



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE
BACHARELADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL – AUDIOVISUAL

MELISSA DE MEDEIROS CAMPELLO

GÊNEROS CINEMATOGRAFÍCOS E MULTIPROTAGONISMO – A GERAÇÃO X
NO CINEMA DOS ANOS 90

PROF. DR. PABLO GONÇALO PIRES DE CAMPOS MARTINS

BRASÍLIA – DF

Junho/2018
MELISSA DE MEDEIROS CAMPELLO
11/0017871

**GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS E MULTIPROTAGONISMO – A GERAÇÃO X
NO CINEMA DOS ANOS 90**

Monografia apresentada ao Departamento de Audiovisual e Publicidade como pré-requisito obrigatório para aprovação na disciplina de Projeto Experimental em Audiovisual e obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Audiovisual.

Orientador: Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Brasília
Junho/2018

RESUMO

O trabalho apresenta a história dos estudos sobre gêneros cinematográficos, partindo de suas origens no teatro e na literatura, e o debate existente entre as correntes teóricas acerca de conceitos e metodologias de análise, em especial às estruturas narrativas multiprotagonistas. Aponta o possível papel dos gêneros cinematográficos na construção da identidade na contemporaneidade, através da análise de filmes multiprotagonistas da década de 1990 sobre jovens da geração X.

Palavras-chave: gêneros cinematográficos; cinema norte-americano; multiprotagonismo, geração X,

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1 – Os gêneros e o multiprotagonismo	6
1.1 Teorizando gêneros cinematográficos	6
1.1.1 Problemas da classificação	7
1.1.2 Trajetória dos estudos de gêneros	7
1.2 Gênero multiprotagonista?	11
1.3 Estrutura narrativa	13
CAPÍTULO 2 – O público e os gêneros	16
2.1 Comunidades imaginárias	18
2.2 Multiprotagonismo nos anos 90	20
2.2 A geração X	20
2.3 Televisão e mídia nos anos 90	21
2.4 Multiprotagonismo e comunidades imaginárias nos anos 90	21
CAPÍTULO 3 – Filmes multiprotagonistas nos anos 90	23
3.1 Convenções de gêneros	24
3.2 Metropolitan (1991)	26
3.3 Singles (1992)	27
3.4 Kicking and Screaming (1996)	29
3.5 Reality Bites (1994)	30
3.6 Friends	31
3.7 Alguns paralelos temáticos	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	35

INTRODUÇÃO

No início da década de 90, algumas pequenas tendências do cinema independente dos anos anteriores passaram a tomar corpo. Narrativas menos baseadas em causalidade, acontecimentos cotidianos, a ausência de um protagonista bem definido. Alguns diretores jovens, fazendo filmes sobre a sua experiência da realidade, seus amigos e os seus problemas individuais. Mas, também, sobre a sua consciência geracional, o isolamento nas grandes cidades e o trânsito, a indefinição nos relacionamentos, incertezas em relação ao futuro: em relação ao seu próprio emprego, mas também pela sobrevivência do planeta ao aquecimento global, um assunto que estava bastante em voga, a julgar pelos filmes e jornais da época. Como tantos assuntos díspares foram reunidos em tantas obras diferentes, em pouco mais de meia década? Quais fatores, externos ou internos, podem ter agido nesse acontecimento?

O trabalho tem como objetivo investigar o papel dos gêneros cinematográficos na formação da identidade individual e comunitária na contemporaneidade, através da análise do uso de estruturas narrativas multiprotagonistas em filmes norte-americanos que retratam jovens adultos na década de 1990. Para isso, são apresentadas algumas discussões acerca da conceituação de gêneros cinematográficos, através de um panorama histórico dos estudos no campo da teoria e da crítica cinematográfica e, observações sobre as divergências que podem ocorrer entre diferentes correntes de pensamento. Considerando a natureza incerta das definições dos gêneros, é introduzida a ideia de que o multiprotagonismo poderia ser considerado um gênero distinto. No capítulo 2, são abordados alguns conceitos para o entendimento da dinâmica entre gêneros cinematográficos e seus espectadores, diferentes formas de comunicação existentes entre o público e os filmes e efeitos da intertextualidade fílmica na interpretação dos gêneros. O capítulo 3 traz a proposta de um gênero cinematográfico baseado na comunidade por ele representada, os jovens adultos da geração X. São listados critérios para a sua seleção enquanto representantes do gênero e, posteriormente, algumas considerações sobre as tendências culturais e sociais da última década do século XX que possam ter relação com as convenções recorrentes identificadas no grupo de filmes. Por fim, é feita uma análise do gênero, como um todo, através de alguns de seus representantes, no cinema e na televisão.

1 OS GÊNEROS E O MULTIPROTAGONISMO

É necessário, primeiramente, abordar o problema da classificação no cinema. Toda forma de classificação é parcial, dependendo dos critérios que são adotados. Neste capítulo, será a trajetória histórica dos estudos sobre gêneros cinematográficos: seu surgimento, influências de outras áreas de conhecimento, divergência entre variadas correntes de pensamento e a importância de tais estudos.

A disputa pela definição de conceitos data de séculos. A seguir serão apontadas algumas questões que emergem no desenvolvimento de uma ou outra corrente teórica, assim como a necessidade de se fazer escolhas no momento de sua adoção como caminho para análise.

Por fim, tendo em vista a complexidade do tema, é possível tomar proveito da dificuldade do consenso teórico para explorar de maneira mais livre as possíveis conexões a serem traçadas entre conceitos, distanciando-se de correntes de pensamento mais rígidas.

1.1 Teorizando gêneros cinematográficos

O termo “gênero” cobre diferentes aspectos simultaneamente: ele pode se referir à fórmula que guia a produção cinematográfica; à estrutura interna do texto fílmico; ao seu funcionamento como um rótulo, ferramenta de estúdios e distribuidores; e ao contrato existente entre o filme e sua audiência (ALTMAN, 1999, p. 14).

A maior parte das teorias são formuladas de acordo com o caráter multifacetado do conceito. Mesmo que não considerem os mesmos aspectos, a capacidade do termo de articular diferentes processos simultaneamente é crucial.

As constantes conexões dos gêneros cinematográficos ao processo completo de produção-distribuição-consumo fazem com que eles sejam um conceito mais amplo do que os gêneros literários geralmente têm sido. (...) teóricos de gêneros cinematográficos sistematicamente supõem que a principal virtude da crítica de gêneros está em sua habilidade em atar e explicar *todos* os aspectos do processo, da produção à recepção. (ALTMAN, 1999, p. 15)¹

Tomando proveito da habilidade dos gêneros cinematográficos de conectar todos os aspectos da produção cinematográfica, críticos frequentemente buscaram exemplos em que as definições de cada aspecto se alinham satisfatoriamente. Com essa prática, é possível evitar as divergências e incongruências que possam emergir do processo (ALTMAN, 1999, p. 15).

¹ Todas as citações diretas são de tradução nossa, a não ser quando especificado o contrário.

A forma como o espectador lida com a obra audiovisual é muitas vezes preterida ou tem sua dinâmica simplificada. Incluir a experiência individual e coletiva na formação de gêneros e entendendo-o como um agente ativo no estabelecimento de ligações entre diferentes obras, em paralelo com outras metodologias.

1.1.1 Problemas da classificação

A classificação e categorização de obras artísticas é uma questão que provoca divergências entre estudiosos, críticos e artistas. A própria natureza da atividade de classificar impede que consenso seja alcançado, já que quaisquer conjuntos de critérios adotados para dividir categorias será parcial.

Barry Keith Grant (2005) aborda as dificuldades surgidas dos diversos métodos possíveis na classificação de gêneros. O que é provavelmente mais difundido, segundo ele, é o método empirista, que consiste na utilização de uma lógica circular, onde determinado gênero é definido a partir dos filmes que já são considerados parte dele.

Como classificações de gêneros dependem, em grande parte, da existência de algum tipo de consenso acerca de suas características, é complicado chegar a uma resposta definitiva. Um dos principais obstáculos na definição de uma metodologia única de classificação de gêneros é o fato de aspectos diferentes dos filmes serem levados em consideração para os critérios de sua formação. Ora são considerados aspectos temáticos e estilísticos, ora os efeitos emocionais por eles causados. Independentemente do método, qualquer caminho que seja escolhido traz consigo limitações analíticas e teóricas, omitindo ou suprimindo algum aspecto.

1.1.2 Trajetória histórica dos estudos de gêneros

Os estudos sobre gêneros cinematográficos iniciaram-se como uma extensão da tradição de teoria literária, apropriando-se de autores e conceitos e aplicando-os ao meio audiovisual, com pouca adaptação às especificidades do meio. Ao longo do século XX, foram observadas transformações e mudanças nas abordagens acerca da conceituação de gênero no cinema, sob diferentes óticas: por equivalências com a literatura e o teatro; pela forma de divulgação feita pelos estúdios; pela crítica, entre outros.

De forma geral, Aristóteles é considerado como o marco inicial dos estudos em teoria crítica sobre gêneros dramáticos, tendo influenciado, direta ou indiretamente, toda teorização subsequente. Em sua obra *Poética*, ele trata diferentes gêneros poéticos - épico, trágico, cômico - baseando-se exclusivamente em suas qualidades internas (ALTMAN, 1999, p. 1). Por muito tempo a ideia aristotélica de que a essência dos gêneros existe contida na obra foi a base para o desenvolvimento de boa parte dos estudos na área. Essa abordagem traz vantagens na medida em que fornece uma grande clareza e objetividade na definição dos objetos de estudo; ao mesmo tempo, outras ramificações são silenciadas ao se ignorar a importância do uso que se faz das obras artísticas. Ou seja, a obra artística e sua classificação de gêneros são consideradas de forma independente de sua relação com o público. Altman ressalta que, no pensamento de Aristóteles, em momento algum se sugere que a diferença entre os tipos de poesia pode ter influência dos usos de que se faz deles, por quais grupos ou em quais contextos (ALTMAN, 1999). O autor não afirma que tal pensamento é inerentemente incorreto, mas insiste na importância de se reconhecer as lacunas que podem ter sido causadas por sua adoção quase inquestionada ao longo dos séculos.

No período renascentista, as mesmas ideias foram a base para a fundação do sistema de teoria crítica neoclássica, quando surgiram inúmeras publicações de inspiração aristotélica, defendendo a adaptação daqueles conceitos para a teoria literária. A insistência em manter gêneros puros e separados foi posta em xeque pelo nascimento de uma nova forma, híbrida, da produção teatral, o modelo tragicômico, até que foi necessário que a teoria crítica tivesse que adaptar-se para comportar a possibilidade de combinações de gêneros. “Pela primeira vez, a teoria do gênero precisa se acomodar à história do gênero, e não o oposto” (ALTMAN, 1999, p. 5).

O exemplo da tragicomédia, que forçou a revisão do que se aceitava como a definição de gênero artístico, apresenta um precedente para a argumentação que será apresentada ao longo do capítulo: transformações ocorridas no meio artístico e cultural, desafiando o pensamento vigente, podem justificar a revisão de conceitos previamente estabelecidos.

Seguindo um processo inverso, teóricos do romantismo no século XIX procuraram abolir separações e causaram ruptura na tradição clássica de pureza dos gêneros. A tendência do positivismo e cientificismo das últimas décadas do século também contribuiu para a construção das bases do que seria o pensamento sobre gêneros no cinema. As ciências naturais exerciam fascínio e fez com que a comunidade literária se aproximasse das ideias de Carolus Linnaeus, o criador do sistema binomial das espécies de seres vivos, e da teoria da

evolução das espécies, de Charles Darwin (ALTMAN, 1999, p. 6). Tais ideias científicas influenciaram a noção de que a trajetória de gêneros literários (posteriormente, cinematográficos) é análoga ao processo de evolução das espécies, seguindo um caminho pré-definido de transformações ao longo do tempo.

É importante notar que, de maneira geral, o pensamento até então teve um suposto viés de implícita neutralidade; a existência de gêneros é determinada cientificamente, por critérios internos à obra, de maneira absolutamente objetiva e imparcial. Além de atemporal, a crítica se apresentava como apolítica.

Nos primórdios do cinema, as teorias sobre os gêneros se desenvolveram concomitantemente ao desenvolvimento do meio. O estudo dos gêneros no cinema se iniciou, em grande parte, como uma extensão da tradição crítica literária que o precedeu. Somente a partir dos anos 1960 os teóricos e críticos de gênero passaram a se basear cada vez mais uns nos outros do que nos estudos literários para a construção de seu trabalho. Ainda dependiam de estudos de linguística, literatura, etc, mas aos poucos foi-se estabelecendo um objeto de estudo distinto, relacionado a um ramo teórico independente (ALTMAN, 1999, p. 13).

É uma forma de categorização eficiente das obras nas etapas de produção e, principalmente, divulgação, porque permite uma rápida e eficiente exposição do conteúdo do filme a seus possíveis espectadores. A prática de divisão de filmes em categorias fixas por Hollywood tem sua origem no chamado *studio system* das primeira metade do século XX, consequência da relação entre os grandes estúdios e pequenas produtoras independentes. A forma de utilização de gêneros cinematográficos foi bastante diferente entre eles, de acordo com diferentes necessidades de classificação. A indústria cinematográfica era controlada, da produção à exibição, por alguns poucos grandes estúdios, que praticamente monopolizavam as salas de cinema norte-americanas. Dessa maneira, a exibição de seus filmes era quase garantida. A estratégia de divulgação adotada por elas era exaltar a diferenciação do seu produto e distingui-lo claramente dos outros concorrentes. Os independentes, por outro lado, precisavam que seus filmes fossem rapidamente identificáveis, de forma a “convencer” o público a assisti-los, apelando para a experiência prévia com outros filmes do mesmo gênero. Suas produções eram encaixadas em categorias pré-definidas para aumentar suas chances de exibição nas salas remanescentes. (ALTMAN, 1999, pp. 102-3).

Uma das dificuldades que surgem ao se discutir gêneros cinematográficos é o grande número de conceitos relacionados e a falta de unanimidade quanto às suas definições.

Enquanto um autor pode utilizar fórmula narrativa e gênero cinematográfico de maneira quase intercambiável, outros podem ter nesta distinção o cerne de sua argumentação.

Altman reuniu algumas das principais linhas de pensamento que guiam o estudo dos gêneros no cinema. De acordo com ele, a maior parte das teorias são formuladas de acordo com o caráter multifacetado do conceito de gênero. Mesmo que não considerem os mesmos aspectos, a capacidade do termo de articular diferentes processos simultaneamente é crucial. Outra posição comumente adotada é a de que os gêneros individuais são determinados primeiramente pela indústria cinematográfica e prontamente assimilados pela audiência. A maior crítica do autor em relação a esta argumentação é o fato de tal afirmação depender da conclusão duvidosa de que “gêneros formados pela indústria cinematográfica são comunicados completa e uniformemente para as audiências” (ALTMAN, 1999, p. 15).

John W. Cawelti (1976), partindo da literatura, tenta estabelecer uma distinção clara entre os conceitos de gênero e fórmula, mas admite que, muitas vezes, as duas palavras podem ser utilizadas de forma intercambiável, sem prejuízo de significado. O conceito de fórmula pode ser entendido em dois níveis: a nível geral, se refere a estruturas narrativas que podem ser praticamente universais, ao menos no mundo ocidental, e que não estão limitadas a um contexto cultural particular. A nível específico, fórmulas são materializações dos arquétipos e estruturas em determinada sociedade, através de uma obra cultural. (CAWELTI, 1976, p. 6)

O conceito de fórmula, como eu o defini, é um meio de generalizar as características de grandes grupos de obras individuais a partir de certas combinações de materiais culturais e padrões arquetípicos de histórias. Ele é útil, primariamente, como um meio para fazermos inferências históricas e culturais a respeito das fantasias coletivas, compartilhadas por grandes grupos de pessoas, e para identificarmos diferenças nestas fantasias entre culturas e períodos. (CAWELTI, 1976, p. 7)

Gênero, por sua vez, é definido por ele não apenas como uma caracterização geral de um agrupamento de obras individuais, mas como “uma série de descrições artísticas de um número de limitações e potenciais” (CAWELTI, 1976, p. 7). A experiência anterior do espectador com outras obras pertencentes ao mesmo gênero facilita a assimilação mais rápida e eficiente do que esperar do filme, permitindo a exploração pelo cineasta do prazer gerado pela quebra de expectativas e variações da norma. “Originalidade deve ser bem-vinda somente na medida em que intensifica a experiência esperada sem fundamentalmente alterá-la” (CAWELTI, 1976, p. 9).

Ao invés de tentar encaixar os filmes em categorias de gêneros pré-estabelecidas, sua perspectiva é de que o próprio agrupamento dos filmes é uma ferramenta de comparação entre

seus textos fílmicos e dos usos das convenções dos gêneros feitos por eles. Estas convenções não são fixas e estão em constante evolução, já que dependem, em grande parte, das conexões entre os representantes individuais do gênero.

A maior importância do estudo de gênero está em possibilitar a análise de obras individuais através da comparação com outras com as quais compartilham características similares. “Gêneros ajudam que vejamos propriedades únicas de obras individuais, permitindo sua comparação com outras que possuam qualidades similares” (GRANT, 2007, p. 2). A comparação é guiada pela identificação e agrupamento de convenções dos gêneros. De acordo com Grant, convenções são técnicas estilísticas ou dispositivos narrativos que são usados com frequência em diferentes obras, funcionando como um “um pacto implícito entre realizadores e consumidores em aceitar certas artificialidades” (GRANT, 2007, p. 10).

1.2 Gênero multiprotagonista?

Quanto a um “gênero multiprotagonista”, há relutância por parte de teóricos e críticos em admitir a existência, enquanto um gênero independente, do que alguns veem apenas como uma forma particular de estrutura narrativa; Azcona defende que tanta rigidez teórica não é necessária, uma vez que um gênero pode ser entendido como tal quando há consenso crítico suficiente e utilidade como ferramenta analítica para sua consideração.

Diferentemente de outras formas de categorização, como espécies e nacionalidades, a classificação dos gêneros não acontece de maneira mutuamente exclusiva. Pelo contrário, a combinação entre gêneros ou a sua localização simultânea em mais de um gênero não é apenas comum, como muitas vezes parece inevitável (ALTMAN, 1999, p. 136).

Gêneros devem ser vistos não apenas como um agrupamento de convenções mais ou menos estáveis, mas como discursos, como formas de falar e escrever sobre filmes. Nesse sentido, um gênero passa a existir quando existe consenso crítico suficiente para a sua existência e seu poder analítico e pertinência. (AZCONA, 2010, p. 6)

Gêneros não existem de forma isolada. Há vários dispositivos que favorecem a localização de um filme em mais de um gênero, relacionados principalmente a estratégias de divulgação. Quando o gênero multiprotagonista, que tem características diversificadas, apropria-se de aspectos comuns a outros gêneros, a experiência prévia pessoal é levada em consideração na significação do filme. Como será visto no próximo capítulo, o significado do filme não é fixo, mas depende da predisposição individual.

Para entender a natureza do gênero não é suficiente apenas observar um conjunto de convenções presentes nas obras, mas, também, as conexões entre os textos fílmicos que emergem da repetição de convenções. Filmes que compartilham características são agrupados e comparados entre si pela audiência, mesmo que de forma inconsciente, e essa camada de significação não pode ser ignorada.

A natureza dos gêneros não depende simplesmente de um conjunto de convenções suficientes e necessárias, mas também de vários tipos de conexões entre textos. Através de seu repetido uso em filmes individuais, esses elementos comuns emergem como as convenções do gênero. (ALTMAN, 1999, p. 31)

Azcona ressalta que os textos individuais devem ser vistos não apenas como pertencentes a algum gênero, mas como um “ponto de encontro” para diferentes elementos compartilhados por diversos gêneros. A obra cinematográfica emerge como uma combinação e recombinação de elementos que inevitavelmente remetem aos contextos em que foram utilizados anteriormente” (AZCONA, 2010, p. 24). Ou seja, filmes de gêneros não são resultados de uma receita ou modelo pré-estabelecido externamente.

A combinação entre diferentes gêneros cinematográficos é possível através da mesclagem de suas diferentes características e convenções, de forma a melhor expressar o objetivo do filme. Filmes resultantes da combinação de um ou mais gêneros, utilizando as diversas convenções dos gêneros como ferramentas para articulação da sua mensagem, herdam potencialidades narrativas dos gêneros originais, mas, também, suas limitações.

Como o termo sugere, filmes 'multiprotagonistas' são aqueles com uma multiplicidade de personagens, de similar relevância narrativa. Enquanto a maioria dos filmes tendem a estruturar seus enredos em torno da trajetória, dos objetivos e dos desejos de um único protagonista - ou, no caso de alguns gêneros, como o musical e a comédia romântica, um casal - filmes multiprotagonistas apresentam um grupo mais amplo de personagens sem estabelecer uma hierarquia rígida entre eles. (AZCONA, 2010, p. 2)

Gêneros estabelecidos, como a comédia e o melodrama, encontram na estrutura multiprotagonista uma linguagem propícia para representar a “diversificação das opções românticas e a fragmentação da experiência contemporânea nas questões íntimas” (AZCONA, p. 24).

A comédia romântica, por exemplo, é centrada na relação amorosa entre dois protagonistas; quando a representação da dinâmica típica deste formato tem o acréscimo de múltiplos protagonistas, torna-se possível a exploração de um maior número de abordagens e combinações de situações, através da multiplicidade favorecida pela narrativa, refletindo a natureza multifacetada dos relacionamentos afetivos na virada do século XXI.

Como vimos, acaso e coincidência são aspectos recorrentes de filmes multiprotagonistas. Quando combinados com comédias românticas, esses princípios permanecem a força estrutural por trás da representação de arranjos emocionais e sexuais e transformam-se numa reflexão formal da natureza caprichosa e contingente do amor e do desejo sexual. (AZCONA, 2010, p. 103)

Foi observada a tendência do cinema em representar, nos últimos anos do século XX, relações análogas às familiares em grupos de amigos, colegas de trabalho e outras pequenas comunidades. Esse conjunto de obras foi rotulado por William Paul (1994) de “comédias de grupo”, por priorizar as dinâmicas interpessoais. O que poderia parecer, à primeira vista, uma preocupação exagerada com assuntos frívolos, Glen Creeber (2004) vê como interesse em examinar questões de amizade, comunidade e identidade de um único grupo de amigos. Não se limitando ao cinema, a mesma tendência foi reconhecida em séries de televisão, como em *thirtysomething* (1978-91), *Friends* (1994-2004) e *Sex and the City* (1998-2004) (apud AZCONA, 2010, p. 29).

Nos últimos vinte e cinco anos, essa estrutura narrativa se proliferou não porque produtores e cineastas subitamente a descobriram como uma opção narrativamente atrativa, mas porque seu padrão formal se provou extremamente apropriado para lidar com certos conjuntos de significações culturais que tomaram o centro da sociedade contemporânea. (AZCONA, p. 27)

A proposta de admitir filmes multiprotagonistas como um gênero individual parte inicialmente do estabelecimento de um contraste com a hegemonia dos filmes que apresentam um único protagonista (AZCONA, 2010, p.2). A descrição do que ela considera um gênero, no entanto, vai além da questão estrutural da narrativa e leva em consideração o aspecto histórico e cultural do conjunto de filmes. Apenas a presença de múltiplos protagonistas não é suficiente para a composição do gênero, é preciso levar em consideração também o período em que os filmes estão sendo produzidos e, especialmente, qual tipo de discurso eles carregam.

Seu objetivo não é refletir profundamente acerca da natureza do conceito de gênero, mas utilizar os conceitos disponíveis como uma ferramenta e um ponto de partida para analisar o conjunto de filmes que compartilham, além de convenções narrativas, discursos.

De forma um pouco tautológica, a autora afirma que a justificativa para a consideração de filmes multiprotagonistas como um gênero distinto é o próprio uso do rótulo pela crítica. Há uma tendência intrínseca ao grupo a comportar uma grande diversidade de narrativas, temas e questões em sua estrutura.

As dificuldades que surgem ao tentar classificar filmes multiprotagonistas necessitam de uma maneira diferente de pensar sobre eles. Com o aumento exponencial do seu número nas últimas três décadas, agrupamentos históricos se tornaram mais obscuros. Rótulos, como *ensemble* [grupo, conjunto, elenco] e

mosaico avançam em direção ao esclarecimento das diferenças entre os anos 80 e 90, mas, em última análise, se tornam muito rígidos. (AZCONA, 2010, p. 24)

1.3 Estrutura narrativa

A estrutura narrativa clássica é a mais comumente descrita em populares manuais de roteiro, como Syd Field e Robert McKee (apud AZCONA, p. 2-3). Ela apresenta apenas um protagonista, que é aquele responsável pela tomada de decisões e pôr a história em movimento. A hegemonia dos filmes com protagonistas únicos se desenvolveu concomitantemente à tendência do cinema a se tornar narrativo. Amarrada por um único personagem, que servia de “guia” para a audiência, as histórias puderam tornar-se mais longas e mais complexas, oferecendo uma alternativa para superar a grande dificuldade encontrada pelo cinema em seus primórdios: a baixa familiaridade de sua audiência com rupturas temporais e espaciais típicas da natureza cinematográfica. O protagonista, então, fornecia um senso de unidade em meio à disparidade da estrutura narrativa.

Entre a variedade de dispositivos que podem ser usados para promover a imersão dos espectadores em um filme, o protagonista único é um dos mais diretos e recorrentes. Mesmo que por nenhuma outra razão além de sua saliência, o protagonista rapidamente se torna nosso principal vínculo com o mundo na tela. (...) Filmes multiprotagonistas não impedem automaticamente padrões tradicionais de identificação, mas a relação que eles visam estabelecer com a audiência é diferente daquela das histórias com protagonistas únicos. (AZCONA, 2010, p. 67)

Tal estrutura multiprotagonista é especialmente adequada para tratar de assuntos multifacetados, que se mostram complexos demais para serem reduzidos a um único ponto de vista. Diversos enredos e personagens, todos com semelhante relevância, permitem a abordagem simultânea dos temas sob perspectivas diferentes. Ela defende que o gênero é uma resposta à crescente necessidade de articulação de questões sociais, econômicas e políticas em narrativas ficcionais. Apesar de não serem a única maneira de falar sobre as consequências da globalização sobre as relações interpessoais, os filmes multiprotagonistas continuam um eficiente veículo para organizar a experiência contemporânea no cinema:

O modelo multiprotagonista tornou-se uma alternativa poderosa para articular algumas das dimensões do desejo contemporâneo, e por causa de seu fino encaixe no clima cultural, começou a ser associado a certas convenções que buscavam oferecer alternativas de representação aos padrões tradicionais. (AZCONA, 2010, p. 9)

Por sua própria natureza, o gênero é dotado de uma grande capacidade de apresentar multiplicidade nos formatos de construção da sua linguagem. É possível, porém listar algumas das características mais marcantes e recorrentes.

Um dos recursos narrativos de maior destaque é a apresentação de relações causais frouxas entre acontecimentos, aparentemente banais, que recriam a lógica caótica e randômica do mundo. É enfatizado o papel do acaso nas relações humanas.

Estratégias de edição combinam-se com a estrutura narrativa e questões temáticas gerais do filme multiprotagonista para sugerir as complexidades da interação humana, vinculando personagens e linhas narrativas aparentemente não relacionados e enfatizando as similaridades e paralelos entre suas circunstâncias pessoais. (AZCONA, 2010, p. 72)

A ideia de simultaneidade costuma ser evidenciada especialmente através de técnicas específicas de montagem. Conexões temáticas são estabelecidas através de signos de continuidade visual, muitas vezes revelando paralelismos inesperados ou mesmo para evidenciar contrastes entre personagens e situações.

É frequente o uso de planos aéreos das cidades, tanto no início e no final do filme, quanto em transições entre enredos distintos no decorrer da história. Esse recurso reforça a ideia de que inúmeras histórias semelhantes estão acontecendo, ao mesmo tempo, em outros lugares. As experiências cotidianas representadas revelam sua intenção de se aproximarem a um espelho da realidade. “Esses planos finais se tornam um reconhecimento da posição minúscula e impotente do indivíduo em um universo social de larga escala” (AZCONA, 2010, p. 78).

2 O PÚBLICO E OS GÊNEROS

Neste capítulo procuramos descrever alguns dos mecanismos existentes entre os gêneros cinematográficos e sua audiência, especialmente no que diz respeito à construção de tal audiência. Serão apresentadas algumas formas como os gêneros cinematográficos contribuem para a formação da imagem individual dos seus espectadores, através da adoção de um estilo de vida que é atrelado às suas decisões de consumo. A partir das comunidades formadas por indivíduos que não se conhecem, mas compartilham dos mesmos hábitos de consumo, os indivíduos encontram um modelo para fantasiar sua imagem.

Em seguida, após uma apresentação do contexto social e cultural dos jovens adultos norte-americanos na década de 90, será feita uma associação entre a busca da identidade da geração X e os filmes multiprotagonistas da época. Lembrando o que foi apresentado no capítulo anterior, a crescente adoção da estrutura narrativa dos filmes multiprotagonistas está intimamente relacionada às transformações ocorridas no período, principalmente no plano das relações interpessoais.

Nossas experiências artísticas através de um período de tempo trabalham a estrutura de nossas imaginações e sentimentos e deste modo têm efeitos de longo prazo nas formas como entendemos e respondemos à realidade. (CAWELTI, 1976, p. 24)

A interpretação de filmes de gênero acontece a vários níveis: à interpretação inicial do filme sucede a experiência prévia do espectador com a rede de referência de outras obras do mesmo gênero. Compara-se o uso e a presença das convenções que são consideradas pertencentes ao gênero. A interpretação, no entanto, não é homogênea para todo o público: a experiência individual com as obras semelhantes é fundamental na significação do filme.

Além das referências a outros filmes, um aspecto importante da interação do indivíduo com o gênero é a relação mantida entre ele e o mundo externo. Além da experiência direta com o gênero, interfere na sua recepção a relação do espectador com outros espectadores. Mesmo com comunicação remota facilitada através dos avanços tecnológicos nos meios de comunicação, é impossível ter contato ou mesmo conhecimento de todos os outros espectadores. Há consciência de que existem milhares de outros espectadores, desconhecidos e inacessíveis. Resta ao indivíduo inferir a existência de um grupo maior, ao qual está conectado apenas pela cultura que consomem.

Altman denomina as camadas distintas de contato entre o gênero e o indivíduo de comunicação frontal e comunicação lateral. A primeira diz respeito à experiência direta, individual, com o filme; a segunda refere-se às “trocas entre espectadores do mesmo filme ou

fãs do mesmo gênero” (ALTMAN, 1999, p. 162). Essas trocas têm naturezas variadas e vão desde o contato direto, presencial ou não, por meio de encontros de fã-clubes ou com auxílio da internet, à simples suposição da existência dos outros membros do mesmo grupo.

Ao ter a sensação de ver-se refletido na tela, o espectador infere que outras pessoas sintam a mesma coisa. A cultura de massa torna-se o ponto de encontro virtual de milhões de desconhecidos (AZCONA, 2010, p. 24). A proximidade imaginada pode ser incentivada por aspectos como a identificação e representação do público com os personagens ou as tramas dos filmes assistidos.

Discursividade primária descreve a relação do espectador com o filme; *discursividade secundária* trata-se da relação do espectador com outros espectadores. (ALTMAN, 1999, p. 171)

A combinação da prática de autorreferência com a criação, através dos gêneros, de universos de experiências compartilhadas, faz com que a realidade a qual se refere o filme seja deslocada e filtrada por obras anteriores. As experiências representadas nos filmes anteriores, baseadas na realidade, são mediadas através dos próprios filmes para os filmes subsequentes e os espectadores que não tiveram contato direto com elas. “Ao tentar reunir espectadores que de fato compartilham cada vez menos, qual melhor ponto de encontro que um passado comum fornecido pelo próprio gênero?” (ALTMAN, 1999, p. 190).

Esse processo permite que sejam criados públicos que aceitem e identifiquem-se com um gênero novo. A partir de uma exposição inicial a um determinado tema ou narrativa pouco familiar, o público passa a ter um ponto de referência para encontros com obras posteriores.

Um efeito da autorreferencialidade do subgênero é a progressiva diminuição do contato com a realidade, apoiando-se cada vez mais no universo compartilhado criado pelas próprias obras fictícias. A abundância de opções de entretenimento narrativo faz com que o ponto de referência do público seja voltado menos para a experiência do real e mais para a própria representação da realidade através da ficção.

A ascensão do consumerismo e da comunicação de massa, juntamente com a extraordinária proliferação de entretenimento narrativo que elas trouxeram, inclinaram a mistura típica dos gêneros, entre experiência de vida/experiência textual, radicalmente em direção à experiência com textos anteriores. (ALTMAN, 1999, p. 189-190)

Independentemente de sua origem, os gêneros antes de tudo cumprem uma função memorial, ou seja, reproduzem a experiência coletiva de uma sociedade através de suas convenções. “Gêneros servem ao que podemos chamar um propósito memorial; ou seja, eles recordam a experiência coletiva de uma sociedade ao ensaiar as histórias, os personagens e os

tópicos que a cultura julga importantes” (ALTMAN, p. 188). Em concordância, Grant (2007) afirma que “dessa perspectiva, filmes de gênero tendem a ser lidos como endossos ritualizados da ideologia dominante.” (GRANT, 2007, p. 33). Para funcionarem como memoriais da experiência coletiva de uma sociedade, gêneros devem, além de ter conexões com a realidade que representa, fazer referências aos outros textos fílmicos. As conexões com a realidade são referências tanto ao passado compartilhado quanto ao presente.

As convenções dos gêneros têm duas formas de relação com a ideologia: por um lado, servem para dominar e distrair o espectador de tal deliberação ideológica; por outro, o estabelecimento das convenções de gênero permite a subversão das convenções e a criação de paródias e apropriações que ironizam a própria ideologia (GRANT, 2007, p. 33)

Alguns teóricos de gênero argumentam que o tema predominante de filmes de gênero é alguma versão do conflito individual com a sociedade, e que essa tensão representa a negociação permanente que todos fazemos entre desejo e restrição. (GRANT, 2007, p. 16)

2.1 Comunidades imaginárias

Com uma progressiva fragmentação da audiência, os estúdios passaram trabalhar no sentido de tornar seus filmes apazíveis para o maior número possível de pessoas. Ao invés de tentar refletir uma unidade de audiência, o foco passou a ser simplesmente evitar discrepâncias, evitando temas que poderiam levar à alienação de algum perfil de público (ALTMAN, 1999, p. 189)

Ao invés de buscar tópicos e estratégias que explorariam quaisquer similaridades existentes entre espectadores, os produtores logo descobriram que audiências maiores poderiam ser construídas ao oferecerem tópicos que simplesmente evitassem disparidades óbvias entre os frequentadores dos cinemas. (ALTMAN, 1999, p. 189)

Ao longo do século XX, os avanços tecnológicos nos meios de comunicação permitiram que a formação de identidades deixasse de ser subordinada a aspectos geográficos e passasse a ser determinada, primariamente, pela própria mediação midiática. Ao mesmo tempo, a tecnologia facilitou o estabelecimento de uma coerência entre membros dispersos de determinados grupos, por exemplo, através da internet.

A forma como alguém assiste a um filme depende da sua preferência e do seu gosto pessoal pelo gênero (ALTMAN, p. 151) Cada um interpreta os signos de uma maneira distinta, que depende de inúmeros fatores relacionados à individualidade. A experiência prévia é influente no processo.

A nova tecnologia de comunicação aprimorou a capacidade de indivíduos separados em permanecer parte de um grupo coerente, desta maneira reforçando a unidade do grupo e dando nova importância às relações remotas e à comunicação lateral. Muito antes da atenção recente à demografia, a audiência nacional estava sendo esculpida em uma série de populações sobrepostas, definidas não por suas identidades 'primárias' de cidadãos, mas por interesses ou características temporários e parciais. (ALTMAN, 1999, p. 183)

A audiência foi progressivamente fragmentada em grupos sobrepostos, que suprimem temporariamente a identidade primária, de cidadãos de uma nação, por exemplo, para dar lugar à identificação através de preferências de consumo. Não é a comunicação direta com outros membros que faz com que as pessoas se sintam parte de um grupo maior, mas a suposição de que existem outras pessoas com quem compartilham hábitos de consumo.

Hoje, comunidades tradicionais baseadas em comunicação direta e interesses compartilhados são complementadas por comunidades muito maiores, baseadas em similaridade de gostos, mas não suportadas por interação direta (ALTMAN, 1999, p. 191).

Os filmes multiprotagonistas têm o recurso de apresentar várias opções para identificação do indivíduo: desde o início, é dada a opção de múltiplas formas de interpretação do filme, mesmo que principalmente através da projeção do indivíduo sobre o personagem com o qual ele mais se identifica, por quaisquer motivos. “Um dispositivo final que facilita a multivalência fílmica envolve a multifocalização, ou a multiplicação de pontos de vista e possibilidades de identificação.” (ALTMAN, 1999, p. 136).

O movimento de identificação pode ser o contrário. Partindo do personagem fictício, o espectador tenta adequar suas experiências de acordo com o que vê na tela; o jovem busca no cinema um molde sobre como se comportar, num mundo onde os papéis sociais são cada vez mais incertos.

Em uma sociedade capitalista, a escolha de produtos pelos consumidores é uma forma de afirmação e formação da identidade. Como coloca Altman, a questão torna-se “de qual comunidade eu passo a fazer parte quando compro um daqueles?” A identidade da comunidade, então, baseia-se principalmente no compartilhamento de hábitos de consumo, e não tanto em contato direto entre seus membros, ou em convergência de interesses (ALTMAN, 1999, p. 192-3).

A comparação entre a escolha feita por um indivíduo de assistir a algum filme de algum gênero específico e uma simples decisão de compra, no entanto, é um tanto restrita. Só seria possível igualar um espectador a um mero consumidor se encararmos a decisão de consumo como um ato de afirmação de identidade.

Escolher assistir a um filme de um determinado gênero envolve mais do que um consentimento em comprar, consumir e interpretar em uma determinada maneira. Abordagens que representam espectadores como nada além de consumidores são muito restritas, a não ser que o próprio processo de consumo seja entendido como um evento envolvendo o prazer em ser o tipo de pessoa que compra este determinado tipo de produto. (ALTMAN, 1999, p. 158)

2.2 A geração X

Um grande número de artigos de jornais e revistas, publicados por volta de 1990, ilustram a relevância da questão da identidade dos jovens da época. A maioria aponta como uma das principais características da geração exatamente a ausência de uniformidade entre seus membros. A delimitação exata de quais são os membros da Geração X é controversa, sendo impossível chegar a uma conclusão definitiva. Para efeitos de análise, serão considerados membros da geração X aqueles que entraram na vida adulta entre os anos 80 e 90.

No artigo *The Shaping of a Shapeless Generation: Does MTV Unify a Group Known Otherwise For its Sheer Diversity?*, Lauren Lipton (1991) faz um retrato da geração que é definida pela falta de definição. Uma das jovens entrevistadas afirma que, muitas vezes, pessoas da sua idade voltam-se para a televisão em busca de um modelo a ser seguido em situações onde não têm certeza de como agir. Em *Living: Proceeding With Caution*, os autores identificam a frustração dos jovens da época é “seu fracasso em criar uma cultura jovem original”, recorrendo a referências culturais de gerações passadas.

Não é de se surpreender que os jovens buscassem no cinema um espelho para a própria vida, onde pudessem encontrar algum senso de identidade. Dada a evidente multiplicidade de identidades da geração X, o filme multiprotagonista foi um meio muito próspero para alcançar esse objetivo.

2.2 Multiprotagonismo nos anos 90

Levando em consideração os argumentos de Altman sobre a existência de gêneros a partir da formação de comunidades de espectadores, e os de Azcona, que reforça o papel dos gêneros enquanto ferramenta crítica, é possível afirmar que o conjunto de filmes sobre grupos de jovens adultos pode ser um gênero?

Ao longo dos últimos anos, as práticas sociais sofreram profundas transformações, no plano das relações interpessoais. Ferramentas fornecidas pelas estruturas narrativas

tradicionais, centradas em um único protagonista, não são mais suficientes para articular essas novas dinâmicas em toda a sua complexidade.

2.3 Televisão e mídia nos anos 90

O consenso cultural que tanto havia unido a televisão durante a era das redes fora obliterada. As audiências não mais assistiam às mesmas coisas, ao mesmo tempo, e as escolhas que eles tinham eram as maiores até então, e continuaram a se multiplicar. (ALLEN, J. THOMPSON, 2017)

Nos Estados Unidos, a década de 1990 foi marcada pelo fim da homogeneidade na programação televisiva. Desde 1929, quando o rádio se tornou o principal veículo de comunicação de massa, até 1989, com a consolidação da TV a cabo, a população em grande medida compartilhava as mesmas fontes de informação. (ALLEN; J. THOMPSON. 2017). A popularização dos canais por assinatura fez a fragmentação da programação se tornar cada vez mais acentuada, com a criação de canais dedicados a esportes, notícias, programação infantil, culinária e até mesmo golfe e programas de auditório.

A maior parte dos americanos viveu os anos 1990 como um período de calma e prosperidade, e os filmes da época refletem de alguma forma os efeitos desse clima. A partir daquela década, a globalização deixa de ser uma ideia distante e se consolida como fenômeno palpável. O progresso tecnológico é cada vez mais aparente no dia-a-dia, com a popularização de computadores pessoais, telefones celulares e e-mails. O mundo passa por uma verdadeira revolução na comunicação; o alcance desses avanços, no entanto, não é observado de forma simétrica em todas as partes do planeta: países em desenvolvimento não tinham acesso a muitos desses recursos (HOLMUND, 2008, p. 1).

2.4 Multiprotagonismo e comunidades imaginárias nos anos 90

Comumente, gêneros são estabelecidos por meio de um viés da produção: com um número suficiente de elementos compartilhados entre os textos, passa a ser coerente reuni-los em um gênero. Altman sugere que tal modelo seja acompanhado de um outro, que priorize a recepção do conjunto de filmes e quando a comunicação lateral, ou seja, a criação de uma comunidade imaginária de espectadores, “Apenas quando o conhecimento de que outros estão assistindo a filmes similares de forma similar torna-se parte fundamental da experiência de assistir a um filme, a comunicação lateral passa a existir.” (ALTMAN, 1999, p. 162).

Ou seja, não é suficiente que a crítica identifique uma série de convenções comuns a diversos filmes, para ele se tornar um gênero é necessário que o grupo de filmes tenha algum efeito sobre seus espectadores, promovendo alguma comunicação lateral; mais do que a simples comparação entre filmes similares, o gênero precisa incorporar como parte da experiência fílmica a necessidade do conhecimento de outros espectadores.

A tendência dos indivíduos de buscar conforto no pertencimento a uma comunidade é explorada pela indústria cinematográfica, ao projetar campanhas que reforçam o discurso de o ato de assistir a determinado filme é um fator importante para a “integração simbólica” a um grupo maior (ALTMAN, 1999, p. 171), como ilustra a declaração de um dos jovens entrevistados por Susan Kim, em 1997: “Gênero é importante porque me ajuda a me sentir parte de algo maior do que eu mesmo.” (apud ALTMAN, 1999, p. 158).

3 ANÁLISES E CONVENÇÕES

Por causa da importância de filmes de gênero em uma cultura, e porque são esforços colaborativos que requerem o trabalho de vários indivíduos, filmes de gênero têm sido comumente entendidos como expressões inevitáveis do *zeitgeist* contemporâneo (GRANT, 2007, p. 5)

Um grande número de filmes fez uso da estrutura multiprotagonista para representar o jovem adulto da geração X ao longo da década de 1990, principalmente em sua primeira metade. A tabela abaixo contém obras que apresentam todas ou quase todas as características enumeradas a seguir:

1. Protagonistas jovens adultos, entre 18 e 25 anos
2. Cenário urbano, que é especificado
3. Acontecimentos do cotidiano
4. Ação se desenvolve principalmente através do diálogo
5. Presença de mais de um protagonista, conectados entre si por laços de moradia ou amizade
6. Temas centrais:
 - a. Amizade
 - b. Relacionamentos amorosos
 - c. Vida profissional
 - d. Dinheiro e independência financeira
 - e. Quebra de expectativas com a vida adulta
 - f. Busca pela identidade pessoal

ano	filme	diretor	1	2	3	4	5	6a	6b	6c	6d	6e	6f
1990	Metropolitan	Whit Stillman		x	x	x	x	x	x			?	x
1991	Slacker	Richard Linklater		x	x	x	x	x	x			x	
1992	Singles (<i>Vida de Solteiro</i>)	Cameron Crowe	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x

1994	Clerks (<i>O Balconista</i>)	Kevin Smith			x	x	x	x		x	x	x	x
1994	Reality Bites (<i>Caindo na Real</i>)	Ben Stiller	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
1996	Kicking and Screaming (<i>Tempo de Decisão</i>)	Noah Baumbach	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x
1997	Before Sunrise (<i>Antes do Amanhecer</i>)	Richard Linklater		x	x	x	x	x				x	x

3.1 Convenções de gêneros

Para efeitos de análise, serão estabelecidos critérios temáticos, estilísticos e narrativos para a seleção de um recorte de obras que possam representar o que vamos chamar de gênero daqui em diante.

A principal característica não poderia ser outra senão a estrutura narrativa de múltiplos protagonistas. Todas as obras, em maior ou menor medida, têm como principal recurso narrativo a possibilidade de intercalar enredos e personagens de forma complexa e multifacetada.

Os filmes foram produzidos entre os anos 1990 e 1998, período no qual a maior parte dos membros da geração X viveu os primeiros anos de sua vida adulta, frequentemente recém-formados na faculdade e encarando pela primeira vez os percalços do que entendem como a vida adulta. Enquanto a adolescência só passou a ser considerada uma etapa intermediária entre a infância e a vida adulta a partir dos anos 1950, nas últimas décadas do século XX observou-se uma tendência de prolongar os anos da adolescência para além dos vinte e poucos anos. Entre os fatores que podem ter influenciado esse processo estão o aumento de anos de estudo, tanto para homens, quanto para mulheres; maior dificuldade de acesso a empregos qualificados; e o fato de a idade para casamento ter sido adiada. (AZCONA, 2010, p. 107)

Invariavelmente, são ambientados em grandes centros urbanos, cujas paisagens são dominadas por prédios e a dinâmica é ditada pelos fluxos de transporte na cidade. Características da cidade - trânsito, vizinhos, acaso, tipos bizarros - são parte fundamental da narrativa. É frequentemente reforçado o aspecto da multiplicidade de perfis dos moradores, a imprevisibilidade dos encontros. Esse discurso é elaborado de diferentes maneiras e segundo diferentes relevâncias.

No lugar da família nuclear, os jovens adultos precisavam de um modelo que refletisse seus novos arranjos sociais. Pela definição da geração de seus pais, eles já eram considerados adultos formados. No entanto, uma das principais características associadas à vida adulta não era uma situação comum para essa geração: as pessoas se casavam mais tarde e daí emergiu uma situação intermediária de moradia.

Os protagonistas têm idades entre 18 e 25 anos, apesar de nem sempre isso ser determinado claramente. Eles se encontram no momento que existe entre o final da adolescência e o início definitivo da fase adulta, que costuma ser associado ao casamento.

As tramas, baseadas em dramas do cotidiano, geralmente são relacionadas ao processo confuso de entrar na vida adulta; questões de formação de identidade e conquista de independência, herdadas da adolescência, são somadas ao surgimento de responsabilidades mais palpáveis, como dinheiro e vida profissional.

No plano dos relacionamentos interpessoais, os dramas giram em torno do desafio em conciliar laços de amizade e relacionamentos amorosos. As narrativas multiprotagonistas são uma alternativa para tentar articular esses temas porque podem, ao mesmo tempo, discutir as dinâmicas de relações entre duas pessoas ou de um grupo inteiro, além de suas ramificações. Diversas narrativas sobre grupos de amigos na década de 90 trataram da aparente incompatibilidade entre amizades e romance: às vezes, porque espera-se que ao assumir um relacionamento amoroso os indivíduos renunciem às amizades, outras porque parece ser impossível manter uma amizade por quem se poderia ter interesse sexual.

Atrelada às questões dos relacionamentos está a de individualidade e independência. Em muitos casos, os personagens buscam, com dificuldade, um equilíbrio na distinção entre a independência e o isolamento; as metrópoles, muitas vezes, servem como uma metáfora para a fragmentação dos laços sociais e a individualidade exagerada.

Em *Singles* (1992), a personagem Linda, compara a descrição que seu interesse romântico, Steve, faz de seus amigos (que são, também, seus vizinhos) a como ela descreveria sua própria família.

A busca também pode ser pela independência da família, representada pela realização profissional e financeira. Em *Reality Bites*, essa questão torna-se muito clara através da relação entre Lelaina e sua família: um dos grandes obstáculos que ela tem que enfrentar é tornar-se independente do dinheiro de seus pais através de seu empenho pessoal; ela reluta em admitir a centralidade de suas ações na trajetória de sua própria vida.

Hamid Naficy mostrou como a manipulação do fluxo de programação nos anos 80 favoreceu a criação de um gênero de 'família nuclear', enquanto a TV dos anos 90 trabalhou duro para estabelecer o que podemos chamar do gênero de 'alternativas à família' (ênfatisando agrupamentos não-familiares em bares, delegacias, prédios de apartamentos e afins). (ALTMAN, 1999, p. 163)

O filme de estreia do diretor Richard Linklater, *Slacker* (1991), é um exemplo de um jovem diretor representando uma versão da sua realidade através da estrutura, que prioriza a natureza dispersa e efêmera das relações interpessoais sobre a própria narrativa. Ao invés de sermos guiados através de uma história por um único protagonista, ou mesmo vários, somos surpreendidos por uma total ausência de progressão do enredo ou de desenvolvimento dos personagens. O foco, nesse caso, não é a exploração das personalidades individuais ou um acontecimento central: o filme se trata do caos mais ou menos organizado que é a rede de relações humanas, interconectadas sem uma lógica clara.

Em outros exemplos, personagens que poderiam ser veículo para um aprofundamento das questões sociais têm sua importância narrativa diminuída. Na realidade, é comum a prática de limitar a profundidade das histórias dos personagens mais multifacetados, estratégia comum para minimizar a rejeição do público geral ao mesmo tempo que maximiza seu público alvo. Rick Altman (1999), nomeia essa prática da indústria cinematográfica de “*shareable unspecifics*”, ou “inespecíficos compartilháveis”.

3.2 Metropolitan (1991)

Filme de Whit Stillman, lançado em 1991 e produzido de forma completamente independente - do orçamento de US\$ 225 mil, US\$ 50 mil foram arrecadados com a venda do apartamento do diretor -, trata de um grupo de jovens abastados e a inclusão de um “forasteiro” ao grupo, Tom (Edward Clements), que não pertence à mesma classe social do restante do grupo e provoca uma certa instabilidade à sua dinâmica. Dentre os outros filmes que compõem o recorte, *Metropolitan* é o que pode ser considerado mais atemporal, não apresentando tantas marcas de temas específicos à época nem de críticas geracionais. De qualquer maneira, a estrutura multiprotagonista está definitivamente presente; cada personagem tem um ponto de vista diferente do universo representado no filme.

O que o diferencia dos outros é justamente a relação de seus personagens com dinheiro e as consequências disso: o principal conflito de Tom é a sua dificuldade em admitir que, apesar de não ser rico como seus amigos, tem uma vida financeiramente confortável de classe média e, portanto, também usufrui de certos privilégios, inclusive frequentando os mesmos ambientes que os outros. A questão relativa ao dinheiro se resume à atitude em relação a ele,

não à sua função palpável. A realidade dos personagens, então, difere da representada nos outros filmes, que, através de vários tipos de narrativa, acabam por girar em torno da realização pessoal através do trabalho (e, por consequência, do dinheiro). Os protagonistas de *Metropolitan*, não estando sujeitos às consequências, por exemplo, do desemprego ou de dívidas do financiamento dos estudos, têm um ar atemporal, o que denuncia a alienação das classes altas norte-americanas.

3.3 Singles (1992)

O filme é, aqui, considerado o maior representante do gênero, apresentando, de forma marcada e fluida, todos os critérios estabelecidos anteriormente. A narrativa do filme se desenvolve através de duas tramas semelhantes às de comédias românticas, intercaladas entre si, e a tramas menores de personagens secundários.

Esses filmes combinam as convenções dos filmes multiprotagonistas e das comédias românticas, e, ao fazer isso, eles apresentam visões que incorporam mudanças no discurso tradicional do amor romântico e abrem espaço para outros discursos que, embora não substituam a ética amorosa da comédia romântica, proliferaram ao seu lado em décadas recentes. (AZCONA, 2010, p. 101)

Morar sozinho é o primeiro passo para a vida adulta, primeiro momento depois da universidade, rumo à independência. O filme mostra a identidade individual e a abertura sentimental como aparentemente excludentes. Confundem solidão com independência, e dependência com relacionamento.

Com a crescente efemeridade dos relacionamentos amorosos e a dissolução da família nuclear (tanto por divórcio quanto pelo fato de eles serem adultos, portanto desligados dos pais, mas sem terem formado sua própria família), a importância na estabilidade dos laços de amizade torna-se cada vez maior. Mas a estabilidade desses laços parece estar diretamente ligada ao local de moradia, como se um vínculo espacial fosse necessário para a manutenção desses relacionamentos. Da mesma forma, um relacionamento amoroso não pode ser considerado realmente duradouro sem uma mudança no arranjo de moradia.

As relações amorosas são sufocadas pelas expectativas colocadas sobre o outro e, no caso do filme, completamente heteronormativo, na constante tensão entre os sexos. Ambos fazem um esforço ativo para superar alguns estereótipos de gênero limitantes, mas se sentem muito inseguros ao fazerem isso.

Há uma tensão constante entre as expectativas da sociedade “moderna” e da tradicional. Valores promovidos pela juventude, como independência, liberdade sexual (sexo

casual), casualidade nos relacionamentos a qualquer custo, feminismo (limitado à rejeição de alguns estereótipos de gênero) entram em conflito com valores vistos como tradicionais, herdados das gerações anteriores: relacionamentos românticos, papéis de gênero. Os personagens têm que superar alguns desses conflitos de forma a realmente entrarem na vida adulta.

Quando os fundamentos da razão se propõem a substituir os da tradição, à primeira vista, a segurança e a certeza são as palavras de ordem. No entanto, não há relação direta entre conhecimento e certeza; em um mundo onde a reflexividade predomina, nenhum conhecimento é certo, todo conhecimento é revisado à luz de novas práticas. É possível dizer que a ideia de modernidade se opõe ao conceito de tradicional, mesmo que, em algumas situações, ambos possam estar entrelaçados. Em uma cultura tradicional, por exemplo, o passado é honrado e os símbolos, valorizados. “Ela é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro (...)”. (GIDDENS, 1991. p.44).²

O diretor Cameron Crowe, em entrevista à revista *Rolling Stone* em 2017, cita algumas fontes de inspiração, como o filme *Faça a coisa certa* (1989), de Spike Lee, em que o diretor retrata a vida de diversos personagens, em tramas entrelaçadas, baseadas em sua experiência pessoal no Brooklyn; o filme de Steven Soderbergh, *Sex, Lies and Videotapes*, que, segundo ele, abriu as portas para outros filmes “ensemble” serem produzidos (SOTTILE, 2017).

O fato de o filme ser tão específico em relação ao seu tempo (roupas, música), poderia fazê-lo parecer datado em outros aspectos; pelo contrário, os conflitos vividos pelos personagens, ainda pertinentes e em grande parte subversivos, surpreendem através desse contraste e se apresentam, talvez, até como atemporais. Somos apresentados aos quatro protagonistas, um a um, por meio de uma linguagem próxima à de um documentário (entrevistas, diretamente para a câmera) e divisão em segmentos, sem uma explicação diegética para isso. Personagens falam direto para a câmera, mas não falam com um público de cinema; falam com um público de televisão, remetendo a inúmeros programas de televisão voltados para o público jovem, em especial na MTV. Há divisões em segmentos ao longo do filme, que parecem seguir uma estrutura muito próxima à de programas de televisão: não formam uma série de “pequenos curtas” ou episódios, mas se aproximam muito de segmentos de televisão. Pontos de virada ao longo da história são marcados por trechos da mesma música dos créditos iniciais, o que alude, também, ao uso da música tema em uma série de televisão.

² Texto consultado em português na referência

Linda Powell (Kyra Sedgwick) aparece dirigindo-se para a câmera, como se participasse de um documentário. O tema que percorre as histórias é estabelecido: as condições de moradia são um reflexo da sua vida. Ela expressa orgulho por, pela primeira vez na vida, estar morando sem colegas de quarto, em sua própria casa. Acrescenta, satisfeita: “Eu tinha minha própria vaga.”³ Reforça o valor que dá à sua individualidade e sua liberdade.

Steve (Campbell Scot) e Janet (Bridget Fonda) já tiveram um relacionamento, como Steve explica em seu monólogo inicial. Eles são uma representação que até então era pouco usual de uma amizade não apenas entre pessoas de sexos opostos, mas entre pessoas que já estiveram envolvidas em um relacionamento amoroso. Isso sugere que, ao contrário do discurso comum em comédias românticas, de que amizades entre homens e mulheres não são de fato sustentáveis, dada a suposta inevitabilidade da interferência do desejo sexual, o amor é uma escolha. Longe de ser apenas um sentimento arrebatador e implacável, cabe aos indivíduos a decisão de transformar a paixão do amor romântico na construção de um relacionamento estável. A dinâmica entre os dois, além disso, sugere que laços de amizade podem ter preponderância aos relacionamentos românticos, se estes não estiverem baseados em uma intimidade real. Os personagens decidem que o status de seu relacionamento se mantenha limitado à amizade; desta forma, a amizade entre homens e mulheres não é colocada como uma etapa anterior ao romance, mas como um fim em si mesmo.

3.4 Kicking and Screaming (1996)

Foi o longa-metragem de estreia de Noah Baumbach, quando ele tinha 26 anos, inspirado em suas próprias experiências. À época, o filme foi divulgado pelo estúdio sob o rótulo de “Gen X”, para descontentamento do diretor, que não sentia que seu filme poderia ser reduzido a tal rótulo, já que foi inspirado nas suas próprias experiências e de seus amigos, com o roteiro tendo sido escrito em 1990 e 1991, antes do crescimento dos filmes semelhantes (PEREZ, 2012). Apesar de apresentar, em muitos momentos, maior refinamento que outros representantes do gênero, o filme de Baumbach inegavelmente compartilha muitos traços com os outros filmes aqui citados.

3.5 Reality Bites (1994)

Em *Reality Bites*, o amadurecimento é associado ao sucesso profissional. Os relacionamentos amorosos ainda são o tema principal da trama, mas não são tidos como fatores necessários para a entrada na vida adulta. O período na vida dos personagens é

³ No original: “I had my own parking space”. Tradução nossa.

perfeitamente estabelecido: a história começa através de um documentário realizado durante a formatura do grupo de amigos, formado por Lelaina (Wynona Ryder), Troy (Ethan Hawke), Vickie (Janeane Garofalo) e Sammy (Steve Zahn). Ben Stiller, que foi também o diretor o filme, interpreta Michael, que inicialmente não faz parte do grupo.

O filme começa com o discurso de formatura da oradora Lelaina, em *cold opening*. Ela é porta-voz da sua geração, encarregada de “salvar o mundo” dos estragos deixados pelas gerações anteriores; devem reverter os danos de política e diplomacia, mas principalmente os danos ecológicos. Ao final, ela diz que essa geração não sabe como vai resolver esses problemas. Apesar disso, o discurso tem um tom otimista e um pouco ingênuo, temas que perpassam o restante do filme.

A montagem seguinte estabelece claramente os personagens principais, explicando suas personalidades e as relações entre eles. A cena é exibida de forma a simular o documentário que Lelaina está gravando, do ponto de vista da câmera dela. A linguagem de documentário permite a introdução rápida e eficiente dos personagens. Entre os assuntos do grupo está a dívida estudantil com a qual têm que lidar pós-formatura.

A principal trama é o triângulo amoroso entre Lelaina, Troy e Michael. De forma semelhante à que acontece em *Singles*, o encontro inicial do casal se dá através de uma complicação com o automóvel, elemento característico das grandes cidades; no caso, uma colisão entre os carros de Michael e Lelaina.

Cada personagem é inicialmente estabelecido como um estereótipo claro. Mesmo quando, mais tarde, eles vão ganhando certa profundidade, acabam apenas se encaixando em outros tipos de estereótipos levemente mais complexos. Sua camada externa representa um “tipo” urbano e sua realidade interna apenas estabelece um contraponto:

Lelaina é uma artista determinada e com um forte senso moral, mas também é bastante egoísta e esnobe; Troy é um artista preguiçoso, mas na verdade é um jovem com medo de se abrir por causa de seu pai; Vicky é rebelde, moderna, mas tem orgulho de seu trabalho pouco glamoroso e tradicional enquanto gerente de loja; Sam é tímido e inseguro, mas nada além disso; Michael é o oposto ao resto do elenco: é um *yuppie* completamente integrado ao “sistema”, mas se sente oprimido por ele e se incomoda ao ser reduzido ao estereótipo de um executivo sem criatividade.

A visão colocada sobre Michael revela a ideia por trás do filme: ser um sonhador ingênuo é mais nobre que um realista adulto. Michael, por outro lado (talvez, de forma não

totalmente deliberada por parte da narrativa), deixa claro o que ele pensa: os outros personagens estão muito preocupados, em maior ou menor medida, em manter suas imagens de jovens que vão mudar o mundo para se preocuparem com qualquer coisa que não seja seus próprios interesses. Por sentirem que estão se rebelando contra os padrões, se dão o direito de oprimir a pessoa que, para eles, representa o sistema. Há uma evidente hipocrisia: eles querem e exigem independência, mas na realidade relutam em amadurecer. A arrogância de Lelaina fica explícita quando a vemos em seu primeiro emprego; ela deixa claro que se sente acima do trabalho que faz. Não o faz com cuidado e se sente ofendida quando não reconhecem seu gênio criativo.

Enquanto os protagonistas, parte de um triângulo amoroso, são relativamente unidimensionais, os dois personagens restantes, que supostamente teriam histórias muito mais interessantes e complexas, permanecem pouco explorados. Uma delas é uma jovem confortável com sua liberdade sexual (atitude exageradamente marcada pela informação de que ela mantém um registro com os homens com quem teve relações), cujo arco se resume a desconfiar que tem AIDS, descobrir que não tem e aceitar um emprego estável; o outro é o membro tímido do grupo, que não tem muita importância a não ser servir como interlocutor para outros personagens. Ao final do filme, ele revela sua sexualidade à família, sendo talvez o único personagem homossexual de todo o conjunto de obras.

Apesar de alguma elaboração ideológica, a mensagem crítica do filme se esvai com o desenvolver da narrativa, aparentemente forçada a cumprir a fórmula das comédias românticas. A artificialidade dessa mudança não é usada de forma suficientemente crítica.

3.6 Friends (1994)

A série de televisão *Friends*, lançada em 1994, não pode ter sua importância ignorada no gênero multiprotagonista da geração X. Além de ter de fato sido inspirada em *Singles*, como relatado pelo diretor Cameron Crowe, ela apresenta todas as características listadas acima de forma extremamente marcada. Ao longo de suas dez temporadas, de imenso sucesso de público, não podemos ignorar seu impacto e seu papel na propagação do imaginário da identidade da geração X na cultura norte-americana – e, dado o seu alcance internacional, também na cultura mundial.

O episódio piloto da série, exibido em 22 de setembro de 1994, cumpre os seus objetivos de forma eficiente e direta. Decorridos pouco mais de quatro minutos, já foram apresentados todos os personagens, as relações entre eles e os ambientes que eles frequentam.

Seguida à abertura – que traz algumas semelhanças com os créditos iniciais de *Singles*, como tipografia e música tema –, a primeira cena mostra quatro dos seis protagonistas reunidos em um café, debatendo, descontraidamente, a vida amorosa de Monica (Courtney Cox). Logo nas primeiras falas, um dos temas mais recorrentes da série é apresentado: as “regras” dos relacionamentos amorosos. Nos minutos seguintes, conhecemos Ross (David Schwimmer), e Rachel (Jennifer Anniston), seu interesse romântico. Ao menos no primeiro episódio, esses três personagens são os que podem ser considerados, de fato, protagonistas. Os outros três membros do grupo, Chandler (Matthew Perry), Joey (Matt LeBlanc) e, em especial, Phoebe (Lisa Kudrow), meramente cumprem funções de alívios cômicos e interlocutores para os outros protagonistas, sem profundidade de personalidade e desenvolvimento. Ao longo da série, porém, essa situação se modifica e todos os seis personagens passam a ter semelhante importância narrativa.

Um dos pontos mais interessantes na análise de *Friends* é a transparência com a qual os temas são representados, graças à linguagem típica dos *sitcoms*, que prioriza a situação cômica em detrimento da complexidade narrativa e desenvolvimento dos personagens.

Por mais que muitos dos temas sejam, aos olhos de espectadores atuais, de certa forma ultrapassados, a série tratou de assuntos até então pouco explorados. Apesar de muitas das piadas terem um viés homofóbico, inaceitável para os padrões atuais, a série retrata a masculinidade dos personagens de formas

Ao abordar questões controversas, a série oscila entre abordagens ora progressistas, conservadoras. Na trama de Monica, em que ela tem um primeiro encontro com um homem que ela conheceu no trabalho, a prática do sexo casual não é, em momento algum, criticada diretamente. No final do episódio, porém, ela descobre que a vulnerabilidade que ele apresenta durante o encontro não passa de um artifício para conquistá-la; a narrativa de que a mulher é uma vítima passiva dos encontros sexuais é reforçada. De forma semelhante, é revelado de forma relativamente natural que a ex-esposa de Ross o deixou porque se apaixonou por outra mulher. Novamente, a mera existência de uma personagem homossexual nesse tipo de meio é uma novidade; por outro lado, o efeito cômico da situação vem da emasculação de Ross, no processo de divórcio.

3.7 Alguns paralelos temáticos

Há determinados temas e imagens recorrentes entre as obras analisadas que merecem algum destaque, especialmente as que são relacionadas à interferência e influência da tecnologia e da dinâmica social urbana nos relacionamentos dos personagens.

Em primeiro lugar está a presença quase obrigatória do plano aéreo da cidade onde a história se passa. Esta estabelece prontamente a ambientação e os tons caóticos que perpassam os filmes. Todas as obras fizeram uso de planos semelhantes, com maior ou menor destaque.

Em seguida é preciso observar a importância narrativa atrelada aos automóveis. Muitas vezes símbolos da individualidade exagerada da contemporaneidade, acidentes de carro são um pontapé inicial para o desenrolar dos acontecimentos. Em *Singles* essa relação fica bem clara, principalmente no momento em que, após uma batida de carro, Linda sofre um aborto que a faz mudar de rumo. Em *Reality Bites*, por sua vez, uma colisão entre os carros de Michael e Lelaina é o que faz os dois se conhecerem. Em *Metropolitan*, forma indireta, o acaso também age através de um automóvel para unir os personagens; desta vez, no entanto, ao forçá-los a dividir uma corrida de táxi. *Slacker*, composto por inúmeras pequenas tramas interlaçadas, faz de um atropelamento o impulso para a movimentação da câmera pela cidade.

O papel da espacialidade nas relações interpessoais também se manifesta em cenas que se passam em aeroportos. Em *Singles*, *Reality Bites* e *Kicking and Screaming*, vemos os personagens prestes a embarcar em um avião, por motivos diversos. A mudança da localização geográfica parece ser a forma mais eficiente para provocar uma mudança na vida dos personagens.

A vida social urbana também é enfatizada, especialmente através de shows de rock. Além da apresentação musical em si, pelo menos três dos filmes analisados têm planos externos ao local do evento, geralmente uma rua vazia e malcuidada. Esses momentos costumam ser um ponto de introspecção e distanciamento social para os personagens, em que eles avaliam sua situação amorosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do desenvolvimento do trabalho verificou-se a complexidade da tarefa de tentar classificar e definir gêneros cinematográficos, graças à multiplicidade de tendências de teoria crítica do cinema; uma parte considerável do corpo teórico produzido para a análise e crítica cinematográficas é herdada de uma tradição que tem origens na literatura e na dramaturgia. Mesmo quando elaboradas de forma específica ao meio audiovisual, muitas vezes ainda há resquícios da forma de estruturação conceitual dos séculos de teoria que as precederam.

Os estudos sobre os gêneros cinematográficos estão avançando no sentido de acompanhar o ritmo de transformações na natureza da linguagem audiovisual, mas ainda se verifica certa dificuldade de articulação teórica das possíveis redes de influências temáticas e narrativas entre meios audiovisuais; no caso do recorte analisado, entre o cinema e a televisão.

Foi possível apontar algumas possibilidades para entender o papel do cinema comercial norte-americano na formação da identidade social e na organização das questões pertinentes à sociedade de uma época específica, que ainda reverberam na sociedade contemporânea. Atualmente, o fácil acesso à maioria das obras citadas traz a possibilidade de inúmeras releituras e ressignificações, por um público diferente. É interessante avaliar o efeito do distanciamento histórico na manutenção da relevância das obras com o passar dos anos: a maioria dos assuntos permanecem relevantes ainda hoje, por tratarem de forma específica à sua época temas universais à juventude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres, British Film Institute, 1999.
- AZCONA, María del Mar. **The Multi-protagonist Film**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.
- CAWELTI, John. **Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture**. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 27-38.
- GRANT, Barry Keith. **Film Genre: from iconography to ideology**. Londres: Wallflower Press, 2007.
- HOLMLUND, Chris (ed.). **American Cinema of the 1990's: themes and variations**. Piscataway: Rutgers University Press, 2008.
- GROSS, David M.; SCOTT, Sophronia. **Living: Proceeding With Caution**. Disponível em: <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,155010,00.html>> Acesso em 12/06/2018.
- LIPTON, Lauren. **The Shaping of a Shapeless Generation : Does MTV Unify a Group Known Otherwise For its Sheer Diversity?**, 1991. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1991-11-10/news/tv-1845_1_mtv-generation> Acesso em 12/06/2018.
- PEREZ, Rodrigo. **Noah Baumbach Talks 'Kicking And Screaming' On The Eve Of BAMcinemaFest 17th Anniversary Screening**. Disponível em <<http://www.indiewire.com/2012/06/noah-baumbach-talks-kicking-and-screaming-on-the-eve-of-bamcinemafest-17th-anniversary-screening-109017/>> Acesso em 12/06/2018.
- SOTTILE, Alexis. **'Singles' at 25: Cameron Crowe on Making the Definitive Grunge Movie**. 2017. Disponível em <<https://www.rollingstone.com/movies/features/singles-at-25-cameron-crowe-on-making-the-definitive-grunge-movie-w503382>> Acesso em 12/06/2018.
- THOMPSON, Robert J.; ALLEN, Steve. **Television in the United States**. 2017. Disponível em <<https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States/The-1990s-the-loss-of-shared-experience>> Acesso em: 12/06/2018.

Obra audiovisual

Before Sunrise. Diretor: Richard Linklater. (101 min.) Castle Rock Entertainment; Detour Filmproduction; Filmhaus Wien Universa Filmproduktions; Sunrise Production; Columbia Pictures Corporation. 1997.

Clerks. Diretor: Kevin Smith. (92 min.) View Askew Productions; Miramax. 1994.

Friends. Episódio de série: “The One Where Monica Gets a Roommate”. Criado por: David Crane e Marta Kauffman. (22 min.). Bright/Kauffman/Crane Productions; Warner Bros. Television. 1994.

Kicking and Screaming. Diretor: Noah Baumbach. (96 min.) Trimark Pictures; Castleberg Productions; Sandollar Productions. 1996.

Metropolitan. Diretor: Whit Stillman. (98 min.) Westerly Films; Allagash Films; Westerly Film. 1990.

Reality Bites. Direção: Ben Stiller. (99 min.) Jersey Films; Universal Pictures. 1994.

Singles. Direção: Cameron Crowe. (99 min.) Warner Bros; Atkinson/Knickerbocker Productions. 1992.

Slacker. Diretor: Richard Linklater. (97min.) Detour Filmproduction. 1990.