropi permanece também intocada pela reflexão crítica. A extremada atenção dedicada ao filme de autor - com trabalhos sem dúvida significativos - aliada a uma ênfase ideológica sempre intensa, conduziram a um desprezo da narrativa de divertimento e das complexas redefinições das tradições, bem como a uma pouca atenção à composição de tipos e personagens.

Assim, um gênero de forte apelo como o policial, que mantém o espectador atento e interessado na descoberta do mistério ou no desenrolar da ação, gerou ou o desinte-

ACIMA, OSTRAPALHÕES NA SERRA PELADA DE J. B. TANKO (1982). NA OUTRA PÁGINA, GRANDE OTELO E OSCARITO EM MATAR OU CORRER DE CARLOS MANGA (ATLÂNTIDA, 1964)

5 Sobre as noções de “identificação” e “projeção” ver: Edgar Morin, *A Cultura de Massa no Século XX* - Vol. 1: *Neurose*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2ª edição, 1986.

6 Cf. Jesus Martín-Barbero, *De los Medios a las Mediaciones*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987, p. 238.

7 Ver Raymond Williams, *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1979.

8 Ver Sérgio Augusto, *Este Mundo é um Pandeiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

resse analítico ou, do lado da produção, o artifício de aparecer embalado com o manto protetor de alguma “mensagem social” para conseguir algum reconhecimento. Foi assim que se produziu, na literatura, com desdobramentos no cinema, uma variante específica do gênero, que foi denominada de “romance reportagem”, originando sucessos como *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1977), *O Caso Cláudia* (Miguel Borges, 1979) e *Pixote* (Babenco, 1980) (9). Procurava-se o abrigo da denúncia jornalística para não se parecer limitado a um gênero “fácil” que apenas envolvesse o espectador. A censura ditatorial só amplificava o desejo de comunicação de uma verdade oculta através da literatura e do cinema.

Mas o gênero tinha apelo popular, e na ponta oposta da produção culta, na Boca do Lixo, o policial assumiu seus contornos mais chocantes, com ingredientes de sexo e sangue, numa proximidade com a imprensa sensacionalista, nos filmes de David Cardoso e Tony Vieira. Contraditoriamente este veio cinematográfico popular de massa não conseguiu ir além de um determinado segmento de público, limitado pela materialidade de uma produção que não acompanhou a modernização audiovisual do País comandada pela televisão. O que vemos, olhando retrospectivamente para aquele momento, é o divertimento policial sem pudores ficando com os “incultos” de uma indústria pobre e sendo descaracterizado sob o rótulo impróprio de “pornochanchada”.

E só recentemente, fato irônico e trágico, é que assistimos, num momento de crise aguda, de paralisação, a entrada sem culpa de novos e bem formados profissionais do audiovisual no terreno do policial, que com filmes como *Faca de Dois Gumes* (Murilo Sales, 1989) e *A Grande Arte* (Walter Salles Jr., 1991) tentaram sintonizar o gênero com a contemporaneidade das imagens e sons do País e do mercado mundial. Esta geração, já distanciada dos debates ideológicos dos anos 60 e 70, com uma atração pela plasticidade da imagem e os encantos da narrativa, atuando alternadamente na publicidade, televisão e vídeo, adotou então uma postura diferenciada que não teve, no entanto, tempo de se solidificar. Não por acaso, um dos raros filmes lançados em 1993, *Sampaku*, de José Jofilly, fez uma retomada sem nenhum constrangimento do filme *noir*, parecendo gritar alto pelo direi-

to ao exercício de um cinema abafado. Sem recursos de produção e apartado do público, era o próprio cinema brasileiro que no entanto se mostrava inviável.

A dificuldade para se pensar o cinema de gênero, não se restringindo às “tradições seletivas” - para usar novamente uma noção de Raymond Williams - do Cinema Novo e do Ciclo Marginal, está ligada a um outro ponto de estrangulamento da reflexão brasileira: a questão da cultura popular numa sociedade modernizada. A dimensão do popular teve tratamentos diferenciados em várias épocas, transitando de uma visão de um universo folclórico a ser preservado até a perspectiva politizada, que contrapunha uma cultura nacional-popular à “alienação” e ao “imperialismo cultural”. Ficou faltando, no entanto, uma concepção atualizada, contemporânea, que passe a conectar a cultura popular e a de massa, que perceba a imersão do País na cultura *pop*, realidade que já tem décadas e se manifesta mais claramente nas camadas jovens. Enfim, uma postura que perceba como se fundem as tradições populares com a cultura moderna e industrializada, e como se originam as novas formas.

E para se conseguir isso basta atentar para o exemplo da mescla cultural popular de massa da telenovela, onde a tradição do melodrama, que permeou o circo, o teatro e o rádio, se amalgamou com a produção industrializada da televisão, incorporou outras tradições dramáticas brasileiras e originou subgêneros (10) - a “novela realista”, o “folhetim modernizado”, a “novela cômica” para jovens - que conseguem catalisar o público interno e concorrer no mercado audiovisual mundial.

Entender a ampla gama de humor que atravessa o cinema e a TV é outra tarefa inevitável. Uma abordagem panorâmica nos mostra a presença de formas tradicionais, que habitam há décadas o imaginário popular, como é o caso da “Escolinha” de Chico Anysio, do *sketch* do programa “A Praça é Nossa” de Carlos Alberto da Nóbrega, ou dos filmes e programas dos Trapalhões. Mas este humor tradicional convive com formas emergentes, realizadas por novas gerações de escritores, artistas e diretores, como é o caso de “TV Pirata” e “Programa Legal”, que preparam um coquetel onde entram elementos do universo popular misturados com procedimentos modernos e mesmo pós-modernos, efetuando, por exemplo, uma reflexão sobre a própria linguagem da

9 Na tese *Cinema, Televisão e Publicidade - O Audiovisual e a Ficção de Massa no Brasil*, doutorado em Ciências Sociais PUC-SP, 1990, desenvolvo mais detalhadamente a análise da ficção audiovisual policial.

10 Ver Renato Ortiz, Sílvia H. S. Borelli, José M. O. Ramos, *Telenovela: História e Produção*, São Paulo, Brasiliense, 1989.

televisão, ou utilizando de forma nova traços estilísticos como o excesso e o grotesco. Recentemente assistimos a uma significativa reformulação no programa dos Trapalhões, que foi totalmente redefinido segundo uma concepção de linguagem modernizada, próxima desta citada “geração emergente”, e que logo obteve uma boa resposta de audiência. São exemplos que atestam que há uma interpenetração da cultura *pop*, imagética, inerente a uma atmosfera pós-moderna, com resíduos das culturas populares, ativando de forma complexa a produção audiovisual.

Analisar os gêneros numa perspectiva dinâmica e histórica, sem pressupostos preconceituosos, ou julgamentos rígidos apegados a um gosto que quer ser universal, significa tanto interpretar um fato cultural com possibilidades antropológicas, podendo se descortinar novas visões sobre as formas de pensar das classes populares, como também compreender melhor um fato audiovisual, auxiliando a balizar a produção cinematográfica na busca de caminhos que articulem os filmes e seus públicos segmentados.

Mas uma questão incômoda, no entanto fundamental, deve ser colocada: quais as possibilidades de um cinema de gênero em países que não conseguiram construir uma indústria cinematográfica estável? É fato conhecido que os gêneros atravessam e dão sustentação aos cinemas dos Estados Unidos, Índia e Hong-Kong, possibilitando a consolidação das estrelas e cativando um fiel espectador. Outros países, como a França, enfrentam uma situação diferente e procuram atualmente repensar os gêneros, tanto analiticamente quanto em relação à produção cinematográfica. Traçam, então, um quadro onde ocorre, similarmente ao que apontamos para o Brasil, uma negação dos gêneros pelo “filme psicológico” até os anos 50, e pelo “cinema de autor” a partir da *nouvelle vague*, correntes que acabam constituindo o “filme francês típico” (11). Os gêneros, a despeito disso, sempre resistem, manifestam-se principalmente no policial e na comédia, que foi responsável por grandes sucessos do cinema francês. Um diretor veterano como Gérard Oury, que filmou com Louis de Funès, conseguindo públicos de até 20 milhões de espectadores nos anos 60, com suas comédias populares, ainda hoje dá continuidade às suas produções, agora em parceria com uma estrela atual do riso, Christian Clavier (ator do grande êxito de

1993, *Les Visiteurs*), demonstrando que o gênero continua portanto com forte presença na França.

O caso brasileiro mostra uma situação ainda mais complexa, já que a televisão ocupou o espaço da fruição ficcional do espectador. A combinação de um mercado interno comprimido com a mundialização da cultura, que se acentuou na última década, coloca complicadores adicionais para qualquer incursão atual no cinema popular de massa. Como conseguir, como fez a TV, integrar tradições populares inclusive da literatura nacional e ao mesmo tempo alcançar um padrão audiovisual mundializado? Há espaço para outros produtos, além da telenovela, no complexo que liga atualmente cinema, televisão (redes e cabos) e *homevideo*? Ou estaríamos fadados a nos limitar a alguns filmes diferenciados, pontuais, vinculados às tradições cultas e direcionados para públicos de pequena dimensão? No momento, mesmo que num panorama devastado, algumas respostas já começam a surgir: certos diretores se mundializam, como Babenco e Bruno Barreto, enquanto outros continuam a filmar dentro dos limites já conhecidos - e não faço aqui qualquer julgamento estético, pois ótimos filmes podem sair deste esquema (caso de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias). Sem dúvida o cinema vive uma fase difícil, que vai muito além das obstruções e da falta de regulamentação legislativa e econômica.

Penso que a discussão sobre os gêneros nos ajudará, de qualquer forma, a desobstruir canais até agora fechados. Um conhecimento mais detalhado dos meandros da ficção audiovisual é necessário para uma movimentação no universo da produção cultural pós-moderna, sempre caracterizada por seu lúdico assalto ao imaginário cinematográfico. O diálogo com a televisão, sempre reivindicado pelo cinema, também só seria benéfico caso se conseguisse, em paralelo com as necessárias medidas reguladoras institucionais, uma clareza maior dos fundamentos da interação comunicativa com o sujeito-espectador. E a compreensão do processo cultural atual, com as novas configurações ideológicas que envolvem os sujeitos e suas práticas, igualmente seria enriquecido se a reflexão se direcionasse para o movimento vivo dos gêneros, não evitando o confronto com a cultura popular de massa que compõe parte significativa do mosaico contemporâneo.

11 Cf. René Prédal, “Le Cinema Français et les Genres”, in *CinémaAction* n° 68: Panorama des Genres au Cinema, dirigido por Michel Serceau, Paris, Editions Colert e Télérama, 1993.