

GÊNEROS FÍLMICOS NA ENCRUZILHADA:

O QUE OS GÊNEROS FAZEM A SI PRÓPRIOS

CELESTINO DELEYTO

Numa cena no início de *Onde começa o inferno* (Rio Bravo, Howard Hawks, 1959), Chance (John Wayne) vai até o quarto de hotel de Feathers (Angie Dickinson) para prendê-la por trapacear nas cartas. Ela nega a acusação, e tirando proveito da curiosidade sexual dele, desafia-o a encontrar as cartas perdidas. No diálogo que se segue, uma relação de poder se estabelece entre os dois personagens: a habilidade social de Chance como xerife hierarquicamente superior à aventureira é revertida na medida em que ela assume o controle nessa e nas conversas seguintes. Pela minha descrição, pode parecer se tratar de uma cena convencional de comédia romântica. Mas *Onde começa o inferno* é um faroeste, e não qualquer faroeste, mas um dos mais celebrados da história do gênero. Como este gênero é, em larga medida, definido por sua característica *mise-en-scene*, mesmo um olhar superficial na cena descrita aqui é suficiente para convencer o espectador de que se trata realmente de um faroeste.

No entanto, a relação romântica comicamente inspirada entre os dois personagens não deve ser um elemento negligenciado. Cenas similares podem ser encontradas não apenas nesse filme, mas em filmes de aventura como *O Paraíso infernal* (Only Angels Have Wings, 1939), *Uma aventura na Martinica* (To Have and To Have Not, 1944) e *Hatari* (Hatari!, 1962), todos dirigidos por Hawks. Um diretor habitual de comédias românticas, ele com frequência permitia que enredos de guerra dos sexos, desejo heterossexual, e a humilhação masculina pelas mãos agressivas de uma personagem feminina surgissem em seus filmes “não cômicos”. Sua visão “cômica” de mundo e sua perspectiva bastante pessoal acerca do relacionamento ideal heterossexual afetou crucialmente seu trabalho em outros gêneros.

Para uma crítica de gênero preocupada com a atribuição genérica, *Onde começa o inferno* coloca um certo problema de impureza. O filme é um faroeste? Ou a intervenção autoral de Hawks no gênero o transforma em algo diferente? Este é um caso de subversão das convenções do gênero por parte do artista cinematográfico? Ou

poderíamos dizer que, devido à presença de Hawks como diretor, o filme proporciona uma mistura original de faroeste e comédia romântica?

Os críticos encontraram diferentes soluções a este problema genérico. Steve Neale, que não faz referência a este filme em particular, argumenta que a influência do autorismo na formação de grande parte dos filmes de gênero fez um grande desserviço à teoria do gênero. A dominância de filmes como *Onde...* no cânone “oficial” do faroeste distorce a história do gênero, uma vez que estes são textos “excepcionais” que não refletem tão precisamente o funcionamento do gênero como filmes mais medíocres e menos conhecidos.¹ *Onde...* não seria um dos faroestes mais representativos porque a manipulação de Hawk, mesmo transcende as convenções genéricas. Para John Belton, que escreveu no *The BFI Companion to the Western*, a atribuição genérica do filme é problemática porque ele possui um enredo “não-faroeste”: abandona os amplos exteriores tradicionais do gênero e sua história não trata de conquistar o Oeste, mas de manter o que foi conquistado. Os únicos elementos que ele considera “faroéstico” são as icônicas presenças de John Wayne e Walter Brennan.² Robin Wood, usando a própria abordagem que Neale critica, considera o filme ao mesmo tempo, o mais tradicional dos faroestes e um “Hawks essencial”. Para Wood, o valor das convenções genéricas é o que fornece uma base sólida a partir da qual o diretor pode construir sua própria perspectiva, sua própria abordagem pessoal. *Onde...*, portanto, apresenta uma tensão extremamente produtiva entre fundo e figura, entre gênero e autor.³ Nenhum desses críticos, nem ninguém parou para considerar que esse filme pode ser, pelo menos em parte, também uma comédia romântica.

Em seu trabalho teórico sobre gênero, Neale tentou mudar a ênfase dos textos para o sistema de comunicação e expectativa no qual os gêneros operam. Gêneros não estão apenas nos textos mas também, crucialmente, na indústria que os produz e comercializa e no público que os consome.⁴ Assim, embora teoricamente se possa argumentar que *Onde...* não é apenas um faroeste, a indústria o vendeu e continua a comercializá-lo enquanto um faroeste, e a maioria dos espectadores o consome mais ou menos intuitivamente como um faroeste. Nesse importante sentido cultural, o filme é realmente um faroeste. No entanto, ainda que a expansão da teoria dos gêneros para além dos textos - especialmente com teóricos como Neale e Altman⁵ - seja um movimento bem-vindo, ainda sobra espaço para considerações acerca de como os próprios textos funcionam genericamente. Ao reconhecer a importância do que poderia ser descrito como a genericidade do cinema (o cinema como um sistema de comunicação e como uma indústria), meu foco principal aqui é na genericidade dos filmes como textos e, conseqüentemente, também como produtos culturais. O objetivo deste ensaio é propor uma abordagem textual, em vez de uma abordagem industrial ou contextual, para a análise genérica dos filmes, uma abordagem que leve

1 Steve Neale, *Genre and Hollywood* (London and New York: Routledge, 2000), pp. 10 –11.

2 John Belton, “Rio Bravo,” em *The BFI Companion to the Western*, editado por Edward Buscombe (New York: Atheneum, 1990), p. 294.

3 Robin Wood, *Howard Hawks* (Detroit: Wayne State University Press, 2005), pp. 29 –36.

4 Steve Neale, “Questions of Genre,” (Austin: University of Texas Press, 2012).

5 Rick Altman, *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999).

em consideração a distância relativa que existe entre os filmes e os gêneros e a complexidade em grande parte inexplorada dessa relação.

CONTRA O PERTENCIMENTO

Como ponto de partida, as três citações sobre o faroeste e *Onde...* brevemente resumidas acima têm uma coisa em comum: a ideia de pertencimento. De acordo com essa ideia muito familiar, gêneros são grupos de filmes que compartilham uma série de convenções. Filmes genéricos pertencem a gêneros específicos, e estes, em alguns casos, sofrem inflexões de maneiras cruciais por diretores individuais. A história de um gênero é formada por filmes que, de acordo com tais críticos, constituem parte do cânone do gênero. Filmes genericamente mesclados colocam um problema menor, uma vez que, nesta formulação, eles pertencem simultaneamente a pelo menos dois gêneros diferentes. Entretanto, eles não alteram significativamente a premissa subjacente de esferas separadas para gêneros distintos, mesmo se ocasionalmente se intersectam. Críticos contemporâneos têm se adaptado bastante bem à proliferação de filmes que utilizam convenções de diversos gêneros, argumentando que determinado texto é uma mistura entre, por exemplo, um filme de ação, um *buddy film* e uma comédia - como *Homens brancos não sabem enterrar* (*White Men Can't Jump*, Ron Shelton, 1992) e *Por uma boa briga* (*Play It to the Bone*, Ron Shelton, 1999) - ou um filme de espetáculo e um drama romântico - como *Titanic* (James Cameron, 1997) e *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001) - ou um filme de gangster e uma comédia romântica - como *Totalmente selvagem* (*Something Wild*, Jonathan Demme, 1986) e *Uma noite fora de série*, (*Date Night*, Shawn Levy, 2010). Cineastas que trabalharam dentro do sistema de gênero como Hawks, Douglas Sirk, Vincente Minnelli e Fritz Lang, frequentemente subvertem os gêneros, parodiam ou levam-nos a direções inesperadas. Mas, apesar da relevância de seus trabalhos, seus filmes eram, do ponto de vista genérico, não mais do exceções que confirmam a existência de gêneros e sua essencial pureza.

Rick Altman argumentou convincentemente que no cinema hollywoodiano a maioria dos filmes eram genericamente misturados; que os produtores não estavam interessados em fazer filmes com gêneros estabelecidos, mas vender constantemente novidade ao criar novos ciclos a partir da transformação dos existentes; e que a publicidade dos estúdios frequentemente tenta vender grandes filmes associando-os a vários gêneros ao mesmo tempo com o objetivo de apelar para diversos públicos.⁶ No entanto, sua argumentação tem sido amplamente

6 Ibid.

ignorada na escrita acadêmica sobre gêneros, que está ainda muito centrada na questão de um filme pertencer a um gênero ou não.

Uma notável exceção é o estudo do filme noir de James Naremore, menos interessado em prover uma lista de filmes mais ou menos puros do noir, do que em explorar o conceito e a história do termo. Seguindo a teoria cognitiva das categorias de George Lakoff,⁷ e na luz que tal exploração pode lançar sobre os próprios filmes. Naremore argumenta que cada filme é “transgênero” e polivalente, e que as convenções cinematográficas sempre se misturam. Ele vê os gêneros como cadeias sociais e históricas mais que como grupos de filmes, uma perspectiva que torna impossível estabelecer limites e definições categóricas a qualquer gênero.⁸ A teoria cognitiva de Lakoff deriva do ataque de Ludwig Wittgenstein ao pensamento categórico. De acordo com Wittgenstein, não há nenhuma característica essencial a nenhuma categoria, apenas semelhanças familiares. Uns membros da família podem partilhar algumas características com determinados membros, mas com outros não.⁹ De acordo com Wittgenstein, “Se você olhar para os [jogos] você não encontrará algo que é comum a todos, mas similaridades, relações, e uma série inteira disso. Não pense, mas olhe.”¹⁰ No entanto, o conceito de “encadeamento” - ou seja, de categorias como cadeias que se desenvolvem historicamente e sequencialmente e com os quais certos elementos se relacionam àqueles mais próximos mas não àqueles que se encontram em regiões mais distantes da cadeia.

Segue-se que, uma vez que a cadeia¹¹ constantemente adquire novos elos, os limites dos gêneros nunca são fixos. No máximo, podemos traçar para um propósito especial, o que não garante que este limite permanecerá no lugar caso os objetivos mudem, ou que o limite desenhado por determinada pessoa, seja aceito por outra com uma agenda diferente.¹² Tal abordagem rejeita a existência de um princípio organizador imutável para qualquer categoria e enfatiza a natureza constantemente mutável das relações que se estabelecem entre qualquer componente em qualquer ponto da cadeia.

Lakoff, Naremore e Altman inscrevem suas perspectivas dentro de uma longa linha de crítica à categorização aristotélica e do mecanismo newtoniano. Dentro deste quadro teórico, os gêneros cinematográficos, assim como seus equivalentes literários, são mais um sistema de categorias, uma maneira de explicar o mundo, que se acredita funcionar como uma máquina previsível que o ser humano será capaz de controlar totalmente um dia. Categorias são poderosas, ainda que ilusórias, manifestações desse desejo de controlar padrões de comportamentos naturais e humanos. A filosofia aristotélica e a física newtoniana se tornaram alvos principais de teorias pós-estruturalistas, e recentes abordagens de gêneros cinematográficos devem ser vistas como mais uma manifestação dessa mudan-

7 George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

8 James Naremore, *More than Night: Film Noir in Its Contexts* (Berkeley: University of California Press, 1998), pp. 5 – 6.

9 Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, pp. 16 –17.

10 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford: Blackwell, 1963), p. 31e.

11 Nota do tradutor: optamos por traduzir a palavra “chain” como cadeia, mas aqui a palavra corrente também cabe bem.

12 Ibid., pp. 33e–36e.

ça de clima cultural e intelectual. Bebendo dessa mesma tradição intelectual, a teoria do caos fornece um modelo atraente para o funcionamento dos gêneros ao mesmo tempo em que destaca suas dimensões textuais.

Para a teoria do caos, seres humanos, fenômenos naturais, o mundo físico, o mercado financeiro e estruturas matemáticas são todos partes de sistemas caóticos, caracterizados pela imprevisibilidade e impossibilidade de controlar a longo prazo. Tais sistemas, chamados sistemas complexos, são governados por um equilíbrio instável entre ordem e caos, sempre à beira do caos, mas gerando uma evolução dinâmica a partir de instabilidade e espontaneidade. Como o fluxo de um rio, sistemas complexos estão em fluxo constante e seus elementos nunca são idênticos uns aos outros ou entre si próprios. A estrutura interna do sistema complexo é o fractal - ou seja, composta por elementos que lembram ou se assemelham à estrutura de sistemas maiores, mas estão, ao mesmo tempo, continuamente evoluindo, mudando e estabelecendo relações complexas com outros elementos. Em um dado momento, uma série de bifurcações pode levar qualquer um desses elementos a se tornar “atratores estranhos” e fazer com que a estrutura do sistema se reúna ao redor deles, mude sua trajetória, crie novos sistemas e, ocasionalmente, ameace destruir toda a estrutura, que então pode ou não se reorganizar de maneira diferente.¹³ Esta teoria descreve com notável precisão a maneira como os gêneros funcionam.

Contra a abordagem mais linear, segundo a qual gêneros, como outras categorias, trabalham de maneiras simples e previsíveis que podem ser investigadas, conhecidas, classificadas e controladas, uma visão caótica dos gêneros sublinha sua instabilidade, a impossibilidade de estabelecer linhas claras de demarcação e a não-linearidade, imprevisibilidade, e complexidade de sua evolução. Como Gary Saul Morson e Caryl Emerson argumentam em suas leituras de Mikhail Bakhtin sobre gêneros, estes se formam não por legislação mas por acréscimo, assemelhando-se a uma estrutura confusa ao invés de um desenho preconcebido.¹⁴ Como fractais, filmes individuais, cenas e até mesmo planos com frequência reproduzem em si próprios a estrutura e as características de um sistema geral enquanto, ao mesmo tempo, como no caso de *Onde...*, muitas vezes existem nas interseções entre diferentes sistemas genéricos. Assim como os atratores, os gêneros frequentemente são puxados de maneiras inesperadas, bifurcam, geram novos gêneros ou desaparecem (embora não necessariamente para sempre) quando uma combinação de circunstâncias (tanto externas quanto internas) traz pontos de virada em sua evolução. O conceito de Ireneusz Opacki de “gênero régio”, aquele que melhor expressa as aspirações de um período dado, parece apropriado aqui. O poder de atração deste gênero atrai para si todos os outros gêneros restantes, entrando em relações próximas com eles e transformando-os, assim como o contexto geral no qual operam.¹⁵ Gêneros não são unidades discretas ou categorias, mas são parte de um sistema complexo que funciona caoticamente mas em

13 John Briggs and F. David Peat, *Seven Life Lessons of Chaos: Timeless Wisdom from the Science of Change* (New York: Harper/Collins, 1999).

14 Gary Saul Morson and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (Stanford: Stanford University Press, 1990), p. 29.

15 Ireneusz Opacki, “Royal Genres,” translated by David Malcolm, in *Modern Genre Theory*, edited by David Duff (Harlow, UK: Longman, 2000), pp. 120 –122.

unísson e está em constante mudança através dos próprios filmes e outros discursos, tanto internos quanto externos à indústria.¹⁶

A teoria do caos, a crítica de Wittgenstein às categorias aristotélicas e a apropriação cognitivista de Lakoff percorrem um longo caminho expondo as limitações da crítica tradicional de gênero cinematográfico: a impossibilidade de isolar uma propriedade essencial que é compartilhada por todos os membros de uma classe; a ideia de que as fronteiras entre as classes estão mudando o tempo todo; e, sobretudo, o fato de que gêneros não são uma categoria uniforme definida por uma coleção de propriedades que todos os membros partilham, mas, na formulação de Wittgenstein, cadeias de relacionamentos e similaridades.¹⁷ Trata-se de fenômenos empíricos observáveis que contradizem o pensamento tradicional sobre os gêneros. Entretanto, um aspecto importante do funcionamento genérico parece ter sido ignorado pela teoria de Lakoff. Para ele, grupos de textos são instáveis, fluidos e não-relacionados a muitos dos outros membros da mesma categoria, mas a ideia de filiação, ou pertencimento a uma certa (ou, talvez, a várias) categorias permanece intocada. Os grupos estão mais soltos e interagem entre si de modos mais intrincados que antes, ainda que vagamente definidos ou até provisórios, mas permanecem grupos. Nesse sentido, a teoria de gênero de Jacques Derrida vai um passo além.

Em seu artigo “La loi du genre/A lei do gênero”, Derrida argumenta que a genericidade é inescapável, que todos os textos são genéricos, e que todos carregam marcas de sua própria genericidade. Para ele, a crítica do gênero sempre esteve preocupada com normas, com linhas de demarcação, com pureza. Misturar os gêneros é um jogo perigoso porque ameaça a pureza e o próprio conceito de gênero. Em suas palavras, “A pessoa deve isso a si mesmo, não misture-se na mistura de gêneros “. Mas mesmo quando os gêneros se intermesclam, o próprio fato de falarmos de “mescla” garante a pureza essencial de sua identidade. A lei do gênero é, portanto, uma norma de pureza, um certificado de garantia, e a transgressão ocasional da lei serve apenas para reforçar sua validade.

Mas, pergunta Derrida, e se no cerne da lei estivesse alojado o seu oposto: “a lei da impureza, ou o princípio da contaminação?”¹⁸ E se fosse impossível não misturar os gêneros? E se a contaminação, a necessária presença de mistura de convenções, se tornasse tão constitutiva da genericidade quanto a pureza genérica? Antes de discutirmos largamente a autoconsciência genérica inerente aos textos, o filósofo francês oferece uma conclusão de certa forma para este dilema: “um texto não pode não fazer parte de nenhum gênero, não pode existir sem ou menos gênero. Todo texto participa de um ou vários gêneros, não há texto sem gênero; sempre há um gênero e gêneros, no entanto, essa participação nunca equivale a pertencimento.”¹⁹ Sua formulação da lei do gênero é ao mesmo

16 Para uma discussão mais minuciosa sobre a teoria do caos e gênero fílmico, veja Chantal Cornut-Gentille D'Arcy, “Genre and Complexity Theory: The Case of Lock, Stock and Two Smoking Barrels,” in *Generic Attractions: New Essays on Film Genre Criticism*, organizado por María del Mar Azcona e Celestino Deleyto (Paris: Michel Houdiard, 2010), pp. 17–28.

17 Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, pp. 31e–33e.

18 Jacques Derrida, “La loi du genre/ The Law of Genre,” *Glyph: Textual Studies* 7 (1980): 204.

19 *Ibid.*, p. 212.

tempo mais pervasiva - todos os textos são genéricos, não há texto fora da lei do gênero - e mais ambígua do que a lei da pureza genérica que ele se propõe a desconstruir. O oposto a não pertencer a nenhum gênero não é, como se pode talvez esperar, pertencer a um ou a vários gêneros, mas, uma participação que “nunca equivale a pertencimento”. Em sua visão, textos participam de gêneros mas não pertencem a eles, ou melhor, eles pertencem, na mesma medida em que participam, e não pertencem, porque nunca vão além de participar. A lei do gênero derridiana, nos termos da teoria do caos, com sua constitutiva imprecisão, se separa da noção aristotélica de categoria como grupos de elementos e da concepção tradicional de gêneros como corpos fechados e estáveis, segundo o qual cada texto pertence a apenas uma categoria (com exceção dos chamados híbridos genéricos). A crítica de Derrida à pureza genérica e sua adesão implícita à difusão caótica seguem a exploração de Wittgenstein das contradições no pensamento categórico. O insight de que a genericidade - a necessária existência em todos os textos de marcas do pensamento categórico - é inescapável mas que a categorização não descreve com precisão a maneira como os gêneros funcionam resolve algumas das contradições encontradas no pensamento de Wittgenstein porque muda o ponto de vista do pertencimento para a participação.

Derrida não se aprofunda nos detalhes sobre a natureza específica dessa participação, mas ele nos oferece a base conceitual para mais especulação. A defesa da constitutiva impureza inspirada em Altman e Derrida não apenas em filmes hollywoodianos mas também de seus gêneros, resolve satisfatoriamente problemas tradicionais de “pertencimento ao gênero” — se *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955) é um faroeste ou um musical, se *Alma em suplício* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945) é melodrama ou film noir — ao mesmo tempo em que enfatiza a natureza industrial e interna da evolução genérica. Para Altman, gêneros não são apenas parte de um intrincado sistema de relações, mas também existem simultaneamente em vários níveis. Ele o descreve como uma cartografia genérica, ou seja, uma série de mapas superimpostos um sobre o outro. Se um filme pertence a um gênero ou a outro; se o termo “gênero” deve ser reservado apenas à comédia e à tragédia ou também aplicado à poesia épica e lírica e ao drama. se melodrama é um gênero ou um modo; se o filme noir é um gênero ou um estilo - estes problemas familiares são resolvidos de uma só vez ou deixam de ser problemas, uma vez que um filme pode se relacionar com vários gêneros simultaneamente porque o quadro de referência usado para definir cada um deles é diferente. Épico, comédia, musical ou faroeste não são mutuamente exclusivos, pois representam categorias definidas a partir de perspectivas diferentes e, portanto, todos podem coincidir em um único texto.

FILMES E GÊNEROS: A NATUREZA DA RELAÇÃO

Esta visão de um sistema de gênero não invalida o sistema genérico e sua utilidade analítica. No entanto, ela revela que a maioria das análises fílmicas assumem que estão trabalhando com um conjunto de termos estáveis e fixos, mesmo que gêneros, como qualquer sistema complexo, estão, de fato, em mudanças constantes, devido não apenas a sua evolução intrínseca mas também ao interesses específicos de quem os cria: produtores, estúdios, diretores e os próprios críticos.²⁰ Contudo, o foco de Altman nos fatores contextuais e hipóteses programáticas que contradizem os preceitos críticos tradicionais o impede de lidar com o funcionamento específico dos textos genéricos. Sua interpretação do filme *Coquetel* (*Cocktail*, Roger Donaldson, 1988) no capítulo “O Coquetel de Hollywood” e no quadro “O Jogo da Mistura de Gêneros” explica de maneira útil as razões pelas quais a mistura de gêneros é tanto extremamente fácil quanto praticamente inevitável nos filmes de Hollywood. No entanto, o filme estrelado por Tom Cruise é usado aqui como prova da prevalência do “jogo da mistura”, em vez de ser estudado como um caso para analisar as consequências textuais da mistura de gêneros.²¹

20 Altman, *Film/Genre*, pp. 117–122.

21 *Ibid.*, pp. 130–139.

De forma similar, Steve Neale propõe uma útil teoria da evolução genérica, mas no entanto, sua inflexível lista de gêneros, da qual melodrama e filme noir estão excluídos, e sua drástica separação de filmes que pertencem aos gêneros e filmes que não, representa uma versão mais tradicional da visão de gêneros como um grupo de filmes.²² Mas se afirmamos que gêneros não são grupos de filmes, nem mesmo membros em cadeia, precisamos estabelecer a natureza da relação entre filmes e gêneros. Como exatamente as convenções se movem dos gêneros para os filmes? O movimento funciona em ambas as direções ou só em uma?

22 Neale, “Questions of Genre,” (London and New York: Routledge, 2000) p. 193.

Thomas Schatz sugeriu que filmes de gênero podem ser estudados, como línguas, como sistemas de signos, seguindo a distinção de Ferdinand Saussure entre *langue* (língua) e *parole* (discurso). Um filme de gênero funcionaria com um sistema de regras e filmes individuais de gênero seriam manifestações específicas de tais regras.²³ Porém, a qualidade estática dos conceitos de Saussure não correspondem à natureza de mudanças constantes do sistema genérico, no qual gêneros estão num processo de constante evolução (e, às vezes, dissolução). Textos fílmicos operam dentro desse sistema caótico, sempre o reformulando, por vezes de maneiras cruciais. Em termos caóticos, um dado filme pode converter-se em um atrator positivo, exercendo uma influência sutil, que, no longo prazo, pode afetar por repetição auto-semelhante (filmes posteriores que se assemelham a ele) a trajetória de todo sistema complexo. Consideremos a frequente menção a *Psicose* de Alfred Hitchcock (1960), que, junto com *A tortura do medo* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), mudou a história do filme de terror e,

23 Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System* (New York: McGraw-Hill, 1981), p. 19.

em termos mais gerais, produziu um rearranjo tanto do horror quanto do thriller. Ou pense em *Noivo neurótico*, *noiva nervosa* (Annie Hall, 1977) e os filmes subsequentes de Woody Allen do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, dos quais, junto a um punhado de comédia similares, ressuscitam o moribundo gênero da comédia romântica e demarcam algumas das linhas de seu futuro desenvolvimento. Numa escala mais geral, os filmes de Allen, junto aos de Francis Ford Coppola (O Poderoso Chefão [The Godfather, 1972], O Poderoso Chefão II [The Godfather: Part II, 1974]), George Lucas (*Guerra nas estrelas* [Star Wars, 1977]), Ridley Scott (*Alien - o 8º passageiro*, 1979, *Blade Runner - o caçador de andróides*, 1982), dentre outros, trouxeram o sistema de gêneros de volta à primeira fileira das práticas industriais de Hollywood após o Novo cinema americano dos anos 1960 e início dos anos 1970 ter colocado o sistema clássico em desordem. Esses filmes dos anos 1970 não apenas se tornaram mais resolutamente genéricos que seus predecessores, mas também marcaram as linhas mestras da futura evolução do sistema complexo renovado. Muitos dos títulos se tornaram exemplos bem conhecidos de textos individuais que eram inseridos sem esforço no novo sistema genérico através de links simultâneos com diversos gêneros e podendo influenciar simultaneamente sua evolução. Na verdade, as combinações se provaram tão importantes ao sistemas como um todo quanto aos gêneros individuais.

O insight de Derrida, portanto, sugere uma relação mais radical de interdependência mútua e fluida entre gêneros e filmes do que a proposta de Schatz. Filmes de gênero são um conjunto de convenções que são criados, constantemente alterados, e ocasionalmente destinados a desaparecer dos textos. Textos filmicos usam convenções de diferentes gêneros e as combinam de formas não apenas textuais, mas também histórica e culturalmente específicas. Certas combinações - ou seja, o impacto de certos gêneros sobre outros nos textos - afetam a evolução geral dos gêneros e do sistema de gênero. Filmes são independentes dos gêneros porque na medida em que nunca juram fidelidade a nenhum deles, nunca *pertencem* a nenhum deles. No entanto, os filmes nunca são totalmente independentes de gêneros porque são sempre genéricos: eles sempre usam convenções genéricas e fórmulas.

Embora mudar hábitos linguísticos não seja tarefa fácil, não seria completamente preciso dizer que um determinado filme pertence a um gênero específico — por exemplo, que *Onde começa o inferno* é um faroeste. Melhor dizer que *Onde...* usa convenções de faroeste de uma maneira que não é exatamente empregada por outros filmes; e no entanto, sua genericidade não é exaurida por este uso. Sua participação no faroeste significa que o filme não existiria como é sem este gênero, e o gênero não seria o mesmo sem a existência desse filme. Ao mesmo tempo, o filme não existe apenas enquanto um faroeste. De modo similar, melhor do que descrever *Blade Runner* como um híbrido de ficção científica e filme noir, talvez seja mais útil explorar as formas como essa combinação particular

de convenções de ambos os gêneros contribui para a história de ambos nos anos 1980. Num sentido distinto, é legítimo dizer que *Onde... é* um faroeste porque ele participa da história do gênero, é afetado por suas convenções e contribui para sua evolução, dentre outras coisas, a partir da inclusão de convenções de comédia romântica em seu cenário de faroeste e pela influência da visão autoral de Hawks. É igualmente razoável dizer que *Onde... é* uma comédia romântica porque sua condução do relacionamento heterossexual entre Chance e Feathers evoca convenções desse gênero. Além disso, ao situar esta nova versão da batalha dos sexos num cenário fílmico incomum, o filme contribui para a evolução da comédia romântica na década de 1950. Em outras palavras, a genericidade do filme o vincula historicamente tanto a *Sabes o que quero* (*The Girl Can't Help It*, Frank Tashlin, 1956), *Confidências à meia-noite* (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959), *Quanto mais quente melhor* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), quanto aos próprios filmes de Hawks como *A noiva era ele* (*I Was a Male War Bride*, 1949), *Os homens preferem as loiras* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953), *Hatari!* e *O esporte favorito dos homens* (*Man's Favorite Sport?*, 1964), tanto quanto a *Rastros de ódio* (*The Searchers*, John Ford, 1956), *O homem do Oeste* (*Man of the West*, Anthony Mann, 1958), ou *Caçada humana* (*From Hell to Texas*, Henry Hathaway, 1958). Gêneros não são um grupo de filmes, mas sim um sistema abstrato formado por elementos tomados de muitos filmes. A bagagem genérica contém convenções, estruturas e padrões narrativos, mas não filmes.

Análises genéricas deveriam, portanto, se preocupar menos com questões de pertencimento e pureza genérica (ou impureza) e mais com o funcionamento real de elementos genéricos nos filmes. Deveriam-se questionar algumas das perguntas propostas por Tom Ryall, para quem gêneros são também abstrações ou “conceitos abrangentes”, distintos conceitualmente dos filmes individuais. Por exemplo, que gênero ou gêneros, ou conjuntos de convenções genéricas, constituem um contexto apropriado para leitura de um filme particular? Que tipos de mundos ficcionais são evocados por cada filme para garantir a compreensão e a fruição do espectador?²⁴ Estes mundos ficcionais proporcionam aos filmes modos particulares de ver o mundo real e por isso são relevantes não apenas como articulações específicas de formas genéricas, mas também como reconstruções de experiência social. São, usando a terminologia de Opacki, a mais apropriada “linguagem de tradução” para o fenômeno sociopolítico.²⁵ A história dos gêneros, embora dependente da evolução interna das formas e das práticas industriais, também está intimamente ligada à história social e cultural, com gêneros competindo, em diferentes momentos da história, para se tornarem as formas mais relevantes de visualizar aspectos específicos da vida.²⁶ No curso dessa competição metafórica, os gêneros interagem uns com os outros de diversas formas, um fator crucial na sua evolução individual e na do sistema de gênero em geral. O espaço no qual esses encontros ocorrem são os textos fílmicos.

24 Tom Ryall, “Genre and Hollywood,” in *The Oxford Guide to Film Studies*, edited by John Hill and Pamela Church Gibson (New York: Oxford University Press, 1998), pp. 329, 336.

25 Opacki, “Royal Genres,” p. 120.

26 Morson and Emerson, *Mikhail Bakhtin*, p. 299.

Textos fílmicos são os pontos de encontro nos quais vários gêneros entram em contato uns com os outros, disputam a dominância e são transformados. Enquanto em muitos filmes um gênero é claramente dominante sobre os demais, muitos outros registram a presença de mais de um gênero. A mescla genérica é, portanto, não particularmente específica de uma tradição de filmes, ou de um período da história do cinema, mas algo inerente ao funcionamento do gênero cinematográfico. Como argumentou Janet Staiger, a alegada pureza dos filmes clássicos - ou, nos termos dela, “fordistas” - é uma construção crítica recente que tem pouco a ver com a realidade de como os filmes efetivamente funcionam. Filmes hollywoodianos nunca foram puros.²⁷ O que não significa dizer, como argumentam Altman e Neale, que combinações genéricas pós-modernas não seria com frequência mais sofisticadas que as clássicas, ou que filmes da Nova Hollywood não são mais paródias auto-conscientes, híbridas, ou na terminologia de Staiger “consanguíneas.”²⁸ Existem diferentes níveis de mistura dos gêneros, mas a mescla dos gêneros em si não é algo para se ficar nervoso ou extasiado. É, antes de mais nada, a condição “natural” dos filmes. Afirmar que um filme específico ou um grupo de filmes “mistura” gêneros não diz muito sobre os filmes: isso é uma premissa da análise de gênero, não uma conclusão.

Algo similar pode se supor sobre outros termos favoritos dos críticos ligados ao estudo de gêneros como paródia, transgressão, e subversão. Uma vez que gêneros não são categorias fixas e se transformam constantemente em novas formas, o que os críticos chamam de transgressão ou subversão nada mais é que parte da evolução inerente a todos os gêneros. Só existe transgressão para normas fixas. Se a norma é flexível e é parte de sua natureza mudar constantemente, mudar não é particularmente transgressor. Alguns cineastas podem conscientemente tentar parodiar ou desconstruir o que eles consideram ser convenções de um gênero em particular, mas o resultado desta operação consciente está simplesmente expandindo o gênero ou o levando numa outra direção, fazendo-o evoluir. Tal evolução é, como acabei de argumentar, ligada às interações com outros gêneros, e essas interações genéricas operam dentro de contextos culturais específicos e como manifestações artísticas de fenômenos históricos. A breve consideração de um desenvolvimento recente em uma área específica do sistema de gêneros ilustrará esse processo.

ALIANÇAS GENÉRICAS: O CASO DO MELODRAMA

O melodrama entrou no discurso acadêmico do gênero cinematográfico através do trabalho seminal de Thomas Elsaesser, Laura Mulvey, e outros. Raramente satisfeitos com o termo “gênero” para descrever o que era específico

27 Janet Staiger, “Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History,” (Austin: University of Texas Press, 2012).

28 Altman, *Film/Genre*, p. 141; Neale, *Genre and Hollywood*, pp. 250 –251; Staiger, “Hybrid or Inbred.”

do melodrama, acadêmicos cunharam termos como o “melodrama familiar”, o “melodrama masculino e feminino”, e o “woman’s films” e posteriormente rejeitaram a categoria como um gênero e preferiram o termo “modo” para descrever o que para eles carecia de especificidade genérica e tinha um alcance mais amplo.²⁹ Para Linda Williams, por exemplo, melodrama é muito mais que um gênero: é a forma de representação central de questões morais nas narrativas estadunidenses, seja na literatura, no palco, ou no cinema e na televisão, e por isso, a forma narrativa americana por excelência.³⁰ No entanto, embora abranja uma ampla gama de formas genéricas, não parece ser, em sua definição — uma combinação de sofrimento, patos e uma forma particular de suspense — radicalmente diferente da maneira como outros gêneros foram conceituados. Em suas discussões anteriores e igualmente influentes sobre os “gêneros do corpo”, Williams parece menos preocupada se o melodrama, um dos três gêneros do corpo, é um gênero ou um modo e usa os dois termos indiferentemente.³¹

Na verdade, argumentos similares em favor da “modalidade” oposta à “genericidade”, poderiam ser feitos nos casos da comédia, do romance, ou do suspense,³² mas dentro da estrutura teórica proposta por Altman e, especificamente, em seu conceito de cartografia genérica, essas questões parecem perder força. O que é relevante é que os discursos da indústria e da crítica e nos próprios filmes, o melodrama tem sido uma categoria genérica operativa que evoluiu e se metamorfoseou no curso da história do cinema: dos melodramas silenciosos de D. W. Griffith, ao filme noir e os “woman’s films” dos anos 1940 e 1950 e os “filmes adultos” de Douglas Sirk, Vincente Minnelli, Nicholas Ray, e outros diretores da década de 1950 desde os melodramas masculinos de Clint Eastwood (*Um mundo perfeito* [*A Perfect World*], 1993; *Sobre meninos e lobos* [*Mystic River*], 2003) ou de Michael Mann (*Fogo contra fogo* [*Heat*], 1995; *Colateral* [*Collateral*], 2004), dentre várias outras manifestações mais recentes.

Da sua posição de forma de expressão privilegiada no cinema popular norte-americano, o melodrama continuou a articular questões importantes e ansiedades na nossa época. Um dos desenvolvimentos mais empolgantes nos últimos anos surgiu da interação do melodrama com o gênero de múltiplos protagonistas. Como argumentou María del Mar Azcona, esta estrutura narrativa que era originalmente uma alternativa ao domínio da história de um único herói, se consolidou nas últimas décadas como um gênero próprio, tanto no discurso crítico quanto na consistência das crescentes convenções desenvolvidas. Dentre elas, uma das mais proeminentes é o estabelecimento de ligações entre os personagens e eventos de diferentes linhas narrativas, o que reflete a interconectividade entre seres humanos nas nossas sociedades globalizadas e transnacionais. Por conta dessa ênfase em paralelos e contrastes ao longo de uma rede de história interrelacionadas, e dada a primordial importância do acaso e da coincidência nessas narrativas, por vezes temos a impressão de que não acontece muita coisa nesses filmes,

29 Ver, por exemplo, Christine Gledhill, “The Melodramatic Field: An Investigation,” em *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, organizado por Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1987), p. 13; Neale, *Genre and Hollywood*, pp. 201–202; e Deborah Thomas, *Beyond Genre: Melodrama, Comedy and Romance in Hollywood* (Moffat, UK: Cameron & Hollis, 2000), p. 10.

30 Linda Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (Princeton: Princeton University Press, 2001), p. 17.

31 Linda Williams, “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess,” (Austin: University of Texas Press, 2012).

32 Deborah Thomas fez isso, na verdade. Para ela, comédia, melodrama, e o romance mais parasitário são modos narrativos mais amplos e os gêneros são inflexões particulares desses modos (*Beyond Genre*, pp. 9–10). Da mesma forma, em seu livro, *Thrillers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 3), Martin Rubin argumentou que o thriller, ou suspense, em vez de um gênero, é uma “qualidade descritiva” que pode ser anexada a outros gêneros.

um contraste evidente da tradicional trama melodramática repleta de ação.³³ E a combinação dos dois gêneros produziu filmes muito relevantes como *Magnólia* (*Magnolia*, Paul Thomas Anderson, 1999), *21 Gramas* (*21 Grams*, Alejandro González Iñárritu, 2003), *Crash: no limite* (*Crash*, Paul Haggis, 2004), *Babel* (González Iñárritu, 2006), *Beijo Roubado* (*My Blueberry Nights*, Wong Kar-Wai, 2007), *Do outro lado* (*Auf der anderen Seite*, Fatih Akin, 2007), *Destinos ligados* (*Mother and Child*, Rodrigo García, 2009), *Corações em conflito* (*Mammoth*, Lukas Moodysson, 2009), *Território restrito* (*Crossing Over*, Wayne Kramer, 2009), e *Além da vida* (*Hereafter*, Clint Eastwood, 2010), colaborando não apenas ao definir os contornos do novo gênero, mas também ao reforçar a contínua relevância cultural do melodrama adaptando algumas de suas convenções a esta nova forma. Em *Magnólia*, por exemplo, o sofrimento individual e a vitimização se tornam mais amplamente ressonantes porque estão conectados a outras instâncias de sofrimento individual; o *pathos* funciona por acumulação de respostas espectatoriais similares a uma série de eventos angustiantes; e tensões familiares e ansiedades, uns dos mais usuais alvos do melodrama, são distribuídos para todos os membros da família representados no filme. Como Azcona sugere sobre o gênero em geral, a angústia que todos os personagens principais do filme compartilham não tem uma fonte clara e individual. Ao contrário, a angústia é vagamente associada a uma força invisível que paira sobre eles, mas nunca é identificada ou explicada, sendo aparente apenas através de certas estratégias estilísticas.³⁴ Como pode ser vista nessa descrição breve, o melodrama forja uma aliança com o novo gênero para adaptar seus significados tradicionais a um fenômeno cultural contemporâneo. Neste processo, o melodrama abandona ou questiona alguns de seus elementos mais antigos e os substitui por novos: vilões tradicionais de carne e osso, por exemplo, dão lugar a forças invisíveis que podem refletir a experiência contemporânea de uma maneira mais precisa do que a convenção do vilão e que o filme com múltiplos protagonistas representa de uma forma privilegiada.

Uma mutação diferente desta aliança genérica é ilustrada por *Destinos ligados*, que parece estar menos preocupado com o impacto de forças globais ou do movimentos transnacionais e mais intensamente focado nas relações familiares, explorando arranjos familiares contemporâneos sem gerar distinções com contornos nítidos entre bons e maus, e sem atribuir a responsabilidade pelas agudas ansiedades exibidas a causas únicas ou personagens individuais. Como outros filmes multi-protagonistas, o filme oferece a tela apropriada para explorar a complexidade e a multiplicidade das questões íntimas contemporâneas, uma preocupação que, como Azcona nos lembra, constitui, junto com a interconexão dos seres humanos em um mundo globalizado, as áreas temáticas mais habituais do novo gênero.³⁵ Ao se expor a tropos do multiprotagonismo, o melodrama familiar continua a contar histórias de pais e filhos de formas que parecem mais próximas dos dilemas cotidianos dos espectadores do século XXI, buscando maneiras cinemáticas de representar a evolução de modelos familiares simples e sólidos, a outros mais

33 María del Mar Azcona, *The Multi-Protagonist Film* (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010), pp. 25–32, 37–45.

34 *Ibid.*, p. 45.

35 *Ibid.*, p. 7.

fragmentados e mutantes que se tornaram mais prevalentes em nosso mundo. O melodrama, no entanto, não é o único “parceiro” do filme multiprotagonista a transmitir as complexas relações íntimas e familiares dos tempos atuais, sua natureza fragmentária, e sua falta de uma nítida linearidade ou propósito. Como Azcona escreve detalhadamente, as comédias românticas também asseguraram a colaboração do novo gênero com o mesmo propósito, encontrando assim um novo idioma para explorar a complexidade e volatilidade das relações românticas e sexuais assim como suas ansiedades.³⁶ Em geral, pode-se dizer que os filmes multiprotagonistas se tornaram um “gênero régio” (*royal genre*) para princípios do século XXI, encapsulando de maneira poderosa preocupações, ansiedades e esperanças de uma geração moldadas por forças globais que vão além do controle individual e com frequência, além da compreensão.

Mas a aliança com o filme multiprotagonista não é de sobremaneira a única manifestação textual do melodrama no cinema contemporâneo. Luis Miguel Garía-Mainr discute outra mutação do gênero em sua análise de *O Preço da coragem* (*A Mighty Heart*, Michael Winterbottom, 2007). Em sua visão crítica, o filme de Michael Winterbottom usa a mistura genérica de melodrama, com o filme policial e documentário a fim de explorar as consequências para o indivíduo de questões sociais que tem que enfrentar e “tingir o social com os valores dos seres humanos que o vivenciam.”³⁷ Ao empregar o sofrimento melodramático e *pathos* como uma resposta a questões políticas, o filme enfatiza a posição precária do indivíduo em meio às forças globais que não se entende nem se tem qualquer esperança de controlar. Ao mesmo tempo, o uso de estratégias de documentário garante que questões políticas, como convencionalmente representadas pela mídia, não desapareçam de vista. Como García-Mainar argumenta, este particular coquetel genérico, com a vitimização melodramática em seu centro, evoca uma renovada centralidade do indivíduo na teoria social recente, não como repositório de valores como liberdade e democracia, mas, antes, como vítimas de transformações sociais impressionantes e incompreensíveis.³⁸ Dessa forma, o melodrama continua a se desenvolver e se transformar de maneiras difíceis de prever, simultaneamente respondendo às complexidades do sistema de gênero e se projetando no mundo social. O caso do melodrama é significativo por conta de sua centralidade e extrema adaptabilidade na história do cinema. Ao mesmo tempo, não se difere tanto de outros gêneros, todos os quais se fundem, evoluem em direções esperadas e inesperadas, e existem num estado de constante transformação em filmes individuais.

36 Ibid., pp. 100 –101.

37 Luis Miguel García-Mainar, “Generic Complexity and New Individualism Ethics in *A Mighty Heart*,” em *Generic Attractions*, p. 434.

38 Ibid., p. 428.

CONCLUSÃO: A LEITURA GENÉRICA DE *ONDE COMEÇA O INFERNO*

Enquanto considerações industriais, assim como o discurso crítico, seguem cruciais para entender o funcionamento do sistema de gênero descrito aqui, um valor comparável de atenção crítica deve recair sobre filmes individuais, não mais como membros de um gênero mas, preferencialmente, como espaços textuais nos quais os gêneros se manifestam como parte de um sistema maior. Para concluir, gostaria de retornar a *Onde começa o inferno* e sugerir formas como esta teoria do gênero pode ser usada para uma leitura genérica do filme. Para a maioria dos críticos, uma descrição razoável desse filme seria a de Robin Wood: um faroeste de Hawks. Por conta do status cultural geralmente baixo da comédia romântica, especialmente entre os críticos especializados em gêneros bem dizer masculinos como o faroeste, a presença de tal gênero no filme passou em grande parte despercebida. Os críticos geralmente preferem atribuir a presença de elementos da comédia romântica em outros gêneros à perspectiva particular de Hawks sobre relacionamentos heterossexuais, em vez do uso dele das convenções genéricas. No entanto, uma vez que este diretor, dada a sua produção, estava talvez mais familiarizado com as convenções da comédia romântica do que com as de qualquer outro gênero, ele pode ser visto como um canal através do qual as convenções transitam de alguns filmes para outros, de alguns gêneros para outros.

Nesse sentido, um modo útil de abordar a obra desse diretor e, mais especificamente, seu uso da comédia romântica, seria analisar as formas diferentes das quais este gênero se transforma dependendo das várias combinações com outros gêneros que ocorrem em cada um de seus filmes. Para a análise de um filme como *Onde...*, é útil se concentrar em como a combinação de comédia romântica e faroeste ou, para ser mais preciso, a presença de comédia romântica em meio a um cenário de faroeste, afeta nosso entendimento e nossa interpretação crítica do filme, e, talvez de maneira mais ambígua, explorar como o modo específico que Hawks (e os roteiristas, Jules Furthman e Leigh Brackett) misturaram os dois gêneros contribui para a história cinematográfica de ambos.

Como um faroeste, *Onde...* é um filme sobre o papel da violência na consolidação da nova nação, com Chance, a figura icônica de John Wayne, representando os discursos ambivalentes do país. Anteriormente em *Rio Vermelho* (*Red River*, 1948), Hawks minimizou o papel das mulheres no processo de construção do império e, como argumenta Barry Keith Grant, subordinou o papel das mulheres e do desejo heterossexual à exploração da dinâmica homosocial e do confronto entre dois tipos de masculinidades.³⁹ No filme posterior, algo parece ter mudado no Oeste. Nesse novo contexto, a evolução de Chance como personagem e seu aprendizado como homem consistem em aprender como se comportar de maneira apropriada, tanto socialmente quanto sexualmente, frente uma

39 Barry Keith Grant, *Shadows of Doubt: Negotiations of Masculinity in American Genre Films* (Detroit: Wayne State University Press, 2011), pp. 68 –70.

mulher. Isto acontece através de um processo de aparente humilhação masculina nas mãos de uma mulher, um processo que o transforma numa pessoa melhor. Este é um enredo típico de comédia romântica, especialmente do ciclo das screwball comedies com o qual Hawks contribuiu com filmes como *Suprema Conquista* (*Twentieth Century*, 1934), *Levada da breca* (*Bringing Up Baby*, 1938), *Jejum de amor* (*His Girl Friday*, 1940), *Bola de fogo* (*Ball of Fire*, 1941), e reformulações posteriores como *A noiva era ele*, *O inventor da mocidade* (*Monkey Business*, 1952), e *O Esporte favorito dos homens*. Ao colocar esta situação tipicamente cômica em meio ao faroeste, Hawks está sublinhando a importância do processo de feminização do herói durão do faroeste, da aquisição de uma masculinidade mais rica, mais completa, para a segurança da civilização do Oeste. A construção de uma nova sociedade não pode ser alcançada exclusivamente derrotando os fora-da-lei e domando a selva, mas também domando os excessos da masculinidade violenta. *Onde...* sugere que o faroeste, o gênero masculino por excelência com sua narrativa de violência e conquista, é dependente do feminino, ao buscar um lugar para as mulheres e também um lugar para o feminino nos homens, para que essa conquista, esse projeto da América como um país, seja verdadeiramente bem-sucedido, e para que a violência constitutiva do gênero seja superada e substituída por valores mais positivos e produtivos.

Como vários críticos já colocaram, o faroeste tradicionalmente relegou as mulheres ao segundo plano, a uma posição com frequência pouco relevante, mesmo como interesses amorosos de um herói cujo desejo geralmente se volta para formas de relações homosociais com outros homens, sejam eles seus companheiros, os fora-da-lei ou até mesmo o temido Outro, o indígena. Em *Onde...*, Hawks traz tensões sexuais para a superfície sugerindo que, na mente do herói, as mulheres são inicialmente mais perigosas do que seus antagonistas masculinos porque trazem a emasculação dos homens e são mais imprevisíveis. O herói de Wayne não tem dificuldade ao enfrentar seus inimigos homens mas não consegue lidar com a ameaça representada pelas mulheres. Embora em uma veia mais cômica, seu medo de mulheres neste filme é comparável ao medo da miscigenação do herói de Wayne em *Rastros de ódio*. O texto, no entanto, vê este medo irracional de mulheres como um impedimento não apenas à humanidade do herói, mas também ao futuro do país. Nesse ponto, a comédia romântica, como o sétimo calvário, vem ao resgate, com sua reivindicação da igualdade de gênero através do desejo, um discurso que é geralmente estranho ao faroeste. Mas Hawks em *Onde...*, coloca o faroeste num ponto histórico crítico no qual a masculinidade desenfreada já não é suficiente para a consolidação da fronteira. Para um diretor que estava particularmente à vontade com as convenções genéricas de Hollywood, Hawks comunica este significado e estas ansiedades por meio da significativa mistura dos dois gêneros, com John Wayne, o ícone cinematográfico mais vigoroso de uma masculinidade autossuficiente e inabalável, no centro de seu experimento.

Onde... é original em seu modo particular com o qual combina seus ingredientes mas não no fato de misturar gêneros. A substituição derridiana de participação para pertencimento de usar a ideia de prateleiras abertas ao invés de bolsas fechadas, de maneira a fazer mais sentido sobre as relações entre gêneros e filmes, nos permite questionar vários lugares-comuns críticos que pouco explicam tanto a história dos gêneros quanto o funcionamento específico dos filmes. Também muda a atenção sobre a importância de textos específicos na evolução dos gêneros e na interação das convenções genéricas nas análises textuais. Ao abrir a bolsa genérica do faroeste na qual *Onde...* se manteve seguro por tempo demais, não tentei questionar o seu status de faroeste, mas ao invés disso, contestar a utilidade da noção de uma bolsa como uma ferramenta crítica para entender o faroeste, ou qualquer outro gênero. Na minha leitura, não se trata de um faroeste clássico, com a influência de autor ou um faroeste crepuscular que a genericidade deste filme é mais relevante. Ao contrário, ele é genericamente interessante como um ponto de confluência entre o faroeste e a comédia romântica. Porque a história do gênero é parcialmente a história das tais interseções, gêneros individuais não podem nunca serem vistos como majoritariamente autônomos e discretos, se misturando excepcionalmente de tempos em tempos com tais entidades. Em vez disso, funcionam como elementos num sistema complexo, uma entidade em constante mudança que extrai seu poder de suas formas constantemente mutantes e interseccionadas.

Tradução, Carolina Amaral.