

**Alfredo Luiz Suppia**  
Unicamp  
Campinas, SP, Brasil

## **INDAGAÇÕES SOBRE GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS E AUDIOVISUAIS: RELIGANDO ALGUNS PONTOS**

### **SOME QUESTIONS ON FILM AND AUDIOVISUAL GENRES: LINING SOME DOTS**

#### **RESUMO**

Este artigo pretende levantar algumas questões acerca da análise de filmes na perspectiva dos gêneros cinematográficos e audiovisuais, levando em conta a história dos gêneros literários e esforços predecessores de teorização, tanto no âmbito dos estudos literários, quanto no dos estudos cinematográficos. O objetivo é repensar alguns procedimentos de uso corrente no âmbito dos estudos de gêneros cinematográficos e audiovisuais, bem como alguns gêneros controvertidos, tentando religar pontos que conectam os estudos de cinema a outros campos do saber. Para tal, serão revisitados os pensamentos de autores como Platão, Arisóteles, Friedrich Schiller, Charles Morris, Tzvetan Todorov, John Frow, Rick Altman, e Nathalie Denizot.

**Palavras-chave:** gêneros literários; gêneros cinematográficos; ficção científica.

#### **ABSTRACT**

This article aims to elaborate on some issues regarding film and audiovisual genres, by taking into account the history of literary genres and previous theoretical models on both film and literary genres. The main purpose of this work is to rethink some controversial genres, as well as some frequently used paradigms in terms of film and audiovisual genre studies, also lining the dots that may connect film studies to other disciplines or fields. Hence, this work revisits and reexamines thoughts and ideas by authors such as Plato, Aristotle, Friedrich Schiller, Charles Morris, Tzvetan Todorov, Rick Altman, and Nathalie Denizot.

**Keywords:** literary genres; film genres; science fiction.

Recebido: 27/05/2020 / Aprovado: 12/08/2021

Como citar: SUPPIA, Alfredo Luiz. Indagações sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais: religando alguns pontos. Revista GEMInIS, pp. 251-275, v. 12, n. 2, mai./ago. 2021.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

## 1. INTRODUÇÃO: POR QUE GÊNEROS?

Embora muito já tenha sido escrito sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais, em diversas línguas, problemas ou novas abordagens nesse campo de estudos reemergem com alguma frequência (GRANT e KURTZ, 2016; GRANT, 2007; LANGFORD, 2005). Ainda que qualquer discussão sobre gêneros cinematográficos possa parecer datada ou superada para alguns, transformações na história, na estética e no mercado do cinema e do audiovisual não raro dão margem a novas problematizações (e.g. AGUADO, 2002; BUCKLAND, 2008; LYRA e SANTANA, 2006; LIMA e IKEDA, 2011, VADICO, 2015). Isso porque, conforme bem lembra Tzvetan Todorov, “[n]ão são pois 'os' gêneros que desapareceram, mas os gêneros-do-passado, tendo sido substituídos por outros. Não se fala mais de poesia e prosa, de testemunho e ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário” (1980, p. 44). Portanto, ao mesmo tempo em que gêneros cinematográficos e audiovisuais acabam sendo suprimidos do debate acadêmico (no Brasil e no exterior), novos gêneros ou novos debates sobre gêneros continuam (re)aparecendo. E isso porque, queiramos ou não, gêneros cinematográficos são (também) instrumentos de poder. Ainda segundo Todorov: “[n]unca houve literatura sem gêneros; é um sistema em contínua transformação e a questão das origens não pode abandonar, historicamente, o terreno dos próprios gêneros: no tempo, nada há de 'anterior' aos gêneros” (*idem*, p. 46). Não bastassem todos os argumentos acima, segundo Karl Canvat (1988, p. 274, *apud* DENIZOT, 2010, p. 212) é justamente a frágil consistência teórica da noção de gênero que justifica seu continuado interesse.

Não é infrequente o apelo ao argumento do gênero no sentido de se salientar ou ratificar uma determinada “tradição” cinematográfica. Não à toa, a maior parte dos gêneros cinematográficos consolidados é imediatamente associada ao cinema industrial estadunidense, cujo braço intelectual foi particularmente hábil em explorar a ideia de gênero como instrumento de legitimação. A reboque da condição de gêneros do discurso, ou gêneros narrativos, gêneros cinematográficos podem ser tomados como ferramentas integrantes de um sistema de legitimação de discursos de poder. Isso favorece, por exemplo, que um autor como John Baxter afirme que o cinema de ficção científica é uma criação genuína e exclusivamente americana:

A maioria dos países tem tentado o cinema de ficção científica, alguns têm obtido sucesso em certa medida, mas a forma continua agressivamente americana, uma expressão de um impulso nacional que, assim como o *western*, repousa tão fundo na pele americana que jamais poderia ser revelada por alguém que não um nativo. (1970, p. 208)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> No original: “Most countries have attempted sf, some have succeeded to an extent, but the form remains aggressively American, an expression of a national impulse that, like the Western, lies too deep under the American skin ever to be

Para Baxter, o cinema de ficção científica “(...) é a alma da tecnologia americana, a sombra moderna do *western*, a *hobbies magazine* feita carne ou, pelo menos, celulóide” (*idem*, p. 209-210).<sup>2</sup> Isso implica uma visão nacionalista da ficção científica (e dos gêneros cinematográficos em geral), em contraposição a outra, mais universalista, preferida neste ensaio. Baxter pode ter alguma razão, em certa medida, mas suas afirmações suscitam perguntas. Advogar a nacionalidade da ficção científica não seria contraditório em relação aos princípios norteadores desse gênero? O longo processo de globalização, mais a notória produção internacional de filmes de ficção científica, não seriam estes fatores de peso para a análise de um cinema de ficção científica universal?

Mark Bould (2003, p. 79-95) acena nesse sentido. Ele prefere uma visão mais globalista do cinema de ficção científica, incluindo, numa possível história do gênero, produções de diversas nacionalidades. Bould também chama a atenção para a maior inventividade de alguns filmes de baixo orçamento, os quais por vezes encontraram saídas criativas para o problema da falta de dinheiro (*idem*, p. 94-95). Numa análise acerca do eventual globalismo dos estudos de ficção científica (produção teórica acerca do gênero), com foco no histórico da revista *Science Fiction Studies*, Bould observa que

Apesar das tendências cosmopolitas e teóricas dos estudos de fc [ficção científica], é apenas no novo milênio que eles realmente se voltaram, embora tardiamente, para o pós-colonialismo, raça e etnicidade, e para uma gama de fc global mais ampla – uma virada marcada por diversas conferências, e pela sucessiva aparição de numerosas monografias, coletâneas de ensaios, dossiês em periódicos e séries de livros. (...) A virada “global” nos estudos de fc (...) coincidiu com instrutivos e sobrepostos desenvolvimentos nos estudos americanos, literatura comparada, e literatura mundial. (BOULD, 2019, p. 1-2)<sup>3</sup>

Não surpreende que acadêmicos ocidentais defendam a “propriedade intelectual” ou nacionalidade de um gênero, como fez John Baxter. Trata-se de uma reafirmação de poder – e gêneros cinematográficos servem a, entre outras coisas, legitimação de poder. Por outro lado, toda vez que

---

revealed by any but a native son.” Todas as traduções de citações em língua original estrangeira para o português foram livremente realizadas pelo autor.

<sup>2</sup> No original: “It is the soul of soul of American technology, the modern shadow of the Western, the hobbies magazine made flesh, or at least celluloid.”

<sup>3</sup> “Despite the cosmopolitan and theoretical tendencies of sf studies, it is only in the new millennium that it has really turned, rather belatedly, to postcolonialism, to race and ethnicity, and to a broader global range of sf – a turn signalled by several conferences, and by the appearance in quick succession of a number of monographs, edited collections, journal special issues, and book series.” (...) The ‘global’ turn in sf studies (...) coincided with instructive and overlapping developments in American Studies, Comparative Literature, and World Literature.”

um pesquisador periférico ou colonizado defende a ideia de que não existem gêneros cinematográficos fora da indústria americana do cinema, em tom aparentemente anti-imperialista, o mesmo pesquisador pode estar, ao contrário, recitando a cartilha do cinema hegemônico. Gêneros cinematográficos, sob essa ótica, são mecanismos de estabilidade do *status quo*. Só haveria gêneros onde houvesse “tradição”; a tradição requer uma “indústria”, e onde há indústria há poder econômico – e político. Se, por outro lado, tomarmos a liberdade de investigar gêneros em cinematografias periféricas, não-hegemônicas, minoritárias ou incipientes, estaremos recorrendo ao potencial legitimador dos gêneros a contrapelo de seu emprego mais habitual, porque podem haver sim gêneros do discurso cinematográfico virtualmente em todo e qualquer lugar onde se produzam filmes. Todorov observa que, “[c]omo qualquer instituição, os gêneros evidenciam os aspectos constitutivos da sociedade a que pertencem” (1980. p. 50). O autor advoga ainda que os gêneros literários “(...) provêm, como qualquer ato de fala, da codificação de propriedades discursivas” (*idem*, p. 51). Em resposta à sua indagação, a de como explicar o fato de que nem todos os atos de fala produzam gêneros literários, Todorov sentencia:

(...) uma sociedade escolhe e codifica os atos que correspondem com maior proximidade à sua ideologia; eis porque a existência de certos gêneros numa sociedade, sua ausência numa outra, são reveladoras dessa ideologia e nos permitem estabelecê-la com maior ou menor certeza. Não é por acaso que a epopéia é possível numa época, o romance numa outra, o herói individual deste opondo-se ao herói coletivo daquela: cada uma dessas escolhas depende do quadro ideológico no interior do qual ela se dá. (*ibidem*, p. 50)

Uma vez que isso seja verdadeiro, é razoável supor que a teorização sobre gêneros também seja significativamente informada, ou ao menos contaminada, pelo viés ideológico subjacente ao observador.

Um filme está sujeito a variadas leituras ou abordagens - nunca é “apenas” um filme, mas um pequeno sistema textual que incorpora instâncias *intra*, *entre*, *extra* e *parafílmicas*. O trabalho de Nathalie Denizot (2010), por exemplo, reivindica o conceito de *amphitextualité* para complementar esse quadro analítico. A *amphitextualité* de Denizot consiste num conceito que visa a descrever as “solidariedades textuais” dentro das quais textos e gêneros são entendidos.<sup>4</sup> Concerne, portanto, a um

---

<sup>4</sup> Segundo Denizot, no original: “Cette question des solidarités disciplinaires me semble en effet être une problématique essentielle à l’école, la *forme scolaire* (au sens de Vincent, 1980) tendant à procéder par découpage (des heures de cours, des programmes, des disciplines) et à *poser* les objets scolaires les *uns à côté des autres*, parfois de manière réfléchie (dans le cadre des progressions par exemple, qui peuvent également être un principe d’organisation des manuels), parfois de manière plus aléatoire (ne serait-ce que parce que les progressions sont rarement complètement cohérentes, et présentent généralement des discontinuités, ou, pour reprendre l’exemple des manuels, parce que tous les textes ne peuvent y être articulés entre eux” (2010, p. 222).

sexto tipo de relação transtextual, somada ao modelo de cinco relações definidas por Genette (1982, p. 11-12): *métatextualité*, *hypertextualité*, *paratextualité*, *intertextualité* e *architextualité* (DENIZOT, 2010, p. 222). O conceito de “anfitextualidade”, explica Denizot, permite sobretudo abordar mais claramente a construção dos gêneros literários dentro dos manuais de literatura (e aqui, em nosso caso, vale o paralelo com livros teóricos acerca dos gêneros cinematográficos ou audiovisuais), para melhor compreender como são construídos e reconfigurados os gêneros segundo seus usos e as configurações disciplinares às quais devem ser adequados. Denizot exemplifica esse argumento com uma referência à análise que ela mesma fez do ensino da tragédia clássica nos currículos franceses:

Tomada em redes *anfitextuais* em torno da retórica, da história da literatura, das formas dramáticas ou dos outros gêneros trágicos, a tragédia clássica é definida e delimitada a cada vez de uma maneira sensivelmente diferente, ao ponto de que esse gênero, aparentemente imutável, se revela finalmente de uma real instabilidade disciplinar. (DENIZOT, 2010, p. 223)<sup>5</sup>

No caso dos gêneros literários e textuais, continua Denizot, a “anfitextualidade” revela mais claramente um fenômeno recorrente:

(...) nomear, definir e delimitar um gênero é, em princípio, repousar um certo olhar sobre um texto. De certa maneira, os gêneros são uma questão de *ponto de vista*. Tal texto, segundo o ponto de vista que adotamos, pode pertencer a este ou àquele gênero, e tal gênero, segundo o ponto de vista que adotamos, pode ser descrito como um tal outro gênero. (*idem*, 2010, p. 226)<sup>6</sup>

Portanto, um filme não precisa pertencer, exclusivamente, a um determinado gênero cinematográfico. Conforme já fora lembrado por Jacques Derrida, “um texto não poderia *pertencer* a nenhum gênero. Todo texto *participa* de um ou mais gêneros, sempre existe gênero nos gêneros, mas essa participação jamais significa um título de pertença” (1986, p. 264, *apud* STALLONI, 2001, p. 179-180. grifos no original).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> No original: “(...) prise dans des réseaux am- phitextuels axés sur la rhétorique, l’histoire littéraire, les formes dramatiques ou les autres genres tragiques, la tragédie classique est définie et délimitée chaque fois de manière sensiblement différente, au point que ce genre apparemment immuable se révèle finalement d’une réelle instabilité disciplinaire.”

<sup>6</sup> No original: “(...) nommer, définir et délimiter un genre, c’est tout d’abord poser un certain regard sur un texte. D’une certaine manière, les genres sont affaire de *point de vue*. Tel texte, selon le point de vue que l’on adopte, peut appartenir à tel ou tel genre, et tel genre, selon le point de vue que l’on adopte, peut être décrit comme tel autre genre.”

<sup>7</sup> Por “texto” entendemos, aqui, toda e qualquer forma de expressão narrativa (e.g.um romance ou um filme).

## 2. GÊNEROS NO CINEMA E NA LITERATURA: “PROMESSAS”, “PROCESSOS”, “CONTRATOS”

Gêneros cinematográficos podem, assim, ser melhor compreendidos como interfaces transtextuais de acesso a um determinado filme ou grupo de filmes. Mesmo porque, conforme já demonstrado, a ideia de gênero cinematográfico “puro” é um mito (ALTMAN, 1999). Rick Altman demonstra não apenas que a natureza dinâmica das definições de gênero não se resume a mudanças históricas, mas também que nunca foi do interesse dos grandes estúdios limitar o público potencial de seus filmes ao círculo dos fãs de apenas um gênero, independentemente de quão popular esse gênero pudesse ser. Ao contrário, Altman confirma que sempre fez sentido comercial atrair o maior número possível de espectadores, de maneira que um filme específico possa participar de vários gêneros. Nesse sentido, os gêneros possuem claras dimensões pragmáticas. Assim, os rótulos de gênero são elementos dos processos discursivos:

Pronunciados *por* alguém e endereçados *a* alguém, as declarações sobre o gênero são sempre informadas pela identidade do falante e do público. Os estúdios de Hollywood não são entidades únicas falando um discurso uniforme. Ao contrário, estúdios falam com múltiplas vozes. (ALTMAN, 1999, p. 102).<sup>8</sup>

Com base numa extensa e minuciosa análise dos cartazes publicitários de numerosos filmes americanos, Altman constata que, diferente do que comumente se supunha, as afiliações genéricas foram mais relevantes e exploradas por produtores independentes que pelos grandes estúdios americanos (1999, p. 103). O autor assinala ainda que, quando se trata de gêneros cinematográficos,

Surpreendentemente, críticos e produtores empregam termos completamente diferentes. Longe de errarem a terminologia genérica, essas aparentes contradições apenas revelam a natureza discursivamente infletida do uso dos gêneros. (*idem*, p. 102).<sup>9</sup>

Podemos sustentar que a maior contribuição dos estudos mais recentes (da metade dos anos 1980 até hoje) dos gêneros cinematográficos resida mesmo no resgate da figura do espectador (o papel da recepção) em modelizações pragmáticas. Nesse contexto, a ideia do gênero cinematográfico como “promessa” (JOST, 1997), “contrato” ou “processo” (NEALE, 2003) ganha relevo. Segundo

---

<sup>8</sup> No original: “Pronounced by someone and addressed to someone, statements about genre are always informed by the identity of speaker and audience. Hollywood studios are not single entities, speaking a uniform discourse. On the contrary, studios speak with multiple voices.”

<sup>9</sup> No original: “Surprisingly, critics and producers employ entirely different terms. Far from misusing genre terminology, these apparent contradictions simply reveal the discursively inflected nature of genre use.”

Steve Neale (*idem*), gêneros funcionam como “mapas” (perceba-se a metáfora cartográfica), espécie de “guia” demandado pelos espectadores num processo em que suas expectativas até podem ser frustradas, mas apenas até certo ponto de reconhecimento.

Gêneros não consistem apenas de filmes: eles consistem, também e igualmente, de sistemas específicos de expectativa e hipóteses que os espectadores trazem com eles ao cinema e que interagem com os próprios filmes durante o processo de ver o filme. Estes sistemas concebem aos espectadores meios de reconhecimento e compreensão. Eles ajudam a renderizar os filmes e os elementos dentro deles. Eles oferecem um jeito de elaborar sobre a significância do que está acontecendo na tela (...). Estes sistemas também oferecem bases para novas antecipações. (NEALE in GRANT, 2003. p.161)<sup>10</sup>

A ideia de gênero como “contrato” ou “horizonte de expectativas” não é nova nem se restringe ao objeto cinematográfico. John Frow define inicialmente o gênero, de forma ampla, como “um conjunto de convenções e restrições altamente organizadas relativos à produção e interpretação do significado” (2005, p. 10)<sup>11</sup>. Tzvetan Todorov (1980), por sua vez, já houvera afirmado:

É porque os gêneros existem como instituição, que funcionam como “horizontes de expectativa” para os leitores, como “modelos de escritura” para os autores. Estão aí, com efeito, as duas vertentes da existência histórica dos gêneros (ou, se preferirmos, do discurso metadiscursivo que toma os gêneros como objeto). Por um lado, os autores escrevem em função do (o que não quer dizer: de acordo com o) sistema genérico existente, aquilo que podem testemunhar no texto e fora dele, ou, até mesmo, de certa forma, entre os dois: na capa do livro; esse testemunho não é evidentemente o único meio de provar a existência dos modelos de escritura. Por outro lado, os leitores lêem em função do sistema genérico que conhecem pela crítica, pela escola, pelo sistema de difusão do livro ou simplesmente por ouvir dizer; no entanto, não é necessário que sejam conscientes desse sistema. (1980, p. 49)<sup>12</sup>

Ainda segundo Todorov, “[p]elo viés da institucionalização, os gêneros se comunicam com a sociedade em que ocorrem” (*idem*, p. 49), e “(...) são unidades que podemos descrever sob dois pontos de vista diferentes, o da observação empírica e o da análise abstrata” (*ibidem*, p. 48). O autor

<sup>10</sup> No original: “Genres do not consist only of films: they consist also, and equally, of specific systems of expectation and hypothesis that spectators bring with them to the cinema and that interact with films themselves during the course of the viewing process. These systems provide spectators with a means of recognition and understanding. They help render films, and the elements within them, intelligible and therefore explicable. They offer a way of working out the significance of what is happening on the screen (...). These systems also offer grounds for further anticipation.”

<sup>11</sup> Todas as citações de autores estrangeiros foram livremente traduzidas por este autor para o português. Neste caso específico, optamos pela palavra “restrição” na tradução do original “constraints”. No original, a citação completa: “Genre, we might say, is a set of conventional and highly organized constraints on the production and interpretation of meaning” (FROW, 2005, p. 10).

<sup>12</sup> Aqui o trabalho de Denizot e seu conceito de *amphitextualité* podem ser referidos (2010, p. 222-223).

investiga os gêneros inicialmente a partir de indagações sobre a literatura como um todo, levando em conta suas prováveis dimensões funcional e estrutural: “[a] estrutura é feita de funções, e as funções criam uma estrutura” (*id ibidem*, p. 12) – podendo ser uma estrutura, neste caso, tudo o que chamamos de literatura, ou ainda a publicidade. Porém, no mesmo diapasão, Todorov sublinha que “[a] existência de uma entidade funcional 'literatura' não implica pois, de modo algum, a de uma entidade estrutural (ainda que ela nos incite a investigar se não é este o caso)” (*id ibidem*, p. 13). Trocando em miúdos, uma estrutura costuma pressupor uma função, mas nem toda função serve a uma estrutura. Destaco este preâmbulo à investigação procedida por Todorov porque este autor já leva em consideração, ainda que de forma modulada, fatores como estrutura, função e recepção, e ainda mesmo o contrato originado a partir de uma determinada função a serviço de uma dada estrutura. Não à toa, em sua análise das noções de poética e de poética segundo Lessing, Todorov relembra que

No livro I de sua *Retórica*, Aristóteles formula uma distinção que ele nunca poderia imaginar tivesse um tal futuro: para estudar um discurso, dizia, deve-se isolar três fatores: 'aquele que fala, o assunto de que se fala, a quem ele fala' (1358ab), ou ainda: o caráter do orador, o próprio discurso, as disposições do ouvinte (1356a). (TODOROV, 1980, p. 25)

E dentre todos os fatores e categorias mobilizados por Todorov, o mais fundamental talvez seja mesmo a noção genérica de *discurso* (*idem*, p. 21): este pressupõe uma sistemática e a intercorrência de “contratos”, os quais se revelam como instrumentais no pensamento acerca dos gêneros literários encetado pelo autor. Daí observações como esta:

Qualquer propriedade verbal, facultativa ao nível da língua, pode se tornar obrigatória no discurso: a escolha efetuada por uma sociedade entre todas as codificações possíveis do discurso determina o que se chamará seu *sistema de gêneros*. (TODOROV, 1980, p. 21, grifos no original).

Pensar os gêneros como estruturas funcionais contexto-dependentes, mas sobretudo enquanto sistema que articula discursos, parece ser a maior contribuição de Todorov a uma compreensão mais contemporânea desse fenômeno, e não apenas na literatura, mas em diversas mídias – mesmo que antes ou depois dele outros autores tenham seguido o mesmo protocolo de investigação, por vezes recorrendo a termos análogos. Na perspectiva de Todorov, tributária de pensadores anteriores a ele, como Gotthold Ephraim Lessing (2016)<sup>13</sup>, Charles Morris (1976), ou

---

<sup>13</sup> O volume intitulado *Lessing: Obras*, organizado por J. Guinsburg e Ingrid D. Koudela, reúne diversos escritos do poeta, dramaturgo e polímata alemão. As duas obras mais relevantes aqui, inclusive porque citadas por Todorov (1980), são o



mesmo Aristóteles (2008; 2011)<sup>14</sup>, a dimensão pragmática do gênero já se apresenta de forma inequívoca. Curiosamente, os estudos de cinema parecem aderir a adaptações do modelo pragmático apenas mais tarde, a partir de meados dos anos 1980.

O aspecto funcional do gênero e sua dimensão contratual reaparecem em Kathleen Spencer, que cita a definição de gênero avançada por Jonathan Culler em *Structuralist Poetics* (1975): "uma função convencional da linguagem, uma relação particular com o mundo que serve como norma ou expectativa para guiar o leitor em seu encontro com o texto" (CULLER *apud* SPENCER, 1983, p. 35).<sup>15</sup> Numa perspectiva ainda estruturalista, porém não desafeita à pragmática, John Frow cita Ann Imbrie, para quem o gênero é

(...) definido pela maneira com que ele expressa a experiência humana (matéria subjetiva) por meio de uma forma identificável (caráter formal) que clarifica ou descobre os valores envolvidos ou atitude em relação à mesma experiência (experiência genérica)" (IMBRIE, 1986, p. 60, *apud* FROW, 2005, p. 73).<sup>16</sup>

Em seguida, Frow oferece uma elaboração mais esquemática e completa dessa ênfase na relação dos gêneros com as normas e expectativas:

Eu entendo o gênero como um padrão historicamente específico de organização de material semiótico ao longo de várias dimensões em um meio específico e em relação a tipos específicos de restrições situacionais que ajudam a moldar este padrão. O gênero, por sua vez, age como um constrangimento – ou seja, uma estruturação e uma forma de – significado e valor no nível do texto para certos fins estratégicos; produz efeitos de verdade e autoridade que são específicos a ele e projeta um "mundo" que é genericamente específico. (2005, p. 73)<sup>17</sup>

---

ensaio *Laocoonte: ou Sobre os Limites da Pintura e Poesia*, que apareceu primeiramente em 1766, e *Dramaturgia de Hamburgo*, originalmente publicado em 1769.

<sup>14</sup> Referimos aqui à *Poética* ou *Arte Poética*, conjunto de anotações das aulas de Aristóteles sobre o tema da poesia e da arte em sua época, com provável circulação entre os anos 335 a.C. e 323 a.C., ou seja, obra fundamental do pensamento estético, com mais de dois mil anos de existência.

<sup>15</sup> No original, Culler citado por Spencer: "a genre can be best conceived of as 'a conventional function of language, a particular relation to the world which serves as norm or expectation to guide the reader in his or her encounter with the text.'"

<sup>16</sup> No original: "Genre is defined 'by the way it expresses human experience (subject matter) through an identifiable form (formal character) that clarifies or discovers the values in or attitude toward that experience (generic attitude).'"

<sup>17</sup> No original: "I understand genre to be a historically specific pattern of organization of semiotic material along a number of dimensions in a specific medium and in relation to particular types of situational constraints which will help shape this pattern. Genre in turn acts as a constraint upon – that is, a structuring and shaping of – meaning and value at the level of text in order to realise certain purposes; it products effects of truth and authority that are specific to it, an projects a 'world' that is generic specific."

### 3. GÊNERO E GÊNIO – ALÉM DE ALGUMAS PERGUNTAS

Em sua leitura de Frow (2005) a propósito da ficção científica, John Rieder (2012) enfatiza a noção de um “mundo genérico”. Segundo Frow, todo gênero projeta uma certa versão das coisas, um universo mais ou menos coerente de normas e expectativas ao qual podemos dar o nome de “mundo projetado do gênero”. Entre seus exemplos estão “o mundo da comédia de situação na televisão” (*the world of television sitcom*), “o mundo da maldição” (*the world of the curse*) e “o mundo dos tablóides” (*the world of the tabloid press*), entre outros exemplos (FROW, 2005, p. 86). Esses mundos são moldados por “certos fins estratégicos” que foram “convencionalizados” pela repetição na “codificação de propriedades discursivas” (Cf. FROW, 2005, p.19) descrita por Todorov. Rieder (2012), por seu turno, enfatiza que, se a nossa investigação sobre o gênero é informada pela abordagem de Frow, então estaremos olhando não apenas para formas genéricas ideais<sup>18</sup>, mas também para um conjunto de normas e expectativas que podem ser mais específicas histórica e geograficamente, e para os “mundos genéricos” aos quais essas normas e expectativas dão forma (RIEDER, 2012, p. 5-6).

Da mesma forma que os gêneros nos parecem, assim categorias contexto-dependentes, convém lembrar que abordagens genéricas não excluem automaticamente abordagens autorais ou autoristas (GRANT, 2007; STAM, 2003), e que gêneros podem ganhar novo fôlego se tratados sob o signo da intertextualidade (STAM, 2003). Robert Stam sugere que

Em suas melhores versões, a crítica genérica pode ser um instrumento cognitivo exploratório: O que aprendemos ao abordar *Taxi driver* como um faroeste ou *Spartacus* como uma alegoria da luta pelos direitos civis? Que aspectos desses textos são tornados visíveis por meio dessa estratégia? As circunstâncias politicamente repressivas podem levar à submersão do gênero, como quando alegorias políticas como *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos, ou *O baile dos bombeiros*, de Milos Forman, ocultam suas intenções mais sérias sob a fachada da farsa. Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras. (2003, p. 151)

---

<sup>18</sup> Há muito tempo que a noção de gênero “ideal” ou “puro” tem sido desacreditada. Sobre o caso específico do mito do gênero puro no cinema, ver Altman (1999). Curioso notar que o ideal de gênero puro na literatura e no teatro tenha sido desmontado por uma variedade de autores há muito tempo (e.g. Todorov, 1980; Lessing, 2016), embora tenha perdurado nos estudos de cinema até meados dos anos 1980.

Muito antes de Stam, porém, Todorov, inspirado no Lessing (2016) de *A Dramaturgia de Hamburgo*, já alertava que

O sistema dos gêneros não é fechado; por conseguinte, ele não preexiste necessariamente à obra: o gênero pode nascer ao mesmo tempo que o projeto da obra. Quem cria com sucesso gêneros novos é homem de gênio; o gênio nada mais é do que um *genoteta*. É assim que Lessing interpreta essa noção essencial para a estética do século XVIII. (TODOROV, 1980, p. 37, grifos no original).

A esta altura, convém abrir um parágrafo com função parentética, acerca de alguns aspectos que despertam nossa curiosidade. Primeiro, o aparente retardo na atenção às dimensões pragmática ou funcional dos gêneros cinematográficos e audiovisuais. Desde Aristóteles, e passando pela estética de Lessing e crítica de Todorov, entre inúmeros outros autores, conceitos e noções como a de “contrato”, “horizonte de expectativas”, “lugar de fala” e “contexto” visitam a análise literária, enquanto os estudos de cinema e audiovisual parecem ter tido de esperar a publicação do trabalho de autores como Altman (1984; 1999), Odin (2005) ou Neale (2003) para pacificar a “contexto-dependência” e o caráter funcional ou pragmático dos gêneros cinematográficos. Em segundo lugar, causa-nos alguma curiosidade o fato de a noção de gênero “ideal” ou “puro” ter aparentemente sobrevivido por tanto tempo nos estudos de cinema e audiovisual, ao passo que desmontada por uma variedade de críticos literários ou estetas, como novamente Lessing (2016) ou Todorov (1980), entre vários outros. Em terceiro, causa surpresa também a sobrevivência da oposição ou antinomia autoria vs. gênero nos estudos de cinema, quando o mesmo não parece ocorrer nos estudos da literatura e do drama. Em quarto lugar, perguntamos por que, nos estudos de cinema e audiovisual brasileiros, a antinomia autoria/gênero continua sobrevivendo em teses, dissertações, livros e artigos. Em quinto e último lugar, devemos indagar também sobre por que autores como Altman e Neale são saudados como os propositores de modelos teóricos “inovadores”, quando na verdade a inclusão da dimensão pragmática e o hibridismo dos gêneros remonta a uma leitura precisa de Aristóteles e Lessing, ou ao menos a Todorov, para citar apenas um autor mais recente. Já em sua *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing assinalava:

O que desejamos, afinal, na mistura dos gêneros? Que se separem tão exatamente quanto possível em tratados dogmáticos, muito bem; mas, quando um homem de gênio, nas suas mais altas aspirações, coloca vários gêneros numa única obra, é preciso esquecer o livro dogmático e ver apenas se o autor realizou seu plano. Pouco me importa que uma peça de Eurípedes não seja inteiramente narrativa nem inteiramente drama. Chamai-a um ser híbrido; basta que esse híbrido me agrade e me instrua mais do que as produções regulares de vossos autores corretos, como Racine e outros (LESSING *apud* TODOROV, 1980, p. 37)

Segundo Todorov, “[a] coerência interna, e não a conformidade a uma regra externa, é o que assegura o sucesso da obra. Logo, não há contradição alguma entre o gênio e as regras se as considerarmos como inerentes à forma artística escolhida” (1980, p. 37).

Resumidamente desfeito o embaraço entre gênero e autoria, devemos retomar nosso argumento inicial: mesmo que sejam instrumentos políticos de legitimação e ascendência, gêneros também podem ser manuseados como ferramentas de investigação, de caráter operacional. Nesse sentido, um gênero cinematográfico pode ser manipulado como uma “janela”, uma “via” ou “interface” de acesso a uma ou mais obras, às vezes em caráter *ad hoc*, podendo um mesmo filme prestar-se a análises sob a perspectiva de mais de um gênero. Mesmo porque a combinatória e o amálgama podem ser tidas como palavras-chave nos estudos de gênero. A metáfora da “ponte para a criatividade”, nos termos de Stam (2003, p. 151), não me parece distante da ideia de “interface” ou “vias de acesso” – afinal essas são funções das pontes. Nesse sentido, a relevância do caráter dêitico, tanto dos gêneros em si próprios, quanto dos estudos dos gêneros cinematográficos e audiovisuais, não nos parece algo trivial, tampouco desprezível.<sup>19</sup>

Quando adentramos o terreno do mercado exibidor ou da circulação comercial de filmes (por exemplo, os serviços de *streaming*, sucedâneos das videolocadoras), o problema dos gêneros cinematográficos e audiovisuais é simplificado a tal ponto que se torna uma “caixa-preta”. Se produtores e críticos empregam termos completamente diferentes quando se referem a gêneros cinematográficos, distribuidores/exibidores acrescentam variações terciárias ou quaternárias. No passado, nas antigas prateleiras das videolocadoras, e ainda hoje, nos menus dos serviços de *streaming*, coexistem com a comédia o *western*, o cinema de horror e a ficção científica, gêneros esquizofrênicos, amorfos ou excessivamente abrangentes como o “filme de ação”, o “*thriller*”, o “drama”, e até mesmo o “cinema nacional” ou “cinema brasileiro” - este último sintomático de outro problema que eventualmente aparece em abordagens de gêneros cinematográficos e audiovisuais: a

---

<sup>19</sup> O termo *dêixis* tem origem no grego, com o sentido de “mostrar/demonstrar”, do verbo *deikunai* (mostrar), de onde deriva, por sua vez, o adjetivo “dêitico” (no grego, *deiktos*), comumente usado em linguística como um sinônimo do que Roman Jakobson chamou de *shifters* (em francês, *embrayeurs*). Em lógica, o termo “dêitico” descreve uma forma de raciocínio que fornece uma prova direta ou demonstrável de uma tese (MACEY, 2001, p. 87-8). A *dêixis*, portanto, “[e]m gramática e linguística, consiste no uso de palavras relativas à pessoa [fonte do], tempo e lugar do enunciado. Por exemplo, pronomes pessoais (eu/você/eles), adjetivos demonstrativos e advérbios (este/aquele, aqui, lá, agora, então)” (CUDDON, 1999, p. 215). Dêiticos são vocábulos como “eu”, “aqui” ou “agora”, bem como frases que não podem ser totalmente compreendidas sem informações contextuais mais amplas ou precisas. Nos casos de “eu”, “aqui” ou “agora”, por exemplo, a compreensão mais completa do sentido depende de conhecimento acerca da identidade do falante, de sua localização e do momento em que ela/e fala.

justaposição e mesmo confusão entre nacionalidade e gênero (sobre isto, ver ALTMAN, 1999, p. 86-87).

O que distingue o “filme de ação” do “drama”? Uma resposta imediata defenderia que, no filme “de ação”, um herói ou heroína lança-se a uma jornada de aventuras pontuada por peripécias, e repleta de explosões, lutas, tiroteios e perseguições, enquanto um filme do gênero “drama” centra foco sobre dilemas intimistas, a maioria de fundo romântico ou familiar, em que um ou mais personagens enfrentam conflitos sociais, existenciais, ou ainda da ordem do “destino” (uma doença, por exemplo). Mas será mesmo possível distinguir tais gêneros para além de impressões pessoais e fugidias como as esboçadas acima? Como seria um filme com “mais” ou com “menos” ação? O que faria um filme “mais” ou “menos” de ação? E o que dizer da própria origem etimológica da palavra “drama”, que originalmente significa “ação”, pura e simplesmente?

#### 4. PENSANDO GÊNEROS CONTROVERTIDOS: O DRAMA

A concepção de drama como gênero cinematográfico subsistente até hoje tem boa parte de sua origem no teatro de Denis Diderot (1713-1784). Reivindicado como um *genre sérieux* pelo filósofo francês, o drama (*drame*) reside em algum lugar entre a tragédia e a comédia, e se endereça ao “interessante” na vida (BROOKS, 1976, p. 13). Trata-se do “drama” da vida comum, o retrato dos reveses que nos rodeiam. Conforme assinala Peter Brooks, o que Diderot teoriza acerca do drama, de uma forma que antecipa o melodramático, não deve ser lido como a recomendação de um “realismo” naturalista: “[a]o contrário, Diderot quer explorar o dramatismo e a excitação verificáveis na realidade, aumentar em gesto dramático as crises morais e peripécias da vida. O *drame* é caracterizado por uma forma específica de sublime (...)” (*idem*, 1976, p. 13). Por outro lado, a imprecisão do termo “drama” para definir um gênero narrativo emerge já por ocasião da teoria da tragédia de Friedrich Schiller (1759-1805):

Os afetos lânguidos, as emoções meramente delicadas, pertencem ao domínio do apazível, com o qual as belas-artes nada têm a ver. Deleitam apenas os sentidos pela languidez e dissolução, referem-se apenas ao estado exterior do homem, não ao interior. Muitos de nossos romances e tragédias, especialmente os assim chamados *dramas* (coisa intermediária entre a comédia e a tragédia), incluem-se, com os apreciados quadros familiares, nessa classe. Causam apenas o esvaziamento da glândula lacrimal e um voluptuoso alívio dos vasos sanguíneos. Mas o espírito sai vazio, sem que no homem nenhuma de suas nobres faculdades seja fortalecida. (1991, p. 118)

A despeito da ideologia embutida na análise de Schiller, eventualmente controversa nos dias de hoje e sobre a qual não pretendemos polemizar por ora<sup>20</sup>, ainda assim é possível ter em boa conta o diagnóstico do autor alemão acerca de uma certa frouxidão do termo “drama”, quando este é incumbido de nominar um gênero. A fluidez ou mesmo indiscernibilidade do “drama” também é objeto do escrutínio de Stalloni, para quem as controvérsias acerca desse gênero “(...) não impediram que o termo entrasse progressivamente no vocabulário literário para designar uma 'forma' (ou 'espécie?') intermediária entre a comédia e a tragédia” (STALLONI, 2001, p. 65). Embora reconheça e esmiúce uma variedade de subdivisões do gênero drama (o drama burguês do século XVIII, o drama romântico, o drama simbolista, o correlato melodrama), a esse respeito Stalloni começa por citar quem tem alguma reserva ao termo “drama” aplicado enquanto gênero. Como no caso de Michel Lioure, segundo o qual “(...) o drama não existe enquanto gênero dramático específico (e) a noção de drama, despojada de toda significação particular, engloba, portanto, tragédia e comédia, Sófocles e Aristófanes” (1963, p. 7, *apud* STALLONI, 2001, p. 64)

Mas a propósito do drama, por que “gênero”, ainda? O termo “gênero” nunca nos pareceu suficiente em casos como esse. Ele se presta a variadas interpretações, com escopos ora mais restritos, ora ampliados. Daí a necessidade, cremos, de um desdobramento do termo em um pequeno sistema. Porque o simples termo “gênero”, tal como mais amplamente entendido hoje, talvez tenha se tornado abrangente e versátil demais.

Utiliza-se o termo *gênero* para se referir a um grupo de filmes com características *temáticas* ou *iconográficas* comuns (BUSCOMBE, 2005). Mas também se utiliza o mesmo termo para se referir a um grupo de filmes com características *formais* em comum – e.g. o fotofilme (DUBOIS, 2012; ELIAS, 2016). Além disso, pode-se ainda recorrer ao termo *gênero* para se referir a filmes com um *propósito* ou *efeito* em comum – lembremos do modelo por Linda Williams (1991), a respeito dos supostos “gêneros do corpo” (*body genres*): o melodrama, o horror e a pornografia. Em alguns casos, autores têm apelado ao termo “campo”, ou então “domínio” (e.g. VADICO, 2015; TEIXEIRA, 2016). Mas seriam esses termos de fato distintos do mais tradicionalmente empregado *gênero*? Seriam todos

---

<sup>20</sup> Referimo-nos, aqui, à retomada, por Schiller, de uma “hierarquia” dos gêneros como em Aristóteles, mas em seu caso imbuída do espírito romântico de seu tempo. Sobre esse assunto remetemos a Lulli (2017), onde ficam mais evidentes o caráter emancipatório das teorias de Schiller sobre o sublime e sobre a tragédia, em diferentes momentos de sua trajetória crítica, bem como sua crença no ser humano como “aquele que age pela vontade” e que tem, na cultura, uma possibilidade de exercer plenamente sua liberdade no mundo (LULLI, 2017, p. 3). Segundo o próprio Schiller, “A cultura deve pôr o homem em liberdade e auxiliá-lo a preencher por completo o seu conceito. Portanto, ela deve torná-lo capaz de afirmar sua vontade, pois o homem é o ser que quer” (SCHILLER, 2011, p. 95). Embora tenha lido a *Poética* mais tardiamente (em 1797), após ter elaborado grande parte de seu pensamento teórico e publicado sua obra *A educação estética do homem* (1795), a independência de Schiller em relação à tradição de filósofos e dramaturgos que pensaram o teatro sobre as bases da Poética aristotélica (LULLI, 2017, p. 4) não foi impeditivo à sua classificação do gênero “drama” dentro de uma escala de valores.

esses termos intercambiáveis? Um “campo” ou “domínio” do cinematográfico e do audiovisual, poderia ele, por sua vez, se subdividir em “gêneros”?

## 5. PENSANDO GÊNEROS CONTROVERTIDOS: A TRAGÉDIA

É sabido que classificações genéricas baseadas em forma ou em propósito, bem como aquelas de caráter misto (forma + função) remontam a pensamentos pioneiros, como os de Platão ou Aristóteles. Tais esforços taxonômicos unificadores, isto é, que classificam gêneros a partir da junção ou da convergência de temas, formas, propósitos e efeitos, não são novidade e não estão isentos de controvérsia. É o caso, por exemplo, da definição que Schiller faz da tragédia.

Em primeiro lugar, a tragédia imita uma ação. O conceito de imitação a diferencia dos demais gêneros literários, apenas narrativos ou descritivos. Nas tragédias são postos ante a imaginação ou os sentidos os diversos acontecimentos, no momento em que se realizam e isso diretamente, sem a imiscuição de um terceiro. A epopéia, o romance, a simples narrativa, pela sua forma, deslocam a ação para a distância, pois intercalam o narrador entre o leitor e as personagens. No entanto, como se sabe, o distanciado, o passado, enfraquecem a impressão e o afeto co-participantes; o presente reforça-os. Todas as formas narrativas transformam o presente em passado; todas as formas dramáticas tornam atual o passado. (1991, p. 104)

No trecho acima, Schiller tece considerações sobre a forma de um gênero: a tragédia. Mas isso não é suficiente para defini-la, por isso o autor acrescenta observações para além da forma e dos temas, começando a tangenciar os efeitos e os propósitos supostamente inerentes à tragédia:

Em segundo lugar, a tragédia é a imitação de uma sequência de acontecimentos, de uma ação. Não são apenas os sentimentos e os afetos das personagens trágicas que ela, imitando, representa, mas os acontecimentos que lhes dão origem e por via dos quais se exteriorizam. Isto a diferencia dos gêneros literários líricos, os quais, da mesma forma, imitam poeticamente certos estados da alma, mas não ações. Uma elegia, uma canção, uma ode, podem, imitando, pôr-nos diante dos olhos o atual estado anímico do poeta, enquanto determinado por circunstâncias específicas (estado quer de sua própria pessoa, quer de uma pessoa ideal), e, neste sentido, estão também abrangidas sob o conceito de tragédia, mas elas não completam esse conceito, porque se limitam a representar apenas sentimentos. Diferenças ainda maiores residem na diversa finalidade desses gêneros literários. (*idem*, p. 105)

Argumentando numa trilha aristotélica, Schiller acrescenta que a tragédia não pode se resumir a um acontecimento único.

Em terceiro lugar, a tragédia é imitação de uma ação completa. Um acontecimento isolado, por mais trágico que seja, não produz ainda tragédia alguma. Para que possa

ser reconhecida a verdade, isto é, a concordância de um afeto, de um caráter ou coisas semelhantes, imaginários, com a natureza de nossa alma, coincidência em que se funda unicamente a nossa participação, é preciso que se unam adequadamente, num todo, vários acontecimentos mutuamente ligados pelo nexo de causa e efeito. (*ibidem*, p. 105)

Em seguida, Schiller começa a dissertar mais propriamente sobre aspectos qualitativos, concernentes aos eventuais efeitos e propósitos da tragédia. O esteta alemão procura agora diferenciar ficção e história, defendendo que a tragédia só pode existir na galáxia da ficção. O problema da *finalidade* começa a ganhar mais evidência:

Em quarto lugar, a tragédia é poética imitação de uma ação digna de compaixão, e, por isso, oposta à imitação histórica. Seria esta última, se perseguisse um fim histórico, buscando informar de coisas acontecidas e de maneira pela qual aconteceram. Neste caso, deveria ater-se severamente à autenticidade histórica, porque só alcançaria sua finalidade graças à reprodução fiel do acontecimento real.<sup>21</sup> Mas a tragédia tem um fim poético, ou seja, ela reproduz uma ação com o fito de comover e, por meio da comoção, deleitar. (*id ibidem*, p. 106)

Até o momento acima, Schiller advoga que a tragédia implica uma forma, a forma dramática, manifesta na imitação de uma ação, mas não uma única e qualquer ação, e sim uma sequência de acontecimentos, interligados pelo nexo de causa e efeito, com a finalidade de deleitar por meio da comoção (1991, p. 104-6). E não apenas. Schiller acrescenta uma quinta observação, relativa a uma imbricação entre tema e efeito, bem como ao antropocentrismo fundador da tragédia:

Em quinto lugar, a tragédia é imitação de uma ação que nos mostra seres humanos em estado de sofrimento. A expressão “seres humanos” é nada menos que ociosa aqui e serve para assinalar com exatidão os limites a que está circunscrita a tragédia quanto à escolha de seus objetos. Só o sofrimento de seres sensíveis-morais, semelhantes a nós, pode despertar nossa compaixão. (*idem*, p. 108)

Apostando na unificação de todos esses elementos e axiomas, sem ocultar o caráter normativo de suas considerações, Schiller conclui afirmando que “[f]inalmente, a tragédia reúne todos esses predicados para despertar o afeto da compaixão” (1991, p. 109). Conforme se observa, o problema da finalidade é crucial para o argumento de Schiller. Fim e forma constituem, para este

---

<sup>21</sup> Em sua definição de tragédia, Schiller menciona termos e idéias imensamente controversos para o leitor contemporâneo, como “acontecimento real”, “verdade”, “autenticidade histórica”, “acontecimentos no momento em que se realizam”, etc. Tais termos e concepções não serão objeto de comentário aqui, mas devem ser tomados com a devida cautela.



autor, dois elementos fundamentais e em cuja articulação se define o gênero. No trecho abaixo, o esteta explica mais claramente o que entende por forma, função e finalidade.

A razão última, a que se referem todas as regras para um determinado gênero literário, dizemos ser o objetivo (fim) desse gênero literário. A concatenação dos meios graças aos quais um gênero literário alcança o seu fim, dizemos ser sua forma. Fim e forma, pois, encontram-se na mais perfeita relação mútua. A forma é determinada pelo fim e prescrita como necessária, enquanto que o fim alcançado será o resultado do feliz respeito à forma.

*Como todo gênero literário visa a um fim próprio, por essa mesma razão se diferencia dos demais mercê de uma forma peculiar, pois que a forma é o meio pelo qual ele atinge seu fim.* Justamente o que cada gênero alcança com exclusividade em confronto com os demais, possui com exclusividade. O fim da tragédia é comoção; a sua forma, imitação de uma ação que conduz ao sofrimento. Vários gêneros literários podem ter, com a tragédia, a mesma ação por objeto. Vários gêneros literários podem visar ao fim da tragédia, a comoção, ainda que não como fim principal. Assim, o que a diferencia consiste na relação da forma com o fim, ou seja, na maneira pela qual aborda o seu objeto em vista do seu fim e pela qual alcança o seu fim através do seu objeto. (*ibidem*, p. 109-110, grifos nossos)

Independentemente do caráter normativo do modelo de Schiller, perguntamos se o problema da finalidade genérica, talvez inseparável do que poderíamos chamar provisoriamente de efeito peculiar, não merece ser resgatado para uma investigação mais aprofundada. A definição de tragédia por Schiller parece incorrer em determinado nível de tautologia, com amparo em juízos de valor próprios de sua época. Da mesma forma, o tratamento que o esteta dá ao problema da finalidade parece não ter lugar garantido em modelos que procurem escapar do caráter normativo. No entanto, ainda assim devemos perguntar se o problema da finalidade, bem como o problema do efeito objetivado a reboque dessa finalidade, não persiste merecendo observação mais detida. Afinal, a finalidade pressupõe uma pragmática.

## **6. AS ABORDAGENS SEMÂNTICAS, SINTÁTICAS E PRAGMÁTICAS: ALGUMAS NOTAS**

Séculos após Schiller, nas décadas de 80 e 90 do século XX, Rick Altman propôs um modelo teórico para os gêneros cinematográficos que também se sustenta a partir da articulação de elementos, ou eixos, distintos: o semântico e o sintático (ALTMAN, 1984). Depois, Altman acrescentou a seu próprio modelo um terceiro vetor: o pragmático (ALTMAN, 1999). Curioso notar que o modelo proposto por Altman (1984) não faz referência alguma ao filósofo Charles Morris, que em seu *Foundations of the Theory of Signs* (1976, originalmente publicado em 1938) já oferecia um modelo semiótico amparado nos eixos semântico, sintático e pragmático. Segundo Morris, ao uso de signos

dá-se o nome de “semiose”, e o estudo do uso dos signos é chamado de “semiótica”. A semiose apresenta três dimensões distintas: a sintática, a semântica e a pragmática, as quais, por sua vez, dão origem a três divisões semióticas: a sintática, a semântica e a pragmática. A sintática diz respeito às relações formais de signos entre si. A semântica diz respeito às relações dos signos com seus sentidos e com objetos que possam responder a esses sentidos. A pragmática tem a ver com as relações dos signos com aqueles que usam os signos. Morris enfatiza também que a noção de signo não deve ser entendida como restrita àquela de um signo linguístico ou convencional. Ainda segundo o autor, qualquer objeto funciona como signo, na medida em que sua presença nos permite levar em consideração, em um ato de semiose, objetos que não estão presentes (LANGFORD, 1938, p. 158). Nos termos do próprio Morris, acerca das dimensões e níveis da semiose, o autor resume:

Quanto aos três correlatos da relação triádica da semiose – veículo do signo, “designatum”<sup>22</sup> e intérprete –, um certo número de outras relações didáticas pode ser abstraído para estudo. Podem-se estudar as relações dos signos com os objetos aos quais eles são aplicáveis. Chamar-se-á esta relação a *dimensão semântica da semiose*, simbolizada pelo sinal “D<sub>sem</sub>”; o estudo dessa dimensão chamar-se-á *semântica*. Ou o tema de estudo pode ser a relação dos signos com os intérpretes. Essa relação chamar-se-á *dimensão pragmática da semiose*, simbolizada por “D<sub>p</sub>” e o estudo dessa dimensão chamar-se-á *pragmática*. Ainda não apresentamos outra importante relação dos signos: a relação formal dos signos entre si. (...) Essa terceira dimensão chamar-se-á a *dimensão sintática da semiose*, simbolizada por “D<sub>sim</sub>”, e o seu estudo chamar-se-á *sintaxe*. (MORRIS, 1976, p. 17-18, grifos no original)

O pensamento de Morris parece instrutivo ou até mesmo basilar para uma variedade de abordagens mais contemporâneas da comunicação em cinema -- e fato é que, por sua vez, o modelo de Morris parece inicialmente tributário da *Retórica* de Aristóteles (2011), muito embora o fundador da escola peripatética e do Liceu também não seja citado em *Foundations of the Theory of Signs*. Não obstante, a ausência de qualquer referência a Morris (1976) em Altman (1984) se repete em Altman (1999), algo aparentemente inofensivo à formulação do modelo semântico-sintático-pragmático para os estudos dos gêneros cinematográficos e audiovisuais – mas revelador, no entanto, dos “rios” que separam os estudos de cinema e audiovisual de demais disciplinas ou campos do saber.

---

<sup>22</sup> “Designatum”, no pl. “designata”, é aquilo que é explicado num processo de semiose. Nas palavras de Morris: “O 'designatum' de um signo é a espécie de objeto a que o signo se aplica, isto é, os objetos que têm as propriedades que o intérprete explica pela presença do veículo do signo. (...) Não há nenhuma contradição se dissermos que todo signo tem um 'designatum', mas nem todo signo se refere a um existente real. Quando aquilo a que se refere existe realmente como algo referido, o objeto da referência é um *denotatum*. Torna-se claro, assim, que embora todo signo tenha um 'designatum', nem todo signo tem um 'denotatum'. Um 'designatum' não é uma coisa, mas uma espécie de objeto ou classe de objetos – e uma classe pode ter muitos membros, ou um só membro, ou nenhum. Os 'denotatum' são os membros da classe” (MORRIS, 1976, p. 15, grifos no original).

A esta altura, convém perguntar se o problema da finalidade e, por conseguinte, do efeito peculiar a cada gênero (problema virtualmente vinculado, também, à dimensão pragmática da semiose), não pode ou deve ser trazido à discussão como mais um vetor, ou ao menos mais uma variável, no panorama de uma abordagem semântico-sintático-pragmática. Tal problema é previsto no modelo de Altman (na consideração do gênero como discurso flutuante), porém não nos mesmos termos que aqui. A propósito do que repetimos a questão: a categoria *gênero*, continua ela sendo suficiente para nomear e até mesmo definir conjuntos de filmes em função de sua forma, tema, iconografia, contexto, efeito e finalidade?

## 7. ABORDAGENS ALTERNATIVAS: A PROPÓSITO DO “CINEMA DE BORDAS”

Em outra ocasião, utilizamos o termo “cinturão” (SUPPIA, in SANTANA, 2012, p. 12-37) com referência ao que Bernadette Lyra (2009) e Lyra e Santana (2006) cunharam como “cinema de bordas”, uma categoria instigante e criativa, porém extremamente fugidia se considerada sob uma perspectiva de gênero. Lyra explica que a designação “de bordas” extrapola a mera noção de gênero, pois tal termo “(...) tem caráter cultural antropológico que pode se estender aos domínios dos estudos da comunicação por vias dos fenômenos midiáticos de produção e consumo que envolvem a modalidade de cinema aqui focado” (2009, p. 33). Ainda segundo Lyra,

O cinema de bordas se constitui com base em dois princípios: o comportamento trivial do lazer e os contratos da cultura midiática e massificada de agora (Lyra & Santana 2006), apresentando certas características específicas que o distinguem de outras práticas cinematográficas, sobretudo pelas especificidades da produção e circulação, quase sempre situadas às margens, quer do sistema industrial puramente cinematográfico, quer dos circuitos exibitivos de arte.

Assim, os filmes se fazem sob um contrato periférico, mesmo não sendo um “cinema de periferia” no sentido com que o termo vem sendo empregado para designar um conjunto de filmes feito por indivíduos ou grupos sociais distintos, à margem dos modos tradicionais de realização e circulação, em bairros, centros comunitários, ONGs e outros. (2009, p. 33).

Sabidamente, Lyra e/ou Santana jamais defenderam o cinema de bordas como um gênero cinematográfico. Afinal, embora os filmes reivindicados como “de bordas” guardassem algumas características em comum, todos eles eram constantemente atravessados ou influenciados por uma variedade de gêneros cinematográficos e audiovisuais. Já foram reivindicados como cinema de bordas curtas-metragens de ficção científica (e.g. *Nervo craniano zero*, 2012, dir. Paulo Biscaia Filho), de horror (e.g. *Encosto*, 2013, dir. Joel Caetano), experimentais (e.g. *Dizem que os cães vêem coisas*, 2012, dir. Guto Parente), filmes de luta/kung fu (e.g. *O vagabundo faixa-preta*, 1992, dir. Simião

Martiniano) e faroestes caboclos (e.g. *O homem sem lei*, 2006, dir. Manoel Loreno), além de paródias de filmes “de ação” americanos que visitam a iconografia da ficção científica (e.g. *Rambu IV: o clone*, 2008, dir. Júnior Castro).

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

São movimentos nesse sentido – o de investigação de gêneros, *arqui-gêneros* (GENETTE, 1990) ou simplesmente grupamentos de filmes aglutinados sob determinado “denominador comum” – que realçam a dimensão dêitica dos gêneros cinematográficos e audiovisuais, bem como dos próprios quadros teóricos nos quais possam vir a ser inseridos. Essa dimensão dêitica, contratual ou processual (vimos que os termos aplicados variam de autor para autor, mas em muitos casos dizem respeito a algo similar) favorece a dinâmica dos estudos de cinema em sua investigação de fenômenos mais fluidos e contemporâneos – e.g. o “cinema de bordas” de Lyra e Santana (2006), o *art cinema* (BORDWELL, 1979), o “realismo fantasmagórico” (MELLO, 2015), o *trash* (SCONCE, 1995), os *puzzle films* (BUCKLAND, 2008), o *J-horror* e, por que não, o próprio gênero *road movie*, entre outras várias possibilidades.

Sabemos, é claro, que muito da teoria contemporânea acerca dos gêneros cinematográficos e audiovisuais conserva modelos e axiomas provenientes de trabalhos pioneiros muito antigos, como a *Poética* de Aristóteles (2008) ou *A República* de Platão (2016), assim como de propostas e reflexões mais recentes, como as do formalismo russo (PROPP, 2010; TODOROV, 2013), do estruturalismo (TODOROV, 1970; TODOROV, 2011) e do pós-estruturalismo. As teorias de gêneros literários e/ou dramáticos, adaptadas e transpostas ao contexto do cinema e do audiovisual, continuam respondendo pelo grosso das atuais reflexões no campo do som+imagem em movimento. Resquícios de transformações históricas, ou ecos do passado dos gêneros, sobrevivem aqui e ali em definições de gêneros cinematográficos e audiovisuais que ora privilegiam a forma, ora o conteúdo, ora o propósito, ora o efeito do pretenso grupo de obras sob escrutínio. Por outro lado, raramente se procede a um re-exame mais detido ou aprofundado de algum modelo ou tipologia originário de outros campos do saber, no sentido de se precaver contra problemas advindos da manipulação inter-teórica, entre outros aspectos. Conforme demonstrado por Genette (1990) e Denizot (2010), a reflexão sobre os gêneros poéticos, ou mesmo o ensino de literatura nas escolas, pode dar origem a “vulgatas”, equívocos ou simplificações. Por exemplo, a vulgata da tríade canônica (lírico, épico e dramático), não raro atribuída – equivocadamente – à *Poética* de Aristóteles, tanto no ensino de literatura quanto de cinema e audiovisual.

Quem melhor destrinchou esse “hábito”, por assim dizer, a vinculação da tríade à poética aristotélica, talvez tenha sido mesmo Gérard Genette, em seu *Introdução ao arquitexto* (1990). Como bem observa Genette (1990), na *Poética* de Aristóteles o lírico não é objeto de atenção, sequer é proposto como uma categoria em relação ao épico e ao dramático. O mesmo se aplica a Platão, que propunha um modelo trinitário (composto pelas categorias do épico, do dramático e do misto) onde o suposto gênero lírico não tinha, por ora, razão de existir. Nesse sentido, Genette (1990) resgata a história dos modelos platônico e aristotélico e investiga uma série de autores dedicados ao estudo dos gêneros literários, com o fito de esclarecer a confusão proveniente da imposição destes que seriam os três gêneros primevos da expressão poética: o lírico, o épico e o dramático – ou, como em alguns autores (e.g. August Wilhelm Schlegel), o épico, o lírico e o dramático, nessa ordem.<sup>23</sup> Genette sugere que o motor dessa controvérsia possa dever-se a uma longa confusão entre as categorias de *modo* e *gênero* (1990, p. 76). Por nossa vez, e inspirados no trabalho de Denizot (2010), suspeitamos que o “automatismo” da associação da tríade canônica (o lírico, o épico e o dramático) à *Poética* de Aristóteles talvez se deva também a um “salto” pedagógico ou excesso de síntese. Se disciplinas de cinema e audiovisual, *grosso modo*, referem-se em algum momento à *Poética* de Aristóteles e, em algumas vezes, incluem *A República* de Platão, é provável que poucos cursos incorporem alguma nota ou comentário sobre o sistema de Batteux (1746), ou proceda a um exame mais aprofundado da tríade romântica (ver COMPAGNON, 2001) – elementos necessários para uma compreensão mais precisa da tripartição genérica entre lírico, épico e dramático.

Por esses motivos optamos aqui por reler Lessing e Schiller, por exemplo, além de autores mais recentes (e.g. TODOROV, 1980; MORRIS, 1976; ALTMAN 1999), dada nossa suspeita acerca do impacto e resiliência de um pensamento estético romântico nas formulações teóricas atinentes à autoria e ao gênero nos estudos de cinema. Entendemos que, talvez, por isso mesmo valha a pena, atualmente, resgatar e revisar o percurso intelectual que culminou nas teorias mais recentes acerca dos gêneros cinematográficos e audiovisuais, no sentido de aperfeiçoar e talvez mesmo unificar, na medida do possível, a miríade de modelos contemporâneos. Conforme o itinerário investigativo que percorremos até aqui, suspeitamos que “lacunas de diálogo” entre os estudos de cinema e os estudos literários, ou entre os estudos de cinema e a semiótica, ou mesmo ainda o puro desconhecimento das formulações teóricas em campos vizinhos, correlatos ou afins, tem contribuído para uma certa redundância de modelos, bem como, ocasionalmente, para falsas impressões de novidade. É muito provável que este próprio trabalho seja vítima de lacunas e desconhecimentos da mesma natureza.

<sup>23</sup>Genette (1990, p. 54-60) explica que Hegel retoma A. W. Schlegel adotando o esquema “épico-lírico-dramático”, ao passo que Schelling inverte a ordem os primeiros termos: a arte começa pela subjetividade lírica (1990, p. 58).

Dito isso, talvez não seja inoportuno insistir na pergunta: afinal, o que é um gênero cinematográfico ou audiovisual, hoje? A repetitividade dessa questão nos parece muito necessária, dada a constante reconfiguração da paisagem dos gêneros.

Assim, este trabalho pretendeu contribuir com a religação de alguns “pontos”, a reconfiguração de um pequeno “bloco de anotações” ou “mapa” do itinerário de alguns gêneros, suas transformações e eventuais ramificações. Trata-se de um trabalho incompleto, em constante aperfeiçoamento, mas que pode lançar um pouco mais de luz sobre alguns aspectos ainda pouco iluminados nos estudos dos gêneros cinematográficos e audiovisuais, sob uma perspectiva também histórica.

### Referências:

AGUADO, Virginia Luzón. “Film genre and its vicissitudes: the case of the psychotriller”. *Atlantis*. Vol. 24, No. 1 (Junio 2002), p. 163-172.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Edipro, 2011.

BATTEUX. **Les Beaux-Arts réduits à un même principe**. Paris: Durand: 1746.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50428g/f2.image>. Acesso em 02 de maio de 2020.

BAXTER, John. **Science fiction in the cinema**. New York: A.S. Barnes & Co./London: A. Zwemmer Ltd., 1970.

BORDWELL, David. “The Art Cinema as a Mode of Film Practice”. *Film criticism*, Vol. 4, No. 1, *Film Theory* (Fall 1979), p. 56-64. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/44018650> . Acesso em 25 de maio de 2020.

BOULD, Mark. Film and Television, In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.), **The Cambridge companion to science fiction**, 2003, p. 79-95.

BOULD, Mark. “From world sf (via, if we must, World Sf) to world-sf: an introduction”. **A virtual introduction to science fiction**. Disponível em <http://eprints.uwe.ac.uk/33549/3/From%20world%20sf.pdf>. Acessado em 13 de maio de 2019.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

BUCKLAND, Warren (Ed.). **Puzzle films: complex storytelling in contemporary Cinema**. Wiley-Blackwell: 2008.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema vol. II: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005, p. 303-318.

- COMPAGNON, M. A. “Théorie de la littérature: la notion de genre”. **UFR de Littérature française et comparée/Cours de licence LLM 316 F2**. Paris: Université de Paris IV- Sorbonne, 2001 Disponível em <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>. Acesso em 29/04/20.
- CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* (revisado por C. E. Preston). London: Penguin, 1999.
- CULLER, Jonathan. **Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature**. London: Routledge, 1975.
- DENIZOT, Nathalie. “Genres littéraires et genres textuels dans la discipline français”. **Pratiques** n. 145/146, Juin, 2010, p. 211-230. Disponível em <https://journals.openedition.org/pratiques/1562> . Acesso em 11/05/2020.
- DERRIDA, Jacques. **Parages**. Paris: Galilee, 1986.
- DUBOIS, Philippe. “A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno”. **Revista Laika**. Uma publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) da USP, Julho 2012, p. 1-37. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137162> . Acesso em 27/06/2018.
- ELIAS, Érico Monteiro. Quando a Fotografia Atravessa ao Cinema. **Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, São Paulo – SP, 05 a 09/09/2016, pp. 1-15. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0842-1.pdf>. Acesso em 27/06/2018.
- FROW, John. **Genre**. New York: Routledge, 2005.
- GENETTE, Gérard. **Introdução ao arquitexto**. Lisboa, Vega, 1990.
- GRANT, Barry Keith. **Film genre: from iconography to ideology**. London: Wallflower, 2007.
- GRANT, Barry Keith; KURTZ, Malisa (Eds.). **Notions of genre: writings on popular film before genre theory**. Austin: The University of Texas Press, 2016.
- JOST, François. “La promesse des genres”. **Réseaux**, volume 15, nº81, 1997. Le genre télévisuel. pp. 11-31; doi : <https://doi.org/10.3406/reso.1997.2883>. Disponível em [https://www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_1997\\_num\\_15\\_81\\_2883](https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1997_num_15_81_2883). Acesso em 24 de maio de 2020.
- LANGFORD, C. (1938). Charles W. Morris. Foundations of the theory of signs. International encyclopedia of unified science, vol. 1, no. 2. The University of Chicago Press, Chicago 1938, vii 59 pp. **Journal of symbolic logic**, 3(4), 158-158. doi:10.2307/2267781. Disponível em <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-symbolic-logic/article/charles-w-morris-foundations-of-the-theory-of-signs-international-encyclopedia-of-unified-science-vol-1-no-2-the-university-of-chicago-press-chicago1938-vii-59-pp/29F6656AB0D0D26A1464911616CB8A06>. Acesso em 24 de maio de 2020.
- LANGFORD, Barry. **Film genre: Hollywood and beyond**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

- LESSING, Gotthold Ephraim. **Lessing: obras, crítica e criação**. Organização e tradução de J. Guinsburg e Ingrid D. Koudela; tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- LIMA, Dellani; IKEDA, Marcelo. **Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Editora Suburbana Co.: 2011.
- LIOURE, Michel. **Le drame**. Paris: Armand Colin, 1964.
- LULLI, Barbara Ferrario. “Do sublime: a estética crítica e a Tragédia pensada por Friedrich Schiller”. **Em curso**, v. 4, 2017, pp. 1-12. Disponível em <http://doi.editoracubo.com.br/10.4322/2359-5841.20170408> . Acesso em 24 de maio de 2020.
- LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (Orgs.). **Cinema de bordas**. São Paulo: A Lápis, 2006.
- MACEY, David. **Dictionary of critical theory**. London: Penguin, 2001.
- MELLO, Cecília (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. Disponível em [https://drive.google.com/file/d/1ySsLiRN9ZF2F-mt02Cv\\_I71EE9nXTYMt/view](https://drive.google.com/file/d/1ySsLiRN9ZF2F-mt02Cv_I71EE9nXTYMt/view) . Acesso em 25 de maio de 2020.
- MORRIS, Charles, W. [1938] **Fundamentos dos teoria dos signos**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1976.
- NEALE, Steve. “Questions of Genre”. In: GRANT, Barry Keith (Ed.). **Film genre reader III**. Austin: Univ. of Texas Press, 2003, p. 160-184.
- ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema vol. II: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005, p. 27-45.
- PLATÃO. **A República**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- RIEDER, John. “What is SF? Some Thoughts on Genre”. **A virtual introduction to science fiction**. Ed. Lars Schmeink. Web. 2012. <[http://virtual-sf.com/?page\\_id=137](http://virtual-sf.com/?page_id=137)>. 1-17. Disponível em <http://virtual-sf.com/wp-content/uploads/2012/04/Rieder.pdf>. Acesso em 24 de maio de 2020.
- SANTANA, Gelson (Org.). **Cinema de bordas 2**. São Paulo: A Lápis, 2008.
- SCHILLER, F. **Teoria da tragédia**. 2ª ed. Trad. de Anatol Rosenfeld. São Paulo: E.P.U., 1991.
- SCHILLER, F. **Do sublime ao trágico**. Trad. de Pedro Sussekind e Vladimir Vieira. São Paulo: Autêntica, 2011.
- SCONCE, Jeffrey. “‘Trashing’ the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style”. **Screen**, Volume 36, Issue 4, Winter 1995, p. 371–393, <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>. Disponível em



[https://marcell.memoryoftheworld.org/Jeffrey%20Sconce/Trashing%20the%20Academy%20\(2544\)/Trashing%20the%20Academy%20-%20Jeffrey%20Sconce.pdf](https://marcell.memoryoftheworld.org/Jeffrey%20Sconce/Trashing%20the%20Academy%20(2544)/Trashing%20the%20Academy%20-%20Jeffrey%20Sconce.pdf) . Acesso em 25 de maio de 2020.

SPENCER, Kathleen. "'The Red Sun is High, the Blue Low': Towards a Stylistic Description of Science Fiction." **Science fiction studies** 10.1 (1983): 35-49.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários: A comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos.** *A poesia.* Rio de Janeiro: Difel, 2001.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papyrus, 2003.

SUPPIA, Alfredo. "Cinema de bordas", manual do usuário: Sobre afinidades teóricas e possíveis caminhos para o estudo de um fenômeno audiovisual popular. In: SANTANA, Gelson (Org.). **Cinema de Bordas 3.** 1ed. São Paulo: A Lápis, 2012, v. 1, p. 12-37.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

TODOROV, Tzvetan. (Org.) **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos.** São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

VADICO, Luiz. **O campo do filme religioso.** Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

WILLIAMS, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". **Film Quarterly**, Vol. 44, No. 4 (Summer, 1991), p. 2-13. Disponível em [http://www.composingdigitalmedia.org/mca\\_f14/MCA\\_reads/williams,linda\\_filmbodies.pdf](http://www.composingdigitalmedia.org/mca_f14/MCA_reads/williams,linda_filmbodies.pdf) . Acesso em 25 de maio de 2020.

### Informações sobre o Artigo

**Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:** não se aplica.

**Fontes de financiamento:** não se aplica.

**Apresentação anterior:** não se aplica

**Agradecimentos/Contribuições adicionais:** não se aplica

### Alfredo Luiz Suppia

Professor de história e teoria do cinema no curso de graduação em Comunicação Social com habilitação em Midialogia, no Programa de Pós-graduação em Multimeios e no Doutorado em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas.

**E-mail:** [asuppia@unicamp.br](mailto:asuppia@unicamp.br)

**ORCID:** <http://orcid.org/0000-0003-0811-7118>