

# UMA ABORDAGEM SEMÂNTICA/SINTÁTICA/PRAGMÁTICA AO GÊNERO<sup>1</sup>

RICK ALTMAN

Longe de postular uma progressão formal unicamente interna, eu proporia que a relação entre o semântico e o sintático constitui o próprio local de negociação entre Hollywood e seu público, e assim entre usos rituais e ideológicos do gênero a maioria dos gêneros passa por um período de acomodação durante o qual os desejos do público são ajustados às prioridades de Hollywood (e vice-versa) ... Existe um ponto comum sempre que se alcança um ajuste duradouro: uma região onde os valores rituais do público coincidem com os ideológicos de Hollywood... O gênero bem-sucedido deve seu sucesso à sua capacidade de desempenhar ambas as funções simultaneamente. É essa prestidigitação, essa superdeterminação estratégica, que mais claramente caracteriza a produção cinematográfica americana durante os anos de estúdio.

Rick Altman, 'A *Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*' (1984, pp. 13–15)

Publiquei, há alguns anos, um artigo propondo 'Uma Abordagem Semântica/Sintática para o Gênero Cinematográfico'. Reproduzido como um apêndice deste livro, esse artigo teve certo sucesso. No entanto, como frequentemente acontece com tentativas de reduzir fenômenos complexos a uma fórmula simples, continuei assombrado por certos aspectos da minha abordagem semântica/sintática organizada e administrável. 'Onde, por exemplo, localizamos a fronteira exata entre o semântico e o sintático?' (1984, p. 15), perguntei no final do artigo. Também poderia ter dado voz a algumas perguntas mais óbvias e até mais complexas: de todos os elementos semânticos e sintáticos possíveis em um determinado filme, como sabemos a quais devemos prestar atenção? Espectadores diferentes não notam elementos diferentes? Isso não muda nada? Sem dúvida, eu teria respostas prontas à época, mas agora reconheço que muitas dessas respostas teriam sido fundamentalmente circulares por natureza. Eu teria dito: "o gênero nos diz o que notar, e alguns espectadores conhecem o gênero melhor do que outros".

1 Este texto foi originalmente publicado pelo autor como conclusão do seu livro *Film/Genre* (British Film Institute, 1998).

Assim defendida, a abordagem semântica/sintática pode servir admiravelmente a propósitos analíticos, oferecendo um vocabulário descritivo satisfatório, útil para interpretar textos individuais e relacioná-los a agrupamentos genéricos existentes. No entanto, quando se trata de uma compreensão teórica e histórica mais ampla, tal defesa definitivamente fica aquém. Embora o artigo tenha feito um esforço valente e talvez, por vezes, bem-sucedido para explicar a história do gênero, ele ignorou a ameaça que percepções divergentes representam não apenas para a teoria semântica/sintática geral, mas até mesmo para sua adequação descritiva. Assumindo o reconhecimento estável de fatores semânticos e sintáticos em uma população instável, subestimei o fato de que gêneros parecem diferentes para públicos diferentes, e que espectadores díspares podem perceber elementos semânticos e sintáticos bastante díspares no mesmo filme. Essa cegueira, por sua vez, me impediu de investigar completamente a possibilidade de que gêneros possam servir a grupos diversos de forma diversa.

Como eu estava buscando uma terminologia clara, flexível e relevante que pudesse ser compartilhada por todos os espectadores, minha perspectiva foi ironicamente limitada pela própria natureza do meu projeto. Em busca do transparente e do objetivo, eu não conseguia ver que toda terminologia está, até certo ponto, vinculada a um uso particular. Assim como o projeto de Todorov é comprometido por sua disposição de basear uma teoria na definição e delimitação de cisnes de outra pessoa, e todo o empreendimento de Wittgenstein é minado por uma decisão de prever sua teoria na categoria não examinada de jogos, então descobri que meu trabalho foi comprometido pela suposição tácita de que a terminologia pode ser neutra. Fiquei tão satisfeito por ter descoberto por que os mesmos textos são regularmente tratados por críticos rituais e ideológicos de maneiras radicalmente opostas que deixei de reconhecer nessa oposição a chave para todo o problema. Embora o artigo reconhecesse a capacidade de um gênero de satisfazer simultaneamente diferentes necessidades, o que atribuí a dois singulares coletivos (o “público” e “Hollywood”), nunca despertei para o fato de que os gêneros podem ter múltiplos públicos conflitantes, que a própria Hollywood abriga muitos interesses divergentes e que esses praticantes de múltiplos gêneros usam gêneros e terminologia genérica de maneiras diferentes e potencialmente contraditórias.

Continuo acreditando que os gêneros incorporam precisamente aqueles momentos/situações/estruturas que são capazes de beneficiar simultaneamente vários usuários. Mas essa capacidade de satisfazer vários grupos ao mesmo tempo complica significativamente a questão. Quando olhamos para gêneros estabelecidos, tudo o que podemos ver é a coincidência, o alinhamento e o fortalecimento tão característicos de gêneros bem-sucedidos. É por isso que foi importante neste livro olhar para os padrões de mudança genérica – origens do gênero, redefinição do gênero e reaproveitamento do gênero – juntamente com os tópicos mais tradicionais de estabilidade e estrutura genérica.

Minha tentativa de forjar uma terminologia objetiva sofreu com uma falha em reconhecer a natureza discursiva dos gêneros. Me consolo em relatar que tive boa companhia nesta “casinha aconchegante”. De Aristóteles a Wittgenstein e de Frye a Fowler (mas com a notável exceção das recentes incursões de Rosmarin e Beebee), a maioria das teorias de gênero tem sido menos do que totalmente sensível à discursividade genérica.

Como sugeri neste livro, os gêneros parecem-me agora não apenas discursivos, mas, porque são mecanismos para coordenar usuários diversos, multidiscursivos. Em vez de utilizar uma única linguagem mestre, como a maioria dos teóricos de gênero anteriores diria, um gênero pode ser apropriadamente considerado multicodeificado. Cada gênero é simultaneamente definido por múltiplos códigos, correspondendo aos múltiplos grupos que, ao ajudar a definir o gênero, pode-se dizer que ‘falam’ o gênero. Quando os diversos grupos que usam o gênero são considerados juntos, os gêneros aparecem como esquemas regulatórios que facilitam a integração de diversas facções em um único tecido social.

## UMA ABORDAGEM SEMÂNTICA/SINTÁTICA/PRAGMÁTICA

Embora a terminologia semântica/sintática possa ser útil para descrever os efeitos da discursividade genérica, ela não é por si só suficiente para expô-los ou explicá-los. Por isso, achei necessário construir a abordagem semântica/sintática/pragmática apresentada neste livro. Neste ponto, faz-se necessário pontuar brevemente sobre a noção de pragmática. Uma analogia linguística simples ajudará a explicar esse conceito. A capacidade humana de produzir sons é teoricamente infinita por natureza, mas línguas individuais reconhecem como significativas apenas uma pequena porcentagem das variações sonoras realmente produzidas pelos falantes. Linguistas e outros usuários de línguas distinguem entre variações sonoras significativas e insignificantes por meio de um procedimento simples chamado teste de comutação. Este teste envolve hipoteticamente substituir um som por outro e observar se a mudança de sons faz diferença no significado; se o significado muda, então a diferença entre os dois sons é reconhecida como significativa e relevante. Conforme descrito mais detalhadamente no Capítulo 10, “Que modelo de comunicação é apropriado para os gêneros?”, este processo depende da suposição de que a linguagem é dividida em níveis separados: somente interrogando o nível de significado podemos identificar significância no nível de variação sonora.

Seguindo Jurij Lotman (1977), sugeri que esse padrão pode ser estendido além da linguagem para uma compreensão de textos (1981). Além dos níveis de fonemas e morfemas, pode-se discernir outros níveis dependendo do uso que a linguagem é dada em um texto ou grupo de textos em particular. Aplicando o teste de comutação a um poema ou filme, podemos descobrir quais unidades linguísticas assumem significado em um nível textual. Por um lado, essa lógica é impecável; as mesmas estruturas que tornam possível que a linguagem comunique significado são redistribuídas para criar significado em um nível mais alto. Assim como o nível de palavras significativas é necessário para fundamentar a comutação que identifica quais sons são significativos, um nível textual é necessário para fundamentar o significado linguístico. Para colocar de forma mais simples, não se pode decidir quais sons são significativos sem saber quais de todas as combinações sonoras possíveis têm significado como palavras; similarmente, não se pode saber quais grupos sonoros têm significado como palavras sem saber como esses grupos sonoros são usados na prática. O uso fundamenta o significado linguístico assim como o significado linguístico fundamenta a significância sonora. A atenção a esse uso é o que os linguistas chamam de análise pragmática.

No entanto, a lógica e a simplicidade dessa alegação, juntamente com a aparente fixidez da linguagem, me impediram de reconhecer um fato fundamental sobre esse processo. Longe de ser permanentemente alicerçado em um alto nível por alguma prática universalmente aceita, esse sistema envolve uma regressão infinita onde cada nível, em vez de ser permanentemente garantido pelo próximo, é apenas temporariamente apoiado por um nível que é ele próprio apenas temporariamente sustentado por um nível que é, por sua vez, ele mesmo baseado no... e assim por diante. Em vez de gerar estabilidade e segurança, esse sistema prospera com os dias contados e postergação. A longa história e utilidade social de línguas individuais podem dar a elas um alto grau de estabilidade aparente, mas até mesmo elas nunca são tão estáveis e seguras quanto nossos dicionários sugerem. Quanto mais nos afastamos dos fonemas e morfemas em direção aos usos textuais e usos genéricos, mais problemático e instável é o sistema.

Embora eu possa ter prestado pouca atenção ao fator de “indeterminação de uso” exponencialmente crescente à medida que nos movemos da esquerda para a direita ao longo da cadeia ruído/fonema/morfema/texto/gênero, ainda sustento que as significações textuais e genéricas são criadas de maneira semelhante ao significado linguístico, pelo uso dos mesmos princípios em um nível mais alto. Sabemos quais sons têm valor fonêmico testando (por meio de comutação) seu uso em palavras ou expressões específicas; sabemos, por sua vez, quais grupos de fonemas contam como palavras significativas testando por meio de comutação seu uso em textos específicos. Sabemos quais padrões textuais específicos são tidos como significativos apenas em virtude de sua implantação em instituições culturais mais amplas, como gêneros. O significado de cada nível é garantido apenas por meio de seu uso em um nível mais alto.

É precisamente esse «fator de uso» que a pragmática aborda. Quer estejamos discutindo literatura ou cinema (ou qualquer outro sistema de criação de significado), a(s) língua(s) base(s) ultrapassam sua própria estrutura e significado, pois são integradas aos usos textuais. Este é o nível que a terminologia semântica/sintática atende tão bem. Para entender quais fatores semânticos e sintáticos realmente criam significado, no entanto, é necessário submetê-los a uma análise mais aprofundada com base nos usos aos quais são colocados. Embora o processo pareça inteiramente linear, com cada nível determinado e definido pelo próximo, aquela linearidade, na verdade, não passa de uma ficção conveniente, pois mesmo a linguagem ou texto mais simples pode ter múltiplos usuários e usos ramificados.

Se toda a história fosse contada, em cada nível de análise teríamos que reconhecer que o próximo nível ascendente não está limitado a um único padrão de uso contra o qual o nível mais baixo pode ser comutado. Sem saber qual padrão de uso levar a sério, teríamos que comutar inúmeras vezes cada unidade potencialmente significativa, em relação a cada um dos diferentes usos de nível mais alto com os quais ela está associada. Levando a uma indecidibilidade massiva, essa situação destruiria nossa capacidade de separar sons significativos de ruído, palavras de jargões e estruturas textuais de padrões aleatórios. A clareza linguística seria sacrificada, junto com expectativas culturais compartilhadas. Essa situação é tão indesejável que virtualmente todas as culturas criaram maneiras de reduzir a dispersão do uso linguístico (e, portanto, os efeitos da indeterminação do uso) para garantir uma comunicação clara e contínua. Se todo significado depende de um número indeterminado de usuários conflitantes, então nenhuma comunicação estável pode ocorrer; então, a sociedade restringe artificialmente o alcance de usos aceitáveis, controlando assim a dispersão potencial e a regressão infinita da série de criação de significado. Se todo significado tivesse que ser postergado, então a comunicação seria literalmente impossível; a sociedade prefere restringir a comunicação (que é, portanto, sempre uma leve falha de comunicação) em vez de arriscar a liberdade total, o que pode destruir a comunicação completamente.

A variação linguística é relativamente fácil de restringir. No entanto, no nível de textos e instituições, a dispersão de uso é virtualmente impossível de conter. É por isso que uma compreensão de práticas representacionais de base ampla, como literatura e cinema, requer uma pragmática separada. Uma vez que os elementos semânticos e sintáticos são usados de tantas maneiras diferentes, a análise pragmática de gêneros não pode depender somente da comutação como sua principal técnica analítica. Em vez de olhar principalmente para baixo na cadeia de significado em direção a textos, morfemas e fonemas, a análise pragmática deve constantemente atender à competição entre múltiplos usuários que caracteriza gêneros. Assim, a análise pragmática necessariamente abandona a linearidade

do modelo linguístico no qual foi originalmente moldada. Sempre assumindo múltiplos usuários de vários tipos – não apenas vários grupos de espectadores, mas produtores, distribuidores, exibidores, agências culturais e muitos outros também – a pragmática reconhece que alguns padrões familiares, como gêneros, devem sua própria existência a essa multiplicidade.

## RECEPÇÃO, OPOSIÇÃO, CAÇA FURTIVA

A relação entre pragmática e estudo de recepção merece atenção especial. Por muito tempo, abordagens tradicionais ao estudo de gênero assumiram que gêneros (a) preexistem espectadores e (b) guiam a recepção do público. O estudo de recepção nega a última alegação, mas aceita a primeira. Uma vez que a abordagem semântica/sintática/pragmática, em vez disso, trata gêneros como um local de luta e cooperação entre múltiplos usuários, ela deve negar ambas as alegações. Enquanto o estudo da recepção limita sua atenção ao processamento de um texto ou gênero por vários indivíduos ou grupos, a análise pragmática trata a leitura como um processo mais complexo que envolve não apenas cumplicidade hegemônica entre grupos de usuários, mas também um sistema de retroalimentação que conecta grupos de usuários. Em vez de uma configuração texto-para-leitor unidirecional, a pragmática assume, portanto, um processo de fertilização cruzada constante (embora às vezes extremamente lento) pelo qual os interesses de um grupo podem aparecer nas ações de outro. Assim, a produção cinematográfica e a formação de gênero não podem ser localizadas de forma sistemática e simplista a montante da exibição cinematográfica, como a maioria dos estudos de recepção faria. Em vez de elevar a recepção a uma posição final todo-poderosa no processo de produção/distribuição/exibição/consumo/interpretação (como vários teóricos recentes fizeram), a pragmática reconhece o estudo da recepção como uma maneira apropriada de reconhecer as atividades de grupos de usuários específicos, mas apenas para posteriormente incorporar a recepção em uma análise mais ampla, orientada a processos e interativa, de grupos de usuários concorrentes. Assim como o estudo de recepção, uma abordagem semântica/sintática/pragmática recusa a determinação de estruturas textuais tomadas isoladamente, mas, além disso, reconhece a dificuldade de extrair essas estruturas textuais das instituições e hábitos sociais que as enquadram e lhes dão a aparência de fazer sentido por si mesmas. Enquanto a análise pragmática às vezes desestabiliza o significado ao mostrar o quão dependente ele é de usos particulares de um texto ou gênero, em outras vezes, ela consegue revelar as instituições de base de significado que fazem o significado parecer surgir diretamente da semântica e da sintaxe. Assim como não é mais aceitável fundamentar toda a teoria de gênero nos

casos especiais do musical e do faroeste, é inaceitável basear nossa compreensão da determinação textual no caso da recepção marginal. No entanto, como argumentei, a recepção marginal tem uma posição especial na teoria de gêneros, como a das nações, porque novas estruturas crescem regularmente a partir de posições de espectadores antes caracterizadas como francamente excêntricas.

Assim como é essencial entender a amplitude de uma abordagem semântica/sintática/pragmática em relação ao estudo de recepção, vale distinguir entre a abordagem sistêmica da pragmática e as noções mais limitadas (embora úteis) oferecidas por Stuart Hall e Michel de Certeau. Uma vez que Hall e de Certeau focaram fortemente — especialmente em seus trabalhos mais influentes — o ato de ler em si, frequentemente falharam em abordar os problemas mais amplos abrangidos pela análise pragmática. Em seu artigo *'Encoding/Decoding'* (tradução livre: Codificação/Decodificação) (1980), Hall descreveu os leitores como aceitando, negociando ou se opondo a uma leitura pretendida. Para de Certeau, 'os leitores são viajantes; movem-se por terras da outra pessoa, como nômades que exploram furtivamente campos que não escreveram, saqueando a riqueza do Egito para desfrutá-la eles mesmos' (1984, p. 174). A metáfora do "nômade caçador furtivo" prova ser surpreendentemente reveladora do conservadorismo fundamental de Hall e de Certeau. De acordo com o relato do de Certeau, houve uma vez uma grande nação chamada Egito, agora saqueada por uma tribo de nômades. Nada antes, nada depois. Mas como o Egito se tornou uma grande nação e o que aconteceu com os nômades? A historiografia "instantânea" do de Certeau oclui a discussão dessas questões. Em vez de descrever o processo geral de leitura e sua relação com instituições, tanto Hall quanto de Certeau se contentam em ampliar um único momento desse processo. Como as leituras pretendidas se tornaram identificáveis como tais? Como algumas pessoas alcançaram o direito de codificar significados, enquanto outras são reduzidas à decodificação? Conforme Hall e seus seguidores modelam a situação, mesmo a leitura mais oposicionista ainda é apenas um ato de decodificação, dependente, em última análise, de um ato anterior de codificação. Enquanto as conexões entre codificação e decodificação são cuidadosamente traçadas, nenhum caminho claro leva da decodificação para codificações subsequentes, da oposição à intenção, das margens de uma sociedade atual para o centro de uma sociedade reconfigurada. Da mesma forma, de Certeau assume que o mapa já foi desenhado por outros, e que nenhuma atividade nômade pode alterá-lo. Nem mesmo invasores, que podem reivindicar seus direitos e, assim, colonizar a terra, os leitores são tratados como caçadores furtivos em terras de propriedade de outra pessoa, que estabeleceu a reivindicação da terra em algum passado mítico. Mas o que aconteceu com José, Moisés e sua tribo de nômades? Nas últimas duas décadas, o estudo de recepção se tornou uma indústria em crescimento. Surpreendentemente, no entanto, os teóricos orientados para a recepção falharam em tirar conclusões radicais de seus insights. Enfatizando a recepção localizada (tanto no tempo quanto no espa-

ço) de textos produzidos por alguém fora da esfera da recepção, os críticos nunca levaram a sério a capacidade do público de gerar seus próprios textos e, assim, se tornarem intencionadores, mapeadores e donos por direito próprio. Somente quando restringimos voluntariamente nossa visão a uma fatia estreita da história é que os jogadores parecem ser o Egito e os nômades. Quando temos uma visão mais ampla, reconhecemos facilmente que as civilizações têm uma relação mais complexa com caçadores furtivos e nômades. Na verdade, cada civilização foi, de forma relevante, produzida pelo assentamento de nômades. Mas uma vez que eles se estabeleceram e desenharam um novo mapa, cada antigo bando de nômades não é nada mais do que outro Egito agora sujeito à caça furtiva de um novo bando de nômades. A cada ciclo, os caçadores nômades se tornam donos de propriedades, e assim autores, cartógrafos e pretendentes, estabelecendo assim o capital que atrai ainda a atividade de caça furtiva de outros.

Histórias de tribos saqueadoras no extremo sul do Nilo podem parecer totalmente alheias ao gênero cinematográfico, mas os sistemas operam de forma semelhante. Para criar novos ciclos cinematográficos, os produtores devem incluir novos adjetivos nos gêneros substantivos existentes. Ao fazer isso, os produtores estão precisamente “caçando furtivamente” o território estabelecido do gênero. No entanto, essa atividade não autorizada e diferenciadora de produtos muitas vezes se estabelece em um novo gênero imediatamente sujeito a mais invasões nômades. Ciclos e gêneros, nômades e civilizações, invasões e instituições, caçadores furtivos e donos – todos são parte do processo de remapeamento contínuo que alternadamente energiza e fixa a percepção humana. Quando os ciclos se estabelecem em gêneros, sua fixidez os torna alvos perfeitos para invasões de novos ciclos. Quando sua peregrinação pela natureza termina, os nômades geram civilizações apenas para serem roubados e saqueados por outras tribos errantes. Após invadir o vocabulário cinematográfico existente, as críticas feministas de cinema formaram uma série de instituições bem-sucedidas que, por enquanto, protegem suas aquisições, mas devem eventualmente sucumbir a outros invasores. Caçadores furtivos bem-sucedidos eventualmente se aposentam com seus despojos para um Novo Mundo, onde são, por sua vez, saqueados por uma nova geração de caçadores furtivos. Aqueles que caçaram furtivamente o drama acrescentando a ele um melodrama nômade não precisam se surpreender quando um novo grupo de nômades sequestra o melodrama resultante e o acasala com uma família errante.

Escrevendo em um ponto da história em que era essencial libertar os críticos da tirania da análise textual, Hall e de Certeau acertadamente concedem aos leitores um grau de liberdade e atividade antes indisponível. No entanto, na medida em que restringem sua análise a uma única categoria de usuários (leitores), eles são incapazes de capturar a complexidade pragmática dos sistemas literários e fílmicos. Em seu trabalho, e no de muitos outros críticos e teóricos que escreveram nas últimas duas décadas, percebe-se um resíduo da era anterior baseada em



texto. Hoje, temos bons motivos para entender os textos como parte de um empreendimento cultural muito mais amplo. Somente mudando a atenção das práticas de recepção apenas para os padrões de uso mais amplos – e conflitantes – de todos os usuários é que podemos escapar da tirania residual do texto-rei.

## PLANEJAMENTO E USO DE CIDADES E TEXTOS

Quando a produção e a recepção são pensadas como atividades primariamente mentais, elas nem sempre são fáceis de imaginar. Exemplos materiais oferecem uma maneira mais satisfatória de desmistificar o desafio e a promessa de uma abordagem semântica/sintática/pragmática. O planejamento urbano oferece benefícios particularmente claros a esse respeito. Tomemos o exemplo de Brasília, recentemente relatado a mim pelo estudioso de cinema brasileiro Ismail Xavier. Conforme projetada nos anos 1950 pelo planejador urbano Lúcio Costa e pelo arquiteto Oscar Niemeyer, a nova capital no interior do Brasil consistiria em unidades multiclasse, cada uma com todos os serviços necessários.

Logo ficou claro, no entanto, que essa visão utópica não teria sucesso, já que funcionários do governo que buscavam alojamento perto de seus escritórios localizados centralmente rapidamente expulsaram moradores de classe baixa de locais convenientes. Ou seja, o plano Costa/Niemeyer cuidadosamente desenvolvido, com um arranjo sintático claramente identificado de elementos semânticos, foi contestado por um grupo de caçadores furtivos. Até agora, as circunstâncias confirmam as abordagens de Hall e de Certeau. No entanto, em sua análise de expansão geográfica e cronológica do uso é onde o lado pragmático da análise semântica/sintática/pragmática mostra sua força. Não é suficiente concentrar-se na leitura dos funcionários deste plano da cidade. Quais benefícios acumularam-se para outros grupos por meio deste processo? Por que as classes mais baixas se mudaram? Encontraram elas benefícios em sua nova localização (como custo reduzido, maior espaço ou comunicação aumentada dentro de seu próprio grupo)? Que interesse além do fácil acesso ao local de trabalho os novos habitantes tinham (por exemplo, o prestígio da centralidade em uma cidade sem marcadores mais tradicionais de sucesso, como prédios diferenciados)? O plano original claramente atendia às noções utópicas esquerdistas bem conhecidas dos planejadores; quais propósitos sociais, econômicos e governamentais são atendidos pela caça furtiva dos funcionários? O plano original representava um ideal, na verdade um gênero de planejamento urbano característico de muitos projetos ao redor do mundo, antes e depois. A subsequente “re-guetização” introduziu

claramente um conjunto revisado de relacionamentos entre os usuários da cidade, correspondendo a um gênero diferente construído na satisfação parcial das necessidades de múltiplos grupos de usuários. A expansão ‘geográfica’ mais acima da análise pragmática para outros grupos de usuários contemporâneos deve ser complementada por uma expansão ‘cronológica’ para projetos de planejamento urbano passados e futuros. Costa e Niemeyer estavam claramente projetando não apenas como indivíduos com imaginação, mas também em resposta à experiência de populações anteriores em espaços anteriores. Ou seja, eles próprios são o local não de uma única prioridade de usuário, mas de várias prioridades contraditórias que representam praticantes de planos urbanos anteriores. Seu próprio plano é, portanto, ‘seu próprio plano’ apenas na medida em que tal expressão pode implicar coordenação de vários desejos de uso evidenciados por outros. Movendo-se no fluxo do tempo, como Costa e Niemeyer usaram a experiência de Brasília em seu planejamento subsequente? Como esse experimento afetou os planos dos outros?

Embora a tentativa de cada arquiteto de resolver os problemas abordados por Costa e Niemeyer possa ser considerada como um projeto individual específico, deve-se reconhecer que os planejadores subsequentes são simplesmente os intérpretes dos desejos do usuário evidenciados por Brasília e outros projetos relacionados. Um gênero particular é reforçado e renovado na medida em que um planejador individual equilibra essas necessidades de uma forma já familiarizada por outros planejadores. Na contramão da análise de textos individuais e sua recepção, a compreensão de gêneros requer essa expansão geográfica e cronológica.

Assim como os planejadores urbanos pensavam que as pessoas habitariam automaticamente suas cidades conforme projetadas, os teóricos de gênero acreditavam que leitores e espectadores seguiriam automaticamente a liderança dos produtores textuais. Na verdade, houve um tempo em que ambas as expectativas estavam, em grande medida, corretas — não porque o uso conforme planejado esteja embutido em cidades ou textos, mas porque as estruturas de suporte econômico e social que cercam cidades e textos silenciosas e efetivamente exortavam populações e públicos a desempenhar seu papel esperado. Enquanto o público e os críticos regularmente tomavam a prática de uso conforme as instruções para implicar uso conforme planejado, precisávamos ser lembrados da diferença entre os dois. Quinze anos atrás, era importante que Roger Odin, em sua incursão inicial no reino da semiopragmática, apontasse que “as imagens nunca nos dizem como lê-las” (1983, p. 68). Em 1999, no entanto, não precisamos mais ser lembrados de que públicos diferentes podem extrair significados diferentes do mesmo texto. Em vez disso, o que precisamos é de uma abordagem que

- aborde o fato de que cada texto tem vários usuários;
- considere por que diferentes usuários desenvolvem leituras diferentes;
- teorize a relação entre esses usuários; e
- considere ativamente o efeito de múltiplos usos conflitantes na produção, rotulagem e exibição de filmes e gêneros semelhantes.

Ao construir uma abordagem semântica/sintática/pragmática do gênero, tentei tratar desses mesmos objetivos, o que me levou a propor que o que chamamos de gênero é, na verdade, algo bem diferente do que sempre foi suposto. Em vez de uma palavra ou categoria capaz de ter uma definição clara e estável (o objetivo de teóricos de gênero anteriores), o gênero foi aqui apresentado como termo multivalente multiplamente e variadamente valorizado por diversos grupos de usuários. É claro que gêneros bem-sucedidos carregam consigo um ar de concordância do usuário sobre a natureza tanto dos gêneros em geral quanto deste gênero em particular, implicando assim que os gêneros são o produto não problemático do compartilhamento do usuário. De fato, os momentos de compartilhamento claro e estável tipicamente aduzidos como modelos genéricos representam casos especiais dentro de uma situação geral mais ampla de competição do usuário. Embora os gêneros possam fazer sentido regulando e coordenando usuários díspares, eles sempre o fazem em uma arena onde usuários com interesses divergentes competem para executar seus próprios programas. Como um ponto final, que possui ramificações muito amplas para ter ingressado completamente no argumento deste livro, eu simplesmente apontaria que o que acabei de afirmar sobre gênero é verdadeiro para cada estrutura comunicativa em cada idioma já inventado. Embora a utilidade social da linguagem tenha forçado as culturas a minimizar esse ponto, cada palavra, cada gesto significativo, cada imagem cinematográfica só ganha significado por meio de um processo de comutação múltipla gerado pela utilidade múltipla do signo em questão. Apesar da alegação de Saussure de estar apresentando um Curso de Linguística Geral, nossas teorias da linguagem sempre foram teorias da exceção, do caso especial socialmente estabilizado. Uma teoria verdadeiramente geral teria que passar – como eu passei aqui – pela análise do uso contraditório, constante reaproveitamento e comunicação sistemática incorreta, superando assim a situação especialmente determinada que chamamos de linguagem. As posições apresentadas e defendidas neste livro oferecem uma avenida para uma teoria geral renovada do significado, uma que reconheça completamente a importância da competição e da má compreensão para qualquer teoria de comunicação e compreensão. Apresentada aqui somente com relação ao gênero cinematográfico, a análise semântica/sintática/pragmática pode ser aplicada a qualquer conjunto de textos, uma vez que é verdadeiramente sustentada por uma teoria geral do significado.

## Uma abordagem semântica/sintática/pragmática ao gênero

O que é um gênero? Quais filmes são filmes de gênero? Como sabemos a qual gênero eles pertencem? Por mais fundamentais que essas perguntas possam parecer, elas quase nunca são feitas — muito menos respondidas — no campo dos estudos cinematográficos. Mais confortáveis no mundo aparentemente descomplicado dos clássicos de Hollywood, os críticos de gênero sentiram pouca necessidade de refletir abertamente sobre as suposições subjacentes ao seu trabalho. Tudo parece tão claro. Por que se preocupar em teorizar, pergunta o pragmatismo americano, quando não há problemas para resolver? Todos nós reconhecemos um gênero quando vemos um. Coce apenas onde coça. De acordo com essa visão, a teoria do gênero seria necessária apenas no caso improvável de críticos de gênero bem informados discordarem sobre questões básicas. A tarefa do teórico é então julgar entre abordagens conflitantes, não tanto descartando posições insatisfatórias, mas construindo um modelo que revele a relação entre diferentes reivindicações críticas e sua função dentro de um contexto cultural mais amplo. Enquanto os franceses veem claramente a teoria como um primeiro princípio, os americanos tendem a vê-la como um último recurso, algo a que recorrer quando tudo o mais falha.

Mesmo nessa visão limitada e pragmática, pela qual a teoria deve ser evitada a todo custo, o tempo para a teoria ainda está sobre nós. O relógio bateu treze horas; é melhor chamarmos os teóricos. Quanto mais crítica de gênero leio, mais incerteza noto na escolha ou dimensão de termos críticos essenciais. Frequentemente, o que parece hesitação na terminologia de um único crítico se transforma em uma clara contradição quando estudos de dois ou mais críticos são comparados. Agora, seria uma coisa se essas contradições fossem simplesmente uma questão de fato. Pelo contrário, no entanto, sugiro que esses não são problemas temporários, fadados a desaparecer assim que tivermos mais informações ou melhores analistas. Em vez disso, essas incertezas refletem fraquezas constitutivas das noções atuais de gênero. Três contradições em particular parecem dignas de uma profunda análise.

Quando estabelecemos o corpus de um gênero, geralmente tendemos a fazer duas coisas ao mesmo tempo e, assim, estabelecemos dois grupos alternativos de textos, cada um correspondendo a uma noção diferente de corpus. Por um lado, temos uma lista difícil de manejar de textos correspondendo a uma definição simples e tautológica do gênero (por exemplo, Faroeste = filme que se passa no Oeste americano, ou musical = filme com música diegética). Essa lista inclusiva é o tipo que é consagrada por enciclopédias genéricas ou listas de verificação.

2 Esse texto foi publicado pela primeira vez em *Cinema Journal* 23, no. 3 (Spring 1984), pp. 6–18. Desde então, tem sido reimpresso, com pequenas modificações, em *Film Genre Reader*, ed. Barry Grant (Austin: University of Texas Press, 1986), pp. 26–40; em *Film Genre Reader II*, ed. Barry Grant (Austin: University of Texas Press, 1995), pp. 26–40; e em *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1998; fifth edition), pp. 630–641.

Por outro lado, encontramos críticos, teóricos e outros árbitros de gosto aderindo a um cânone familiar que tem pouco a ver com a definição ampla e tautológica. Aqui, mencionam-se os mesmos filmes repetidamente, não apenas porque são bem conhecidos ou particularmente bem feitos, mas porque, de alguma forma, parecem representar o gênero de forma mais completa e fiel do que outros filmes aparentemente mais tangenciais. Esta lista exclusiva de filmes geralmente não ocorre em um contexto de dicionário, mas sim em conexão com tentativas de chegar ao significado geral ou estrutura de um gênero. O status relativo dessas abordagens alternativas para a constituição de um corpus genérico pode ser facilmente percebido a partir da seguinte conservação típica:

‘Quer dizer, o que você faz com os filmes do Elvis Presley? Você dificilmente pode chamá-los de musicais.’ ‘Por que não? Eles são carregados de músicas e têm uma narrativa que liga as cenas, não é?’

‘Sim, eu suponho. Acho que você teria que chamar *Fun in Acapulco* de musical, mas certamente não é *Singin’ in the Rain*. Agora sim, esse é um musical de verdade.’

Quando um musical não é um musical? Quando tem Elvis Presley nele. O que pode ter parecido a princípio nada mais do que uma incerteza por parte da comunidade crítica agora claramente aparece como uma contradição. Como há duas noções concorrentes de corpus genérico em nossa cena crítica, é perfeitamente possível que um filme seja simultaneamente incluído em um corpus genérico particular e excluído desse mesmo corpus.

Uma segunda incerteza está associada ao status relativo da teoria e da história nos estudos de gênero. Antes da semiótica surgir, títulos e definições genéricos eram amplamente emprestados da própria indústria; o pouco de teoria genérica que havia tendia, portanto, a ser confundido com análise histórica. Com a forte influência da semiótica na teoria genérica nas últimas duas décadas, o vocabulário crítico autoconsciente passou a ser sistematicamente preferido ao vocabulário do usuário, agora suspeito. No entanto, as contribuições de Propp, Lévi-Strauss, Frye e Todorov aos estudos de gênero não foram uniformemente produtivas por causa do lugar especial reservado para o estudo de gênero dentro do projeto semiótico. Se os críticos estruturalistas escolheram sistematicamente como objeto de sua análise grandes grupos de textos populares, foi para cobrir uma falha básica na compreensão semiótica da análise textual. Agora, um dos aspectos mais marcantes da teoria da linguagem de Saussure é sua ênfase na incapacidade de qualquer indivíduo de efetuar mudanças dentro dessa paisagem.<sup>3</sup>

A fixidez da comunidade linguística serve, portanto, como justificativa para a abordagem fundamentalmente sincrônica de Saussure à linguagem. Quando semioticistas literários aplicaram esse modelo linguístico a proble-

3 Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, editado por Charles Bally e Albert Sechehaye, trad. Wade Baskin (New York: McGraw-Hill, 1959), pp. 14–17.

mas de análise textual, eles nunca abordaram completamente a noção de comunidade interpretativa implícita na comunidade linguística de Saussure. Preferindo narrativa à narração, sistema ao processo e “histoire” a “discours”, a primeira semiótica correu de cabeça para um conjunto de restrições e contradições que eventualmente geraram a segunda semiótica mais orientada ao processo. É neste contexto que devemos ver as tentativas resolutamente sincrônicas de Propp, Lévi-Strauss, Todorov e muitos outros influentes analistas de gênero.<sup>4</sup>

Não querendo comprometer seus sistemas pela noção histórica de comunidade linguística, esses teóricos substituíram o contexto genérico pela comunidade linguística, como se o peso de vários textos “similares” fosse suficiente para identificar o significado de um texto independentemente de um público específico. Longe de ser sensível às preocupações da história, a análise de gênero semiótica foi, por definição e desde o princípio, dedicada a contornar a história. Tratando gêneros como construções neutras, os semioticistas dos anos 1960 e início dos anos 1970 nos cegaram para o poder discursivo das formações genéricas. Uma vez que eles tratavam os gêneros como a comunidade interpretativa, eram incapazes de perceber o papel importante dos gêneros em exercer influência sobre a comunidade interpretativa. Em vez de refletir abertamente sobre como Hollywood usa seus gêneros para causar um curto-circuito no processo interpretativo normal, os críticos estruturalistas mergulharam de cabeça na armadilha, tomando o efeito ideológico de Hollywood como uma causa natural ahistórica.

Os gêneros sempre foram – e continuam a ser – tratados como se brotassem completamente da cabeça de Zeus. Portanto, não é surpreendente descobrir que mesmo as teorias de gênero atuais mais avançadas, aquelas que veem textos genéricos como negociando uma relação entre um sistema de produção específico e um público dado, ainda se apegam a uma noção de gênero que é fundamentalmente ahistórica por natureza.<sup>4</sup> No entanto, à medida que os acadêmicos passam a conhecer a gama completa de gêneros individuais de Hollywood, estamos cada vez mais descobrindo que os gêneros estão longe de exibir a homogeneidade que essa abordagem sincrônica propõe. Enquanto um gênero de Hollywood pode ser emprestado com pouca mudança de outra mídia, um segundo pode se desenvolver lentamente, mudar constantemente e surgir de forma reconhecível antes de se estabelecer em um padrão familiar, enquanto um terceiro pode passar por uma série estendida de paradigmas, um dos quais pode ser reivindicado como dominante. Enquanto os gêneros de Hollywood forem concebidos como categorias platônicas, existindo fora do fluxo do tempo, será impossível conciliar a teoria do gênero, que sempre aceitou como certa a atemporalidade de uma estrutura característica, e a história do gênero, que se concentrou em registrar o desenvolvimento, a implantação e o desaparecimento dessa mesma estrutura.

4 Até o estudo discursivamente orientado de Even Stephen Neale é vítima desse problema. Ver *Genre* (London: British Film Institute, 1980).

Uma terceira contradição parece ainda maior, pois envolve as duas direções gerais tomadas pela crítica do gênero como um todo na última década ou duas. Seguindo Lévi-Strauss, um número crescente de críticos ao longo dos anos 1970 se deteve nas qualidades míticas dos gêneros de Hollywood e, portanto, na relação ritual do público com o filme de gênero. O desejo da indústria cinematográfica de agradar e sua necessidade de atrair consumidores eram vistos como o mecanismo pelo qual os espectadores eram realmente capazes de designar o tipo de filme que queriam ver. Ao escolher os filmes que patrocinaria, o público revelava suas preferências e crenças, induzindo assim os estúdios de Hollywood a produzir filmes que refletissem seus desejos. A participação na experiência do filme de gênero reforça, portanto, as expectativas e os desejos do espectador. Longe de se limitar ao mero entretenimento, a ida ao cinema oferece uma satisfação mais próxima daquela associada à religião estabelecida. Mais abertamente defendida por John Cawelti, essa abordagem ritual também aparece em livros de Leo Brandy, Frank McConnell, Michael Wood, Will Wright e Tom Schatz.<sup>5</sup> Ela tem o mérito não apenas de explicar a intensidade de identificação típica do público de filmes de gênero americanos, mas também de encorajar a colocação de narrativas de filmes de gênero em um contexto apropriadamente mais amplo de análise narrativa.

Curiosamente, no entanto, enquanto a abordagem ritual atribuía a autoria final ao público, com os estúdios simplesmente servindo, por um preço, à vontade nacional, uma abordagem ideológica paralela demonstrava como o público é manipulado pelos interesses comerciais e políticos de Hollywood. Começando com *Cahiers du cinéma* e movendo-se rapidamente para *Screen*, *Jump Cut* e um número crescente de periódicos, essa visão recentemente se uniu a uma crítica mais geral da mídia de massa oferecida pela escola de Frankfurt.<sup>6</sup> Vistos dessa forma, os gêneros são simplesmente as estruturas generalizadas e identificáveis pelas quais a retórica de Hollywood flui. Muito mais atenta às preocupações discursivas do que a abordagem ritual, que permanece fiel a Lévi-Strauss ao enfatizar sistemas narrativos, a abordagem ideológica enfatiza questões de representação e identificação anteriormente descartadas. Simplificando um pouco, podemos dizer que ela caracteriza cada gênero individual como um tipo específico de mentira, uma inverdade cuja característica mais típica é sua capacidade de se disfarçar de verdade. Enquanto a abordagem ritual vê Hollywood como uma resposta à pressão social e, portanto, expressando os desejos do público, a abordagem ideológica alega que Hollywood aproveita a energia do espectador e do investimento psíquico para atrair o público para as próprias posições de Hollywood. Os dois são irredutivelmente opostos, mas esses argumentos irreconciliáveis continuam a representar as abordagens mais interessantes e bem defendidas dos filmes de gênero de Hollywood. Aqui temos três problemas que considero não limitados a uma única escola de crítica ou a um único gênero, mas implícitos em todos os principais campos da análise de gênero atual. Em quase todos os argumentos sobre os limites de um corpus genérico, a oposição de uma lista inclusiva a um cânone exclu-

5 John Cawelti, *The Six-Gun Mystique* (Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1970), e John Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance* (Chicago: University of Chicago Press, 1976); Leo Brandy, *The World in a Frame: What We See in Films* (Garden City: Anchor Books, 1977); Frank McConnell, *The Spoken Seen: Films and the Romantic Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975); Michael Wood, *America in the Movies, or Santa Maria, It Had Slipped My Mind* (New York: Delta, 1975); Will Wright, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western* (Berkeley: University of California Press, 1975); Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System* (New York: Random House, 1981).

6 Consultar especialmente o texto coletivo 'Young Mr. Lincoln de John Ford,' *Cahiers du cinéma*, no. 223 (August 1970): 29–47, traduzido em *Screen* 14, no. 3 (Autumn 1973): 29–43; e o artigo em seis partes de Jean-Louis Comolli 'Technique et idéologie,' *Cahiers du cinéma*, nos. 229–241 (1971–1972). Todo o projeto *Screen* foi resumido utilmente, com notas bibliográficas extensivas de Philip Rosen, 'Screen and the Marxist Project in Film Criticism,' *Quarterly Review of Film Studies* 2, no. 3 (August 1977): 273–287; na abordagem *Screen* à ideologia, consultar Stephen Heath, 'On Screen, in Frame: Film and Ideology,' *Quarterly Review of Film Studies* 1, no. 3 (August 1976): 251–265. A influência mais importante sobre todos esses posicionamentos é Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses,' em *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), pp. 127–186.

sivo surge. Onde quer que gêneros sejam discutidos, as preocupações divergentes de teóricos e historiadores são cada vez mais óbvias. E mesmo quando o tópico é limitado apenas à teoria de gênero, não há nenhum acordo entre aqueles que propõem uma função ritual para gêneros cinematográficos e aqueles que defendem um propósito ideológico. Nos encontramos desesperadamente necessitados de uma teoria que, sem descartar nenhuma dessas posições amplamente mantidas, explicaria as circunstâncias subjacentes à sua existência, abrindo caminho para uma metodologia crítica que abranja e, de fato, prospere em suas contradições inerentes. Se aprendemos alguma coisa com a crítica pós-estruturalista, essa seria não temer contradições lógicas, mas, em vez disso, respeitar a energia extraordinária gerada pela atuação de forças contraditórias dentro de um campo. Precisamos agora de uma nova estratégia crítica que nos permita simultaneamente entender e capitalizar as tensões existentes na crítica genérica atual.

Ao avaliar teorias de gênero, os críticos frequentemente as rotulam de acordo com as características mais salientes de uma teoria particular ou o tipo de atividade à qual ela dedica sua atenção mais focada. Paul Hernadi, por exemplo, reconhece quatro classes gerais de teoria de gênero: expressiva, pragmática, estrutural e mimética.<sup>7</sup> Em sua introdução extremamente influente a *O Fantástico*, Tzvetan Todorov opõe gêneros históricos a gêneros teóricos, bem como gêneros elementares às suas contrapartes complexas.<sup>8</sup> Outros, como Frederick Jameson, seguiram Todorov e outros semioticistas franceses na distinção entre abordagens semânticas e sintáticas ao gênero.<sup>9</sup> Embora não haja acordo geral sobre a fronteira exata que separa as visões semânticas das sintáticas, podemos, como um todo, distinguir entre definições genéricas que dependem de uma lista de traços, atitudes, personagens, tomadas, locais, cenário e afins comuns — enfatizando, assim, os elementos semânticos que compõem o gênero — e definições que, em vez disso, destacam certas relações constitutivas entre marcadores de posição não designados e variáveis — relações que podem ser chamadas de sintaxe fundamental do gênero. A abordagem semântica, portanto, enfatiza os blocos de construção do gênero, enquanto a visão sintática privilegia as estruturas nas quais eles são organizados.

A diferença entre definições semânticas e sintáticas é talvez mais aparente em abordagens familiares ao faroeste. Jean Mitry nos fornece um exemplo claro da definição mais comum. O faroeste, propõe Mitry, é um ‘filme cuja ação, situada no oeste americano, é consistente com a atmosfera, os valores e as condições de existência no faroeste entre 1840 e 1900’.<sup>10</sup> Com base na presença ou ausência de elementos facilmente identificáveis, a definição quase tautológica de Mitry implica um corpus genérico amplo e indiferenciado. A lista mais detalhada de Marc Vernet é mais sensível às preocupações cinematográficas, mas, no geral, segue o mesmo modelo semântico.

7 Paul Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (Ithaca: Cornell University Press, 1972).

8 Todorov, *The Fantastic*.

9 Frederic Jameson, ‘Magical Narratives: Romance as Genre’, *New Literary History* 7 (1975): 135–163. Nota-se que meu uso do termo ‘semântico’ difere do de Jameson. Enquanto ele enfatiza a entrada semântica geral de um texto, eu lido com as unidades semânticas individuais do texto. Seu termo, portanto, se aproxima do sentido de ‘significado global’, enquanto o meu está mais próximo de ‘escolhas lexicais’.

10 Jean Mitry, *Dictionnaire du cinéma* (Paris: Larousse, 1963), p. 276.



Vernet descreve a atmosfera geral (‘ênfase em elementos básicos, como terra, poeira, água e couro’), personagens comuns (‘o cowboy durão/suave, o xerife solitário, o índio fiel ou traíçoeiro e a mulher forte, mas terna’), bem como elementos técnicos (‘uso de *fast tracking* e tomadas de guindaste’).<sup>11</sup> Uma solução completamente diferente é sugerida por Jim Kitses, que enfatiza não o vocabulário do Western, mas as relações que ligam elementos lexicais. Para Kitses, o Western cresce a partir de uma dialética entre o West como jardim e como deserto (entre cultura e natureza, comunidade e indivíduo, futuro e passado).<sup>12</sup> O vocabulário do Western é, portanto, gerado por essa relação sintática, e não vice-versa. John Cawelti tenta sistematizar o Western de forma semelhante: o Western é sempre ambientado em ou perto de uma fronteira, onde o homem encontra seu duplo incivilizado. O Faroeste, portanto, acontece na fronteira entre duas terras, entre duas eras, e com um herói que permanece dividido entre dois sistemas de valores (pois ele combina a moral da cidade com as habilidades do fora da lei).<sup>13</sup>

De passagem, podemos muito bem notar as qualidades divergentes associadas a essas duas abordagens. Embora a abordagem semântica tenha pouco poder explicativo, ela se aplica a um número maior de filmes. Por outro lado, a abordagem sintática abre mão de ampla aplicabilidade em troca da capacidade de isolar as estruturas portadoras de significado específicas de um gênero. Essa alternativa aparentemente deixa o analista de gênero em um dilema: escolha a visão semântica e você desiste do poder explicativo; escolha a abordagem sintática e você fica sem ampla aplicabilidade. Em termos de Faroeste, o problema do chamado ‘Faroeste da Pensilvânia’ é instrutivo aqui. Para a maioria dos observadores, parece bastante claro que filmes como *High, Wide and Handsome* (Rouben Mamoulian, 1937), *Drums Along the Mohawk* (John Ford, 1939) e *Unconquered* (Cecil B. DeMille, 1947) têm afinidades definidas com o Faroeste. Empregando personagens familiares ambientados em relacionamentos semelhantes aos de suas contrapartes a oeste do Mississippi, esses filmes constroem tramas e desenvolvem uma estrutura de fronteira claramente derivada de décadas de romances e filmes de Faroeste. Mas eles fazem isso na Pensilvânia, e no século errado. Esses filmes são faroestes porque compartilham a sintaxe de centenas de filmes que chamamos de faroestes? Ou não são faroestes, porque não se encaixam na definição de Mityr?

Na verdade, o ‘Faroeste da Pensilvânia’ (como as variedades urbana, *spaghetti* e *sci-fi*) representa um dilema apenas porque os críticos insistiram em descartar um tipo de definição e abordagem em favor de outro. Como regra, as abordagens semântica e sintática do gênero foram propostas, analisadas, avaliadas e disseminadas separadamente, apesar da complementaridade implícita em seus nomes. De fato, muitos argumentos centrados em problemas genéricos surgiram apenas quando teóricos semânticos e sintáticos simplesmente falaram um com o outro, cada um inconsciente da orientação divergente do outro. Sustento que essas duas categorias de análise ge-

11 Marc Vernet, *Lectures du film* (Paris: Albatros, 1976), pp. 111–112.

12 Jim Kitses, *Horizons West* (Bloomington: Indiana University Press, 1969), pp. 10–14.

13 Cawelti, *The Six-Gun Mystique*.

nérica são complementares, que podem ser combinadas e, de fato, que algumas das perguntas mais importantes do estudo de gênero podem ser feitas apenas quando combinadas. Em suma, proponho uma abordagem semântica/sintática para o estudo de gênero.

Para descobrir se a abordagem semântica/sintática proposta fornece algum novo entendimento, vamos retornar às três contradições delineadas anteriormente. Primeiro, há o corpus dividido que caracteriza o estudo de gênero atual – de um lado, uma lista inclusiva, do outro, um panteão exclusivo. Agora deve estar bem claro que cada corpus corresponde a uma abordagem diferente para análise e definição genéricas. As definições semânticas tautológicas, com seu objetivo de ampla aplicabilidade, delineiam um grande gênero de textos semanticamente similares, enquanto definições sintáticas, com a intenção de explicar o gênero, enfatizam uma gama estreita de textos que privilegiam relacionamentos sintáticos específicos. Insistir em uma dessas abordagens em detrimento da outra é fechar os olhos para a natureza necessariamente dual de qualquer corpus genérico. Para cada filme que participa ativamente na elaboração da sintaxe de um gênero, há inúmeros outros conteúdos para implantar, sem nenhuma relação particular, os elementos tradicionalmente associados ao gênero. Precisamos reconhecer que nem todos os filmes de gênero se relacionam com seu gênero da mesma forma ou na mesma extensão. Ao aceitar simultaneamente noções semânticas e sintáticas de gênero, nos valem de uma maneira possível de lidar criticamente com diferentes níveis de “genericidade”. Além disso, uma abordagem dupla permite uma descrição muito mais precisa das numerosas conexões intergenéricas tipicamente suprimidas por abordagens de mente única. Simplesmente não é possível descrever o cinema de Hollywood com precisão sem a capacidade de dar conta dos numerosos filmes que inovam ao combinar a sintaxe de um gênero com a semântica de outro. Na verdade, é somente quando começamos a abordar problemas da história do gênero que o valor total da abordagem semântica/sintática se torna óbvio.

Como apontei anteriormente, a maioria dos teóricos de gênero seguiu o modelo semiótico e se afastou de considerações históricas. Mesmo nos relativamente poucos casos em que problemas de história genérica foram abordados, como nas tentativas de Metz e Wright de periodizar o *Faroeste*, a história foi conceituada como nada mais do que uma sucessão descontínua de momentos discretos, cada um caracterizado por uma versão básica diferente do gênero – isto é, por um padrão sintático diferente que o gênero adota.<sup>14</sup> Em suma, a teoria do gênero tem até agora visado quase exclusivamente à elaboração de um modelo sincrônico aproximando a operação sintática de um gênero específico. Agora, obviamente, nenhum gênero principal permanece inalterado ao longo das muitas décadas de sua existência. Para mascarar o escândalo de aplicar análise sincrônica a uma forma em evolução, os

14 Ver, por exemplo, Christian Metz, *Language and Cinema* (The Hague: Mouton, 1974), pp. 148–161; e Wright, *Sixguns and Society*, passim.

críticos têm sido extremamente inteligentes em sua criação de categorias projetadas para negar a noção de mudança e implicar a autoidentificação perpétua de cada gênero. Os filmes de Faroeste e terror são frequentemente chamados de “clássicos”, o musical é definido em termos do chamado “ideal platônico” de integração, o corpus crítico do melodrama foi amplamente restrito aos esforços pós-guerra de Sirk e Minnelli, e assim por diante. Na falta de uma hipótese viável sobre a dimensão histórica da sintaxe genérica, isolamos essa sintaxe, junto com a teoria do gênero que a estuda, do fluxo do tempo.

Como hipótese de trabalho, sugiro que os gêneros surgem de uma de duas maneiras fundamentais: ou um conjunto relativamente estável de dados semânticos é desenvolvido por meio de experimentação sintática em uma sintaxe coerente e durável, ou uma sintaxe já existente adota um novo conjunto de elementos semânticos. No primeiro caso, a configuração semântica característica do gênero é identificável muito antes de um padrão sintático se estabilizar, justificando assim a dualidade do corpus genérico mencionada anteriormente.

Em casos desse primeiro tipo, a descrição da maneira como um conjunto de dados semânticos se desenvolve em uma sintaxe relativamente estável constitui a história do gênero, ao mesmo tempo em que identifica as estruturas das quais a teoria do gênero depende. Ao lidar com o desenvolvimento inicial do musical, por exemplo, podemos muito bem seguir as tentativas durante o período de 1927-1930 de construir uma semântica de bastidores ou boate em uma sintaxe melodramática, com a música refletindo regularmente a tristeza da morte ou da despedida. No entanto, após os anos fracos de 1931-1932, o musical começou a crescer em uma nova direção. Embora mantendo substancialmente os mesmos materiais semânticos, o gênero relacionou cada vez mais a energia da produção musical à alegria do acoplamento, à força da comunidade e aos prazeres do entretenimento. Longe de ser exilada da história, a sintaxe característica do musical pode ser exibida pelo historiador genérico como algo que cresce a partir da ligação de elementos semânticos específicos em pontos identificáveis. Uma medida de continuidade é, portanto, desenvolvida entre a tarefa do historiador e a do teórico, pois a tarefa de ambos é agora redefinida como o estudo das inter-relações entre elementos semânticos e vínculos sintáticos.

Essa continuidade entre história e teoria também é operativa no segundo tipo de desenvolvimento genérico postulado anteriormente. Quando analisamos a grande variedade de filmes de guerra que retratam os japoneses ou alemães como vilões, tendemos a recorrer a eventos extrafílmicos para explicar caracterizações particulares. Assim, perdemos a dimensão em que filmes como *All Through the Night* (Vincent Sherman, 1942), *Sherlock Holmes and the Voice of Terror* (John Rawlins, 1942) ou o seriado *Don Winslow of the Navy* (1943) simplesmente

transferem para um novo conjunto de elementos semânticos a sintaxe de policiais justos-punem-criminosos que o gênero gangster do início dos anos 30 havia adotado a partir de *G-Men* (William Keighley, 1935). Novamente, é a interação de sintaxe e semântica que fornece material para a fábrica histórica e teórica. Ou tomemos o desenvolvimento do filme de ficção científica. Inicialmente definido apenas por uma semântica de ficção científica relativamente estável, o gênero começou a tomar emprestado as relações sintáticas previamente estabelecidas pelo filme de terror, apenas para se mover nos últimos anos cada vez mais em direção à sintaxe do Faroeste. Ao manter descrições simultâneas de acordo com ambos os parâmetros, não é provável que caiamos na armadilha de igualar *Star Wars* (George Lucas, 1977) ao Faroeste (como vários críticos recentes fizeram), embora compartilhe certos padrões sintáticos com esse gênero. Em suma, ao levar a sério as múltiplas conexões entre semântica e sintaxe, estabelecemos uma nova continuidade, relacionando análise de filmes, teoria de gênero e história de gênero.

Mas o que é que energiza a transformação de uma semântica emprestada em uma sintaxe unicamente hollywoodiana? Ou o que é que justifica a intrusão de uma nova semântica em uma situação sintática bem definida? Longe de postular uma progressão formal unicamente interna, eu proporia que a relação entre a semântica e a sintática constitui o próprio local de negociação entre Hollywood e seu público, e, portanto, entre usos rituais e ideológicos do gênero. Frequentemente, quando críticos de persuasões opostas discordam sobre uma questão importante, é porque eles estabeleceram dentro do mesmo corpus geral dois cânones separados e opostos, cada um apoiando um ponto de vista. Assim, quando católicos e protestantes ou liberais e conservadores citam a Bíblia, eles raramente estão citando as mesmas passagens. O fato marcante sobre teóricos de gênero ritual e ideológico, no entanto, é que eles regularmente enfatizam o mesmo cânone, aquele pequeno grupo de textos que reflete mais claramente a sintaxe estável de um gênero. Os filmes de John Ford, por exemplo, desempenharam um papel importante no desenvolvimento de abordagens rituais e ideológicas. De Sarris e Bogdanovich a Schatz e Wright, os campeões da compreensão e expressão transparente de Ford dos valores americanos enfatizaram o lado comunitário de seus filmes, enquanto outros, começando com o influente estudo de *Cahiers du Cinéma* sobre *Young Mr. Lincoln* (1939), mostraram como um chamado à comunidade pode ser usado para atrair espectadores para uma posição de sujeito criteriosamente escolhida e ideologicamente determinada. Uma situação semelhante ocorre no musical, onde um crescente corpo de análises rituais dos filmes de Astaire-Rogers e da Unidade Freed da MGM do pós-guerra é acompanhado por um número crescente de estudos que demonstram o investimento ideológico desses mesmos filmes.<sup>15</sup> O corpus de quase todos os principais gêneros se desenvolveu da mesma maneira, com os críticos de ambos os campos gravitando em torno e, eventualmente, baseando seus argumentos na mesma gama restrita de filmes. Assim como Minnelli e Sirk dominam a crítica do melodrama, Hitchcock se tornou sinônimo de suspense.

15 Esta relação é especialmente interessante no trabalho de Richard Dyer e Jane Feuer, ambos os quais tentam confrontar a interdependência dos componentes rituais e ideológicos. Ver em particular Richard Dyer, 'Entertainment and Utopia', em *Genre: The Musical*, editado por Rick Altman (London and Boston: Routledge e Kegan Paul, 1981), pp. 175–189; e Jane Feuer, *The Hollywood Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1982).

De todos os principais gêneros, apenas o filme noir falhou em atrair críticos de ambos os lados para um corpus compartilhado de textos principais – sem dúvida por causa da incapacidade geral dos críticos rituais de acomodar a postura anticomunitária do gênero.

Este acordo geral sobre um cânone deriva, eu diria, da natureza fundamentalmente bivalente de qualquer sintaxe genérica relativamente estável. Se leva muito tempo para estabelecer uma sintaxe genérica e se muitas fórmulas aparentemente promissoras ou filmes de sucesso nunca geram um gênero, é porque apenas certos tipos de estrutura, dentro de um ambiente semântico particular, são adequados ao bilinguismo especial exigido de um gênero durável. As estruturas do cinema de Hollywood, como as da mitologia popular americana como um todo, servem para mascarar a própria distinção entre funções rituais e ideológicas. Hollywood não empresta sua voz simplesmente aos desejos do público, nem manipula simplesmente o público. Pelo contrário, a maioria dos gêneros passa por um período de acomodação durante o qual os desejos do público são ajustados às prioridades de Hollywood (e vice-versa). Uma vez que o público não quer saber que está sendo manipulado, o “ajuste” ritual/ideológico bem-sucedido é quase sempre aquele que disfarça o potencial de manipulação de Hollywood enquanto enfatiza sua capacidade de entretenimento.

Sempre que um ajuste duradouro é obtido – o que acontece sempre que um gênero semântico se torna sintático – é porque um ponto em comum foi encontrado, uma região onde os valores rituais do público coincidem com os ideológicos de Hollywood. O desenvolvimento de uma sintaxe específica dentro de um dado contexto semântico serve, portanto, a uma dupla função: vincula elemento a elemento em uma ordem lógica, ao mesmo tempo em que acomoda os desejos do público às preocupações do estúdio. O gênero bem-sucedido deve seu sucesso não apenas à sua reflexão de um ideal de público, nem ao seu status como apologia ao empreendimento de Hollywood, mas à sua capacidade de desempenhar ambas as funções simultaneamente. É essa prestidigitação, essa superdeterminação estratégica, que mais claramente caracteriza a produção cinematográfica americana durante os anos de estúdio.

A abordagem ao gênero esboçada aqui, é claro, levanta algumas questões próprias. Onde, por exemplo, localizamos a fronteira exata entre o semântico e o sintático? E como essas duas categorias estão relacionadas? Cada uma dessas questões constitui uma área essencial de investigação, uma que é complexa demais para permitir um tratamento completo aqui. No entanto, algumas observações podem ser necessárias. Um observador razoável poderia muito bem perguntar por que minha abordagem atribui tanta importância à distinção aparentemente banal entre os materiais de um texto e as estruturas nas quais eles são organizados. Por que essa distinção em vez de, por exemplo,

a divisão mais cinematográfica entre elementos diegéticos e os meios técnicos empregados para representá-los? A resposta a essas perguntas está em uma teoria geral de significação textual que expus em outro lugar.<sup>16</sup> Resumidamente, essa teoria distingue entre o significado primário, linguístico, das partes componentes de um texto e o significado secundário ou textual que essas partes adquirem por meio de um processo de estruturação interno ao texto ou ao gênero. Dentro de um único texto, portanto, o mesmo fenômeno pode ter mais de um significado, dependendo se o consideramos no nível linguístico ou textual. No *Faroeste*, por exemplo, o cavalo é um animal que serve como um método de locomoção. Este nível primário de significado, correspondente à extensão normal do conceito ‘cavalo’ dentro da linguagem, é correspondido por uma série de outros significados derivados das estruturas nas quais o *Faroeste* define o cavalo. A oposição do cavalo ao automóvel ou à locomotiva (‘cavalo de ferro’) reforça o sentido orgânico e não mecânico do termo ‘cavalo’ já implícito na linguagem, transferindo assim esse conceito do paradigma ‘método de locomoção’ para o paradigma ‘transferência pré-industrial em breve obsoleta’.

Da mesma forma, os filmes de terror tomam emprestado de uma tradição literária do século XIX sua dependência da presença de um monstro. Ao fazer isso, claramente perpetuam o significado linguístico do monstro como ‘seres desumanos ameaçadores’, mas, ao mesmo tempo, ao desenvolver novos laços sintáticos, geram um novo conjunto importante de significados textuais. Para o século XIX, a aparência do monstro é invariavelmente ligada a um exagero romântico, a tentativa de algum cientista humano de adulterar a ordem divina. Em textos como *Frankenstein* de Mary Shelley, *La Recherche de l'absolu* de Balzac ou *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson, uma sintaxe estudada iguala homem e monstro, atribuindo a ambos a monstruosidade de estar fora da natureza, conforme definido pela religião e ciência estabelecidas. Com o filme de terror, uma sintaxe diferente rapidamente iguala a monstruosidade não com a mente hiperativa do século XIX, mas com um corpo igualmente hiperativo do século XX. Repetidamente, o monstro é identificado com o apetite sexual insatisfeito de sua contraparte humana, estabelecendo assim com os mesmos materiais “linguísticos” primários (o monstro, o medo, a perseguição, a morte) significados textuais inteiramente novos, de natureza fálica em vez de científica.

A distinção entre o semântico e o sintático, na forma como a defini aqui, corresponde, portanto, a uma distinção entre os elementos linguísticos primários dos quais todos os textos são feitos e os significados textuais secundários que às vezes são construídos em virtude dos vínculos sintáticos estabelecidos entre os elementos primários. Essa distinção é enfatizada na abordagem do gênero apresentada aqui não porque seja conveniente nem porque corresponda a uma teoria moderna da relação entre linguagem e narrativa, mas porque a distinção semântica/sintática é fundamental para uma teoria de como o significado de um tipo contribui e, eventualmente, estabele-

16 Charles F. Altman, ‘Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation’, in *The Sign in Music and Literature*, editado por Wendy Steiner (Austin: University of Texas Press, 1981), pp. 39–51.

ce o significado de outro. Assim como textos individuais estabelecem novos significados para termos familiares apenas submetendo unidades semânticas bem conhecidas a uma redeterminação sintática, o significado genérico surge apenas por meio da implantação repetida de estratégias sintáticas substancialmente iguais. É dessa forma, por exemplo, que fazer música – no nível linguístico, principalmente uma forma de ganhar a vida – se torna no musical uma figura para fazer amor – um significado textual essencial para a constituição desse gênero sintático.

Devemos, é claro, lembrar que, embora cada texto individual tenha claramente uma sintaxe própria, a sintaxe implícita aqui é a do gênero, que não aparece como sintaxe genérica, a menos que seja reforçada inúmeras vezes pelos padrões sintáticos de textos individuais. Os gêneros de Hollywood que se mostraram mais duráveis são justamente aqueles que estabeleceram a sintaxe mais coerente (o Faroeste, o musical); aqueles que desaparecem mais rapidamente dependem inteiramente de elementos semânticos recorrentes, nunca desenvolvendo uma sintaxe estável (filmes de repórter, catástrofe e grandes aventuras, para citar apenas alguns). Se situo a fronteira entre o semântico e o sintático na linha divisória entre o linguístico e o textual, é em resposta não apenas à dimensão teórica, mas também à histórica do funcionamento genérico.

Ao propor tal modelo, no entanto, posso deixar muita margem para um tipo particular de mal-entendido. Tem sido um clichê das últimas duas décadas insistir que a estrutura carrega significado, enquanto a escolha de elementos estruturados é amplamente insignificante no processo de significação. Esta posição, mais abertamente defendida por Lévi-Strauss em sua metodologia transcultural para estudar o mito, pode parecer implícita em meu modelo, mas de fato não é confirmada por minha pesquisa.<sup>17</sup>

Acredito que a resposta do espectador é fortemente condicionada pela escolha dos elementos semânticos e da atmosfera, porque uma dada semântica usada em uma situação cultural específica lembrará a uma comunidade interpretativa real a sintaxe particular com a qual essa semântica tem sido tradicionalmente associada em outros textos. Essa expectativa sintática, criada por um sinal semântico, é acompanhada por uma tendência paralela de esperar que sinais sintáticos específicos levem a campos semânticos predeterminados (por exemplo, em textos do Faroeste, a alternância regular entre personagens masculinos e femininos cria a expectativa dos elementos semânticos implícitos no romance, enquanto a alternância entre dois homens ao longo de um texto implicou – pelo menos até recentemente – o confronto e a semântica do duelo). Essa interpretação do semântico e do sintático por meio do agenciamento do espectador claramente merece estudo mais aprofundado. Basta dizer por enquanto que os significados linguísticos (e, portanto, a importação de elementos semânticos) são, em grande parte, derivados

17 A declaração mais direta da posição de Lévi-Strauss encontra-se em 'The Structural Study of Myths'. Para uma elucidação útil dessa posição, consultar Edmund Leach, Claude Lévi-Strauss (New York: Viking Press, 1970).

dos significados textuais de textos anteriores. Há, portanto, uma circulação constante em ambas as direções entre o semântico e o sintático, entre o linguístico e o textual. Ainda outras questões, como o problema geral da ‘evolução’ de gêneros por meio de mudanças semânticas ou sintáticas, merecem muito mais atenção do que dei a elas aqui. Com o tempo, acredito, esse novo modelo para a compreensão do gênero fornecerá respostas para muitas das questões tradicionais do estudo de gênero. Talvez ainda mais importante, a abordagem semântica/sintática do gênero levanta inúmeras questões para as quais outras teorias não criaram espaço.

**Tradução, Jean-Pierre Barakat, revisada por Mariana Baltar.**