



Ficção Científica e a hibridação de gêneros cinematográficos¹

Igor Silva OLIVEIRA²
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO

O artigo tem como objetivo analisar como o reconhecimento de gêneros cinematográficos ajuda na interpretação de um filme e, a partir disso, abordar como a mistura de gêneros é uma característica presente desde as primeiras décadas do cinema, se tornando ainda mais acentuada na contemporaneidade marcada pela intensa troca de informações e referências culturais. O cinema de ficção científica, por sua capacidade de representação do imaginário humano e potencial simbiótico em relação a outros gêneros fílmicos, mostrou-se um domínio adequado para a compreensão das possibilidades de interseções genéricas, exemplificadas em alguns filmes do ano de 2010. O que se pode perceber é que a compreensão de gêneros cinematográficos como campos dinâmicos e intertextuais contribui para o avanço de estudos sobre cinema.

PALAVRAS-CHAVE: gêneros cinematográficos; hibridação, ficção científica; cinema

Considerações sobre gêneros cinematográficos

À primeira vista, a compreensão do termo “gênero” no campo cinematográfico não apresenta grandes dificuldades. Quando se diz que um filme é uma comédia ou um terror, por exemplo, a expectativa imediata é que ele provoque risos ou medo, respectivamente. Desta forma, o uso da palavra gênero no cinema serve principalmente para classificação e reconhecimento do estilo de uma obra, como diz a professora de cinema Raphaële Moine:

Gênero cinematográfico é uma noção que é familiar para qualquer espectador que esteja escolhendo o filme que vai assistir, para descrever o filme em poucas palavras a um amigo ou para identificar, caracterizar e distinguir grupos de filmes que tenham características em comum. (MOINE, 2008, p.12)³

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação da FCOM/UFJF, email: oliveira.internet@gmail.com

³ As citações de obras lidas na língua inglesa e utilizadas neste trabalho receberam tradução minha.



Contudo, embora todos os envolvidos com cinema empreguem o termo, sua utilização se realiza de diferentes maneiras para cada segmento. Barry Langford (2005) diz que, para os realizadores dos filmes, o uso de “gênero” significa organizar as produções de acordo com a expectativa do público, de modo que os riscos comerciais sejam reduzidos. Já para o público, as categorias de gênero servem para diferenciar e selecionar os filmes de acordo com uma intenção ou sensação pretendida. Para os estudiosos, o gênero oferece um método de classificação, muitas vezes historicizante, que estabelece traços familiares entre filmes produzidos e lançados sob circunstâncias diferentes, além de servir para mediar a relação entre as mitologias da cultura popular e os contextos social, político e econômico. O gênero também é, para pesquisadores como Edward Buscombe (2005), ponto de articulação entre redundância e inovação, o familiar e o novo. Segundo o professor Steve Neale (2000) também é o lócus de um “contrato” entre o texto (fílmico) e o espectador.

Para um gênero ser considerado como tal, é preciso que uma comunidade reconheça características comuns aos filmes de um determinado grupo ou contexto. Jacques Aumont e Michel Marie dizem que gêneros sempre tiveram uma definição flutuante, mas, “por outro lado, os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; eles são, portanto, plenamente históricos” (2007, p.142). Moine (2008) usa como exemplo o gênero musical, que só pôde ser estabelecido quando os estúdios de Hollywood produziram vários filmes no começo dos anos 1930 que contavam histórias de amor através de danças e canções misturadas aos diálogos.

Considerando as variadas aplicações do conceito de gênero no cinema (e em outras artes), faz sentido lembrar algumas análises anteriores sobre o tema. Buscombe diz que Aristóteles, na obra *Poética*, desenvolveu “a noção de que existem diferentes formas de literatura, com diferentes técnicas e temas” (2005, p.303), criando para a poesia categorias como tragédia, lírico, épico e outros. Ainda segundo o autor, as ideias de Aristóteles foram retomadas durante o Renascimento e convertidas em um sistema rígido de regras e formas na concepção de uma obra literária. Contudo, a partir do século XVII, o Romantismo reage contra a imposição das tradições de estilos literários, reverenciando o gênio criador do artista em detrimento de formas pré-estabelecidas. No

século XX, o *New Criticism*⁴ acentua a singularidade da obra artística. Teorizações sobre gêneros e o legado de Aristóteles voltam a receber maior atenção com os trabalhos da Escola Crítica de Chicago (final da década de 1930 e começo da década de 1940), também conhecida como Aristotelismo de Chicago ou Neo-aristotelismo de Chicago.

Neale (2000) afirma que, nas décadas de 1960 e 1970, críticos e teóricos do gênero cinematográfico se baseavam nas teorias e divisões dos gêneros na literatura, mas havia relutância em tal associação. Um dos motivos era a dificuldade em relacionar divisões e termos dos gêneros da literatura com os seus “correspondentes” no cinema.

Emprestada, como uma ferramenta crítica, dos estudos literários (ou pelo menos tendo a ressonância daquela área – a palavra tem vida própria na indústria de filmes), a aplicabilidade de “gênero” como um conceito nos estudos sobre filmes levanta algumas questões levemente complexas. Amostras de gêneros incluem faroestes, ficção científica, mais recentemente filmes de desastre, e assim seguem. O que esses grupos de produções – que parecem ir e vir, na maioria das vezes, em ciclos de dez ou vinte anos – têm a ver com gêneros conhecidos como comédia, romance ou (para misturar um pouco) a novela epistolar ou a poesia em prosa? (WILLIAMS *apud* NEALE, 2000, p. 20).

Diante dessa indagação, Neale observa que os critérios que definem comédia ou tragédia mudam com o passar do tempo e lembrar que tais critérios também podem se guiar por variados aspectos, desde um viés formal (no caso da novela epistolar) até um misto de parâmetros que envolvem forma, conteúdo e tom (2000, p.21). Neale também registra que, a partir do Romantismo até o Pós-modernismo, a literatura genérica – por seguir as tendências dominantes do estilo – significava a produção de obras clichês e previsíveis, mas em períodos clássicos, como o início do século XVIII, ocorria o oposto: a literatura, para ser considerada como tal, deveria obedecer às convenções do gênero. Atualmente, é a cultura de massa que é marcada como genérica:

Padrões repetitivos, ingredientes e fórmulas são agora apreendidos por diversos comentaristas culturais não como a lei da Cultura, mas como a lei do mercado. E não chega a ser surpresa que gênero era – e ainda é – associado principalmente a uma arte industrial, comercial e mecânica como o cinema, e é ainda mais óbvio em relação aos seus

⁴ Movimento inicial da teoria literária surgida nos Estados Unidos, na década de 1920, que propunha o texto como objeto em si mesmo, separando-o de seu autor e, por consequência, rejeitando a análise literária a partir de contextos sócio-culturais.

setores mais industriais, comerciais e populares, particularmente Hollywood. E isto é especialmente importante ao considerar ideias, definições e teorias de gêneros que desafiam concepções tradicionais (*idem*, p.23).

Este raciocínio leva a considerar que os filmes de gênero, principalmente os realizados em Hollywood, são planejados para corresponder às expectativas de um público padrão, aumentando a possibilidade de retorno financeiro, o que levaria à produção de mais obras seguindo o mesmo estilo. No outro extremo, o cinema que transgredir esses padrões seria permeado por um caráter experimental ou vanguardista, mas com poucas chances de lucro. Mas vale observar que tais parâmetros podem sofrer variações.

De um lado, o “cinema de gênero” que é comercial e formulaico e, de outro, um “cinema autoral” que é livre dos limites institucionais, econômicos e ideológicos de outros gêneros que ele evita, borra ou transgredir. Os valores inerentes a este contraste podem ser revertidos – com um cinema de gênero altamente inventivo, espetacular e divertido (que carrega a marca do cinema americano) em oposição ao cinema autoral aborrecido, auto-indulgente e soporífero (Moine, 2008, p. 13).

É evidente a importância da compreensão de um gênero cinematográfico na escolha ou análise de um filme, pois oferece uma base cultural e histórica para a compreensão e discussão da obra. Para os realizadores, entender a influência do gênero já abrange níveis ideológicos e financeiros. Contudo, relacionar o cinema de gênero apenas à previsibilidade da estrutura da obra ou à sua viabilidade financeira significa ignorar uma questão mais complexa.

Buscombe (2005) aponta a *iconografia* como um meio de identificar um gênero cinematográfico: os elementos imagéticos nos filmes, citando como exemplo as convenções visuais do *western* (vestimentas, cenários como os *saloons* e a cidade deserta, tipos de armas e meios de transporte para cada modelo de personagem, etc). Langford (2005), porém, diz que o uso do critério de iconografia é limitado, pois é difícil a definição de convenções visuais para outros gêneros como comédias ou cinebiografias. Mas não se pode esquecer que tais convenções têm como uma de suas funções estabelecer uma norma de representação ao público, o que leva ao conceito de *verossimilhança*.

Para Neale (2000), verossimilhança significa um conjunto específico de expectativas que o público carrega consigo e o utiliza, ao longo da exibição da obra, para reconhecimento e compreensão, tornando aquilo que se vê na tela inteligível e explicável. “Assim, se um personagem de repente irrompe em uma canção, os espectadores (pelo menos aqueles habituados aos filmes de Hollywood) provavelmente vão considerar aquele filme como um musical” (*idem*, p.43). Langford (2005) diz que pode haver “dados verossímeis” não percebidos instantaneamente, como as leis da física, que costumam ser apreendidas como uma continuidade da realidade do espectador. Se há uma suspensão dessas leis (teleporte ou viagem através do tempo, por exemplo), pode surgir um elemento de verossimilhança relacionado ao gênero de ficção científica. Sobre a quebra ou distorção da continuidade verossímil do espectador, Neale diz:

A negociação do equilíbrio entre diferentes regimes de verossimilhança é fundamental para a relação que se estabelece entre espectadores, gêneros e filmes individuais. Em gêneros marcadamente não-verossímeis, esta relação pode ser particularmente complexa – e particularmente frágil (Neale, 1980: 36-47, 1990b). A predominância de ideologias do realismo na nossa cultura faz com que esses gêneros manifestadamente não-realistas, a menos que sejam marcados como alta cultura, sejam vistos como um escapismo frívolo, uma “mera fantasia”, sendo assim adequado apenas para crianças ou para adultos “distráidos”, “irresponsáveis”. (NEALE, 2000, p. 35)

Sendo assim, se o espectador se deixar guiar apenas pelo entendimento básico e superficial do gênero a partir da sua proposta de verossimilhança, pode ser levado a fazer interpretações equivocadas de determinadas obras. Um exemplo disso seria a animação francesa *Persépolis*, de 2007 – que, usando um visual infantil, conta a história conturbada de uma adolescente diante da Revolução Iraniana em 1979 – ou o longa-metragem mexicano/espanhol *O Labirinto do Fauno*, de 2006, que mistura fantasia e realidade, inclusive apresentando criaturas mitológicas, para narrar os conflitos de uma garota num acampamento militar durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

Se os parâmetros de um gênero podem, num primeiro momento, diminuir o alcance da interpretação do público, também há o risco dos realizadores limitarem sua criatividade para obedecer às regras do gênero. Buscombe (2005) observa a função do gênero em servir como guia para a escolha do público comum, principalmente ao

considerar a diferença de reação entre este e a crítica especializada (e também os estudiosos da área). “Para ele [o público] não se trata de um novo filme de Hawks, Ford ou Peckinpah: é apenas um novo *western*” (*idem*, p. 314). Mas os responsáveis pela realização da obra podem seguir alguns conceitos genéricos sem, contudo, restringirem seu potencial. “O artista traz para o gênero suas preocupações, técnicas e capacidades (no sentido mais amplo, um estilo), mas recebe do gênero um padrão formal que dirige e disciplina seu trabalho” (*ibidem*). Sobre esta questão, Langford afirma que:

Gênero, em outras palavras, é uma ferramenta que deve ser usada com sabedoria, mas não tanto: a definição do artefato individual nos termos genéricos pode ser útil, mas não deve ser seguida a todo custo. Não é todo aspecto do texto do gênero que deve ser necessária ou puramente atribuível à sua identidade genérica, por isso não há necessidade de inventar requintes absurdos de denominação genérica ou tornar a malha da rede de classificação ou definição tão elaborada a ponto de não permitir mais a passagem de luz através dela. (LANGFORD, 2005, p.7)

As inovações estilísticas de cada autor e a importância de não se acorrentar à identidade do gênero, como disseram Buscombe e Langford, permite imaginar como um gênero pode sofrer variações ao longo da sua existência. Não somente por influência dos realizadores, mas pelo seu próprio esgotamento na relação com o público.

Daí também que num dado momento da sua existência todos os gêneros acabem por ver as suas convenções desafiadas e o seu cânone refeito, umas vezes dentro da sua própria lógica temática e dos seus valores estéticos, noutros casos através de estratégias provocadoras como a paródia ou a sátira, e, noutros ainda, acolhendo elementos de outros gêneros na sua arquitetura conceitual. (NOGUEIRA, 2010, p. 13)

Moine (2008) diz que mudanças sociais e culturais constantemente afetam a produção de filmes e a sua audiência, possibilitando, senão o surgimento de novos gêneros, pelo menos a hibridação de alguns deles (surgindo assim subgêneros). Além disso, um filme pode apresentar traços que permitam enquadrá-lo em mais de uma categoria de gênero, às vezes com contornos maleáveis (como comédia romântica ou comédia dramática). Moine, comparando as categorias de gêneros propostas por dois guias cinematográficos, cita o filme *Dançando no Escuro*, lançado em 2000, que “era um exemplo de um musical para *L’Officiel des spectacles* e um drama para *Pariscope*” (2008, p.8). Langford cita *Hamlet*, ato II, cena II, onde o personagem Polônio diz ao

príncipe que chegaram ao palácio os melhores atores do mundo, “tanto para tragédia, comédia, drama histórico, pastoral, pastoral cômica, pastoral histórica, tragédia histórica, trágico-cômico-histórico-pastoril” e indaga se Shakespeare estava fazendo “uma sátira ao abuso das categorias válidas que levariam ao colapso da utilidade da própria categorização” (2005, p.6-7).

Em *Film/Genre*, Rick Altman propõe uma abordagem semântico-sintática-pragmática dos gêneros cinematográficos. Segundo o autor, o gênero enquanto fenômeno ocorre no cruzamento ou interseção dos eixos semântico (conteúdo narrativo) e sintático (estruturas nas quais se inserem os elementos narrativos) (1999, p. 90). Altman observa que, mesmo no contexto do cinema industrial de Hollywood, o paradigma clássico de gêneros puros nunca foi a regra, mas sim a exceção. O autor assinala que o paradigma romântico da hibridação de gêneros era o mais frequente mesmo na época de ouro do *studio system*. Altman constata que o ideal clássico de gênero “puro” contrariava aspirações econômicas/mercadológicas norteadoras da produção cinematográfica de gênero, e cita como exemplo o caso de *O Monstro da Lagoa Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), de Jack Arnold, filme “híbrido” de “*monster movie*” e ficção científica (ALTMAN, 1999, p. 90). A abordagem semântico-sintática e pragmática do cinema de gênero proposta por Rick Altman prevê a possibilidade de um filme mobilizar a semântica de um determinado gênero e a sintaxe de outro, além de resgatar o papel do espectador no processo (1999, p. 210). A ideia de gênero como ponto de articulação ou território permeável, movediço, chama atenção para o caráter híbrido dos filmes, abrindo novos horizontes para o estudo de intercâmbios culturais e do intertexto. Segundo o professor Robert Stam:

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 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. (STAM, 2003, p. 151)

Deve-se evitar, porém, confundir subgêneros com ciclos na história do cinema. Segundo Moine, os ciclos ocorrem quando há uma expansão ou diversificação temporária do gênero, permitindo o surgimento de uma particularidade da fórmula genérica que se torna importante num determinado período de tempo.



É por isso que, por exemplo, *thrillers* que colocavam uma heroína na tela no início dos anos 90, numa tentativa de atrair a audiência feminina para o gênero [...], não constituíram um subgênero, mas um ciclo, adicionando um pouco de romantismo e um (ambíguo) traço feminista ao *thriller*. (MOINE, 2008, p.152)

Atualmente, o rápido desenvolvimento das tecnologias de comunicação e a possibilidade de acessar e digitalizar um volume cada vez maior de dados, permitindo uma intensa troca ou aquisição de informações oriundas de qualquer parte do planeta, deixam as fronteiras de gênero e identidade ainda mais fluidas, favorecendo a hibridação ou reciclagem de gêneros cinematográficos.

O desaparecimento da audiência relativamente homogênea de Hollywood [...], a multiplicação de novos gêneros e tendências de subgêneros, o enfraquecimento dos limites genéricos, tudo isso torna difícil identificar ou contestar a ideologia hegemônica de gêneros específicos. (LANGFORD, 2005, p. 275)

Portanto, muitos filmes e gêneros, especialmente aqueles de Hollywood, “são híbridos e multi-genéricos” (NEALE, 2000, p. 51), mas ainda devem ser analisados a partir da concepção textual e estrutural do filme – lembrando que suas fronteiras não são fixas e seus conceitos são dinâmicos – e a sua relação com o contexto de produção e recepção no qual foram realizados. Desta forma, estudar gêneros cinematográficos, mais do que conhecer convenções visuais ou narrativas dos filmes, é entender os momentos histórico e cultural em que foram desenvolvidos e modificados – contextos de produção e recepção – considerando a sua relação com outros gêneros existentes e/ou dominantes. “Claro, um filme pode sempre jogar a contrário de suas ‘obrigações’, ou combiná-las; certas alianças entre gêneros foram assim bem fecundas, como a longa aliança do western com o burlesco, na época muda” (AUMONT e MARIE, 2007 p. 142-143).

Ficção Científica e suas associações

Oferecer uma definição de ficção científica (FC) não é tarefa fácil. Sendo um campo especialmente produtivo para a manifestação das previsões, dúvidas, desejos e temores do ser humano diante da sua realidade e de sua própria natureza (e considerando as inúmeras abordagens possíveis para estas situações), não é de se

estranhar que a FC ultrapasse as fronteiras de outros gêneros. Steve Neale diz que às vezes não é apenas difícil distinguir entre FC e horror, por exemplo, como também pode ser difícil diferenciar “horror do filme criminal, assim como também a ficção científica da aventura e fantasia” (2000, p.92). A pesquisadora Christine Cornea (2007), porém, considerando o argumento de que a FC pode ser incluída numa categoria mais generalista do fantástico, observa que o horror e o musical – também inclusos em tal categoria – são geralmente considerados à parte do padrão de filmes que propõem imitar ou reproduzir a realidade, enquanto “a ficção científica forjou um relacionamento com o realismo que a torna um gênero muito mais indeterminado” (*idem*, p.7).

O professor Alfredo Suppia (2007) considera que há dois tipos de abordagens sobre a FC no cinema, “uma ampla, abrangente (*lato sensu*) e outra estrita, restritiva e especializada (*stricto sensu*)” (*idem*, p. 9). Contudo, o critério amplo, levando em conta o alcance do significado das palavras *ficção* e *científica*, expande os limites da FC ao ponto de se atingir “uma hipertrofia, um exagero e até mesmo uma caricatura do gênero” (*ibidem*). Analisando diversos estudiosos e suas definições para a FC, o autor aponta para o fato de que – embora não possa ser encaixado em explicações fixas – o gênero oferece um reconhecimento imediato, que o difere da fantasia⁵. Para isso, é necessário dar atenção à relação da ciência com a sociedade e cultura humanas, de modo que as hipóteses e situações tratadas não são possíveis na realidade do espectador, mas não têm a sua probabilidade totalmente descartada por terem alguma base num fato ou inovação científica (o que remete ao conceito de verossimilhança). Desta forma, segundo Suppia, uma das melhores definições de FC seria do crítico e escritor Sam Moskowitz:

A Ficção Científica é um ramo da fantasia identificável pelo fato de que facilita a ‘deliberada suspensão da incredulidade’ por parte dos leitores, pela utilização de uma atmosfera de credulidade científica para especulações imaginativas sobre física, espaço, tempo, sociologia e filosofia. (MOSKOWITZ *apud* SUPPIA, 2007, p. 412)

⁵ Suppia toma por base o conceito de *novum*, proposto por Darko Suvin, para analisar o efeito de reconhecimento da FC. Nesse caso, *novum* significa quaisquer elementos narrativos, de aparelhos a localidade espaço-temporal, “que venha(m) a introduzir algo novo ou desconhecido no ambiente empírico tanto do autor quanto do leitor implícito” (SUPPIA, 2007, p.418). Deste modo, o leitor/espectador despertaria a noção de que aquela história se passa em um universo diferente do seu. Contudo, na FC tais elementos exigem uma explicação científica, ao contrário da fantasia (*idem*, p. 420).

Suppia lembra que a FC literária começou a se destacar no início do século XX, com a ascensão da literatura *pulp*⁶, atingindo sua “era dourada” nos anos 1930 e 1940. Porém, ainda no século XIX, já existiam obras do gênero, descritas como *romances científicos* (*idem*, p.391). O crítico Paulo Perdigão (1972) afirma que, na literatura, a FC era mais próxima das formas do horror e do fantástico, do sobrenatural e do diabólico (característica presente nos filmes das primeiras décadas do cinema de FC). Quando passou a ser transposta para o cinema, foi necessário traduzir visualmente a fértil imaginação dos livros, possibilitando uma identificação maior com a verossimilhança. Sobre a trajetória do cinema de FC, Langford diz:

Os filmes americanos de FC antes de *Star Wars* podem ser divididos em três fases distintas: temas de horror e juvenis marcam o começo indistinto do gênero antes da Segunda Guerra Mundial, narrativas sensacionais *pulp* e alegorias da Guerra Fria sobre conflitos interplanetários e mutações atômicas dominam os anos 1950, enquanto distópicas visões sombrias predominam no final dos anos 1960 e anos 1970. (LANGFORD, 2005, p.185)

Suppia (*op. cit.*) observa que, antes dos anos 1920, ainda mesmo durante o século XIX, já era possível observar filmes que configuram um “cinema de proto ficção científica” (*idem*, p.13), inseridos numa noção maior do fantástico, lembrando que na época o cinema atraía mais como novidade de espetáculo do que pela narrativa de seus filmes. No início do século XX, George Méliès produz, inspirado na obra de Julio Verne, *Viagem à Lua* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902), talvez o exemplo mais conhecido do cinema de FC daquele período (embora, claro, não seja o único) e demonstrando o uso de obras da literatura como inspiração para os filmes (característica que até hoje marca não somente a FC, mas também outros gêneros cinematográficos).

Os anos 1920 já abrigam um amadurecimento do cinema de FC, embora ainda sejam fortemente marcados pelos traços do horror e fantásticos, principalmente no surgimento, em diversas produções, da figura do “cientista louco” (LANGFORD, 2005; SUPPIA, 2007). Já a década de 1950 foi quando o cinema de FC realmente cresceu – inspirado pelo avanço da literatura do gênero através de autores como Ray Bradbury, Arthur C. Clark, Isaac Asimov, entre outros – e se consolidou como categoria genérica

⁶ *Pulp magazines* eram revistas publicadas principalmente nos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX, trazendo histórias de variados gêneros. Receberam este nome devido à polpa de madeira (*wood pulp*) da qual se originava o papel de baixo custo deste tipo de revista.

lucrativa nos Estados Unidos, principalmente ao utilizar como inspiração a realidade pós-Segunda Guerra Mundial:

Além da exploração espacial, a Guerra Fria é outro tema bastante difundido no cinema de ficção científica americano dos anos 1950. Com muita frequência, inclusive, ambos aparecem juntos – como no caso de *Destination Moon*. Nesse sentido, emergem com força especulações sobre invasões alienígenas, bem como a ameaça da bomba atômica ou da destruição em massa. (SUPPIA, 2007, p.36)

Portanto, ao se analisar filmes de FC, vale investigar o contexto da época de suas realizações e as combinações com outros gêneros. O *film noir*, por exemplo, que ainda suscita discussões sobre sua classificação genérica, é passível da hibridação com FC:

[...] o número crescente de filmes de ficção científica construídos sobre e com as convenções do *film noir*, de *Alphaville* (1965) a *Cypher* (2003), pode encorajar um revisão de filmes mais antigos de ficção científica em busca de traços ou afiliações ao *film noir* (BOULD, 2005, p. 4).

Sendo a FC um gênero cinematográfico altamente simbiótico, capaz de se adaptar a tons reconhecíveis de outras classificações, ela constitui um campo especialmente fértil para a produção de filmes onde é possível reconhecer traços típicos de diferentes gêneros. Entre as dez maiores bilheteria do ano de 2010⁷, por exemplo, três filmes se enquadram nos parâmetros da FC: “A Origem” (*Inception*), “Homem de Ferro 2” (*Iron Man 2*) e “Meu Malvado Favorito” (*Despicable Me*). Porém, apenas “A Origem” foi divulgado como um filme de FC. “Homem de Ferro 2” e “Meu Malvado Favorito”, na maioria dos sites de cinema, são definidos como ação/quadrinhos e animação/comédia, respectivamente.

Importante ressaltar que, pelos critérios de definição de gêneros vistos até aqui, animação não se apresenta como uma classificação genérica, mas como uma técnica ou linguagem de um produto audiovisual. Tal generalização decorre da intensa divulgação de filmes animados como sendo feitos especialmente para o público infantil, constituindo mais um exemplo das diferentes perspectivas que a definição de gêneros cinematográficos apresenta. Outros filmes lançados no mesmo ano que são casos de hibridação genérica são “Resident Evil: Afterlife”, anunciado principalmente como um

⁷ Informação disponível em www.boxofficemojo.com, acessado em 02.04.2011



filme de horror (lembrando a associação muito comum entre FC e horror no cinema das décadas de 1920 a 1940) e “A Ressaca” (*Hot Tube Time Machine*), divulgado unicamente como comédia.

Conclusão

Gêneros cinematográficos ajudam a delinear o que pode se esperar de um filme. Isso é visto, por exemplo, na divulgação de lançamentos sob determinadas classificações genéricas muito abrangentes (comédia, aventura, romance) a fim de atingir um público maior. Porém, gêneros não devem ser usados como amarras ou de maneira axiomática na apreensão da obra em questão. Espera-se justamente que a interpretação de um filme – ou qualquer trabalho artístico – seja enriquecida pela capacidade de reconhecer diversos estilos e como eles se relacionam para formar o produto final. A ficção científica, por sua capacidade de representação do imaginário humano e potencial em abarcar diversos traços característicos de outros gêneros, se mostrou um domínio especialmente produtivo para o entendimento das possibilidades de interseções genéricas junto com a influência dos cenários histórico e sociocultural na realização dos filmes.

Tais considerações buscam, aqui, esclarecer as perspectivas que guiaram este trabalho e seus entendimentos, mas sem determinar qualquer conclusão rígida, pois sempre surgem novas ligações e questões a serem examinadas, não apenas no estudo de gêneros, mas na Comunicação e nas Artes. E, levando em conta o poder de representação que o cinema faz do imaginário humano, o fluxo de pesquisas e a troca de ideias são áreas que dificilmente deixarão de render mais conhecimento para o futuro.

Referências bibliográficas

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: BFI, 1999.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2007.



- BOULD, Mark. **Film noir: from Berlin to Sin City**. Londres: Wallflower Press, 2005.
- BUSCOMBE, Edward. **A idéia de gênero no cinema americano (1970)**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume 2: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- CORNEA, Christine. **Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- LANGFORD, Barry. **Film Genre: Hollywood and Beyond**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- MEEHAN, Paul. **Tech-noir: the fusion of Science Fiction and Film Noir**. Jefferson: McFarland & Company, 2008.
- MOINE, Raphaële. **Cinema Genre**. Alistair Fox and Hilary Radner (trad. francês/inglês). Malden: Blackwell Publishing, 2008.
- NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. New York: Routledge, 2000.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. Livro virtual. Covilhã: Livros Labcom/UBI, 2010. Disponível em:
<http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf>.
Acesso: 13/10/2010.
- PERDIGÃO, Paulo. **Ficção científica no cinema: A moral da era atômica**. *Revista de Cultura Vozes*, ano 66, jun/jul 1972, n° 5, pp. 365-372.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Fernando Mascarello (trad.). Campinas: Papyrus, 2003.
- SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. **A Metrópole Replicante: de Metropolis a Blade Runner**. Dissertação. Campinas: Unicamp, 2002. Disponível em:
<<http://www.unicamp.br/bc/>>.
- _____. **Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood**. Tese. Campinas: Unicamp, 2007. Disponível em:
<<http://www.unicamp.br/bc/>>.



Sites:

BOX OFFICE MOJO. 2010 Worldwide Grosses. Disponível em:
www.boxofficemojo.com. Acessado em 02.04.2011