

Apontamentos Sobre Gêneros Fílmicos: Formatos, noções de familiaridade e evolução dentro da produção fílmica¹

Filipe FALCÃO²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

A noção de gênero fílmico parece ter ligação com a capacidade de público e crítica reconhecerem determinados filmes como partes de grupos específicos. Para continuarem atraindo platéias, os gêneros precisam trabalhar com elementos familiares. Ao mesmo tempo, estes elementos devem conter novos formatos, o que permite ao gênero passar por mudanças durante as suas décadas de existência. Estas alterações podem acontecer em função de aspectos evolutivos naturais do cinema como também através de formas de endereçamentos mais específicas. Dentro deste processo, torna-se necessário também destacar a importância de subgêneros, ciclos e gêneros adjetivos. Este último pode, inclusive, permitir o surgimento de novos gêneros.

Palavras-chave: cinema; gênero; subgêneros; categorias; filmes de terror.

Introdução

Historicamente, a noção de categorização fílmica parece ter surgido com os primeiros curtas de ficção³ produzidos ainda no final do século XIX. Filmes como *O jardineiro*, de 1895, com apenas 44 segundos, mostra uma situação engraçada envolvendo um personagem que pisa na mangueira para atrapalhar um jardineiro e este acaba tomando um banho acidental de água. Em 1896, George Méliès lançou um filme de três minutos chamado *A Mansão do Diabo* no qual um homem está em um castelo antigo quando é atacado por Mefistófeles⁴. O personagem do bem utiliza então uma cruz para afugentar o vilão. É claro que estes dois primeiros anos do cinema não trabalhavam com a noção de gênero. No entanto, através destas duas pequenas sinopses, já era possível perceber que estes curtas traziam, mesmo de forma embrionária, elementos que os direcionavam como

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, email: filifalcao@gmail.com

³ Os primeiros filmes dos irmãos Lumière mostravam cenas cotidianas da Paris de 1895 como os trabalhadores saindo da fábrica e a chegada do trem na estação. Desta forma, boa parte destes primeiros filmes trazia leituras que não se encaixavam em gêneros de ficção, mas sim em representações de ações reais como as utilizadas em documentários.

⁴ Personagem satânico da Idade Média, uma das encarnações do diabo.

filmes para rir e para assustar, respectivamente. Em outras palavras, as características bases para filmes que seriam considerados de comédia e de terror.

A ideia de uma categorização fílmica nos parece um caminho natural para o cinema no momento em que este passa, logo na primeira década do século XX, a ser visto tanto como uma forma de arte como também de entretenimento e diversão ao alcance popular.

O cinema naturalmente passa por um processo evolutivo desde as suas primeiras exhibições. Esta evolução inclui questões técnicas e narrativas. Dentro deste pensamento, é possível dizer que os gêneros também podem sofrer alterações, evoluções e adaptações através dos anos. Ao seguir este raciocínio, importantes pesquisadores como Bordwell e Thompson (2013), Altman (2000) e Neale (2000), concordam que os gêneros fílmicos passam por mudanças a fim de continuarem atrativos para o público.

O estudo proposto neste artigo tem como objetivo investigar o significado de gênero como uma possibilidade orgânica de categorização. Para isso, será de extrema importância comparar dados já apresentados por pesquisadores através de uma revisão bibliográfica em busca de pontos de convergência sobre o tema aqui debatido. Além da definição, também será importante perceber como gêneros surgem e como estes são ajustados pelas demandas dos estúdios e das necessidades do público. Será igualmente esclarecedor debater subgêneros e ciclos filmes apresentando suas características e diferenças.

Divisão em categorias

Ao pensar na origem dos gêneros no cinema, torna-se necessário refletirmos como, de forma comparativa, outras formas populares de arte e diversão do final do século XIX traziam noções de categoria. O teatro, por exemplo, era dividido em tragédia e comédia. No entanto, além destas, outras categorias, ou tipos de peças e espetáculos, serviam como formas de endereçamento para o público. Estas respondiam como teatro musical, peças de mistério, espetáculos infantis, teatro para adultos, entre outros tipos.

Um dos maiores pesquisadores de gênero fílmico da atualidade, Altman (2000), defende que o surgimento e popularização de divisões temáticas no cinema invocava precedentes históricos como os chamados gêneros clássicos e a literatura teve grande importância neste processo. Outros pesquisadores concordam.

A noção de que existem diferentes formas de literatura, com diferentes técnicas e temas, foi primeiramente desenvolvida por Aristóteles. Na sua Poética, ele procurou

separar o que chamava de poesia – e que nós simplesmente chamamos de literatura – em um número de categorias tais como tragédia, o épico, o lírico e assim por diante. O seu propósito era decidir quais eram as qualidades particulares de cada estilo distinto e o que se poderia esperar de cada um deles (BUSCOMBE, 2005, p.303).

Com o passar dos séculos, este tipo de categorização proposto por Aristóteles foi naturalmente aceito por alguns povos e adaptado por outros. Este processo de adequação, no entanto, já demonstrava que a ideia de categorizar o texto literário era válida como forma de organização dos trabalhos produzidos, mas este processo não poderia ser imutável como uma fórmula matemática exata. Esta ideia de flexibilidade parecia ser um presságio para a sétima arte. Curiosamente alguns dos primeiros filmes traziam adaptações de livros, de peças teatrais e até de fatos históricos. Por estas matrizes originais já serem de certos gêneros, o cinema naturalmente seguiu esta fórmula. Ao mesmo tempo, a sétima arte percebeu que ao produzir roteiros originais, precisaria também trabalhar com a ideia de identificação destes produtos até para despertar o interesse destas primeiras platéias.

Com a eventual evolução do cinema, estas categorias se tornaram reconhecíveis ao ponto de fazerem com que alguns tipos de filmes se tornassem favoritos de grupos específicos de pessoas. Exemplos de gêneros fílmicos respondem por comédia, aventura, terror, romance, drama, entre outros. Uma pessoa, por exemplo, poderia ser fã de filmes de aventura e também assistir a títulos de romance, porém evitaria uma película de terror. O gênero passaria então a ser uma forma de identificação do produto audiovisual de modo a despertar ou não o interesse do público. Função esta que acontece até os dias de hoje. Para o vasto sistema de publicidade que existe atualmente em torno da produção cinematográfica, os gêneros são as maneiras mais simples de caracterizar um filme.

A ideia de identificações fílmicas também pode responder como uma necessidade da indústria que produz o filme em resposta ao público que tem interesse em consumi-lo. Em seus estudos sobre gêneros fílmicos, por exemplo, Bordwell e Thompson (2013) definem que “os cineastas, os chefes da indústria, os críticos e o público, todos eles contribuem para a formação de um senso comum de que determinados filmes remetem a outro filme de maneira relevante”. Esta afirmação condiz com um pensamento contemporâneo dentro de uma lógica de produção e consumo do cinema como entretenimento.

Apesar dos primeiros curtas de ficção terem surgido ainda no final do século XIX, foi no começo do século XX, mais precisamente entre os anos de 1915 e 1930, período no qual teve destaque a chamada época dos *studio system*, que a indústria percebeu o potencial

de saber o que o público gostava e tinha interesse em assistir. Vanoye e Goliot-Téle (1992) vão além e afirmam que a instauração dos gêneros contribui para a homogeneização das narrativas cinematográficas.

De acordo com Bordwell e Thompson (2013), em seus esforços para atingirem uma audiência cada vez mais alta, as empresas, e de certa forma também os cineastas deste período, investigavam áreas de potenciais interesses do público. Ao mesmo tempo, eles procuravam aperfeiçoar áreas que já haviam sido testadas e aprovadas por este público. Sobre este período, quando um filme fazia um certo sucesso, este poderia se tornar um exemplo a ser replicado.

Um filme de gênero - se um faroeste ou um musical, uma comédia ou um filme de gangster - envolve personagens essencialmente unidimensionais e familiares que agem em um padrão previsível dentro de um ambiente familiar. Durante a era de ouro do *studio system*, filmes de gênero formavam a grande maioria das produções mais populares e rentáveis, e esta tendência continuou mesmo após a fim do período dominante do *studio system* (SCHAIZ, 1981, p.7)⁵.

O pesquisador Neale (2000) destaca o fato de que nosso conhecimento de cinema no ocidente tem a produção norte-americana, com destaque para os filmes feitos em Hollywood, como pontos naturais de referência. Aqui podemos acreditar que além de uma questão temática, ao ser uma trama de aventura ou de suspense, é possível pontuar que o público pode reconhecer igualmente a forma narrativa de apresentar a história. Desta forma, Neale nos faz pensar que o gênero é coletivamente o que achamos ser.

Compreender o gênero

Para tentar explicar o que vem a ser o gênero fílmico e principalmente sua evolução, a dupla Bordwell e Thompson (2013) começa por definir que a palavra gênero tem origem francesa e significa qualidade ou tipo e está também relacionada com o termo *genus*, usado nas ciências biológicas para classificar grupos de plantas e animais. “Normalmente, os cientistas conseguem classificar plantas e os animais em um único gênero com exatidão. Contudo, os gêneros fílmicos não têm essa precisão científica de classificação” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.499). Dentro deste pensamento, a dupla já deixa

⁵ *A genre film – whether a Western or a musical, a screwball comedy or a gangster film – involves familiar essentially one-dimensional characters acting out a predictable story pattern within a familiar setting. During the reign of the Studio system, genre films comprised the vast majority of the most popular and profitable productions, and this trend has continued even after its death.* (Tradução livre)

claro que quando o tópico é gênero fílmico, estamos falando de determinados tipo de filmes e que estes se desenvolvem de maneira informal.

Este representa um primeiro pensamento importante até para nos auxiliar na compreensão não apenas de como gêneros fílmicos surgem, mas principalmente como alguns se adaptam com o passar dos anos para ganharem novos fãs e assim permanecerem atraindo públicos para as salas de cinema. Ao mesmo tempo, torna-se necessário pontuar que estas mudanças não alteram o que podemos chamar de DNA do gênero. Ou seja, uma característica mais clara e direta, e de certa forma até primária, de reconhecimento. Aqui, de forma bastante generalista, os filmes de comédia são aqueles que fazem rir; os romances trazem histórias de casais apaixonados e títulos de terror seriam as películas capazes de provocar medo.

Apesar da noção de categorias ter surgido já nos primeiros anos da produção cinematográfica, os estudos acadêmicos sobre gêneros fílmicos começaram nos anos 50 e 60 através das primeiras faculdades de cinema. Estas publicações surgiram tanto nos Estados Unidos como na Europa através de textos assinados por nomes como Bazin, Chabrol, Rieupeyrou e Warshaw.

Aqui podemos pegar carona com o pensamento proposto por Altman (2000), quando ele afirma que os estudos de gênero começaram inicialmente com um questionamento e este seria perguntar justamente o que estes textos (os filmes) possuem em comum. Ou seja, quais as semelhanças destes produtos? Para ele, esta ideia de pontos comuns também é definida pela indústria fílmica e reconhecida por uma audiência de massa. “A indústria propõe e a audiência responde” (ALTMAN, 2000, p.16).

Podemos então pensar na ideia de identidade na qual o cinema, como um todo, lida com o familiar. Horton e McDougal (1998) destacam que este processo de trabalhar com o que nos é conhecido não é uma exclusividade do cinema. A dupla chama nossa atenção para como naturalmente nos identificamos diariamente com o que nos é comum. Estas características reverberam para o consumo de produtos culturais, artísticos e de entretenimento.

Assim, podemos acreditar que possivelmente as pessoas decidem assistir filmes de determinado gênero para participarem de uma experiência familiar de consumo e entretenimento. Estas convenções acabam sendo conhecidas e reconhecidas pelo público. “Tal reconhecimento já é, por si só, um prazer estético” (Buscombe, 2005, p.315). Em seus

estudos sobre *remakes*⁶ fílmicos, Verevis (2006) defende a ideia de gênero como o uso repetido da terminologia para justificar que cada *remake* é uma refilmagem de convenções do próprio gênero. Neste momento podemos destacar também a ideia de arquétipo, sendo este compreendido como todo e qualquer tipo de padrão ou modelo encontrado na história. No entanto, é importante destacar que uma total repetição pode gerar desinteresse.

Ao contrário das réplicas exatas produzidas por outras indústrias de consumo (vestuários, utensílios, carros), filmes de gênero não podem apenas ser semelhantes para funcionarem, eles devem também ser diferentes. Como Robert Warshow apontou, "variações são absolutamente necessárias para evitar que algo seja extinto. Nós não queremos ver o mesmo filme sempre, apenas a mesma fórmula (ALTMAN, 2000. p.21)⁷.

Seguindo estas ideias, a noção de gênero é defendida por Altman (2000) como algo vivo. No entanto, é importante destacar que não existe um caminho pronto ou único para a evolução do gênero. É neste processo que a indústria, através dos cineastas, precisa saber como trabalhar seus filmes em ordem de fazer com que as pessoas continuem tendo interesse por determinado produto. Dentro desta leitura, o cinema de gênero trabalha igualmente com muitos níveis de estereótipos e repetições. Claro que tais mudanças não acontecem de forma aleatória ou apressada.

Como os cineastas, frequentemente, trabalham com convenções e iconografia, os gêneros permanecem inalterados por um longo período. Os gêneros mais amplos e maiores, como suspense, romance e comédia podem permanecer populares por décadas, mas uma comédia dos anos 1920 é, provavelmente, muito diferente de uma dos anos 1960, isso porquê os gêneros mudam com o tempo. Suas convenções são remodeladas e, pela combinação de convenções de gênero diferentes, os cineastas criam novas possibilidades com uma frequência surpreendente (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.504).

Podemos então pensar que o familiar pode e deve conter variações. Aqui é importante abrir uma observação e repetir como o próprio cinema está em constante evolução e tais mudanças são perceptíveis nas formas de produzir um filme. Este processo não deve ser compreendido apenas como tecnológico. Aqui é importante citar Seel (2014) e suas ideias sobre a experiência estética. Para ele, as mudanças estéticas durante os anos

⁶ Também conhecido como refilmagem, o *remake* é o processo de gravar uma nova versão de um filme já existente.

⁷ *Unlike the exact replicas produced by other consumer industries (clothing, appliance, cars), genre films must not only be similar in order to succeed, they must also be different, As Robert Warshow has pointed out, 'variations is absolutely necessary to keep the type from becoming sterile; we do not want to see the same movie over and over again, only the same form.* (Tradução livre)

acabam por gerar alterações nas possibilidades para apresentação e recepção. É possível pensar o ato de assistir ao filme como esta experiência estética.

O cinema contemporâneo, por exemplo, é naturalmente comparado com filmes feitos em períodos passados. Através de uma leitura bastante generalista, as produções *mainstream* atuais são consideradas mais “rápidas” do que obras lançadas nas décadas de 1980 e de 1950. Esta ideia de “rapidez” responde através da duração do tempo dos planos nos filmes.

Em seus estudos, que incluem a análise de 5.400 filmes norte-americanos, Salt (2009) afirma que o tempo médio de duração do plano, medido através do *Average Shot Length*, mais conhecido por ASL⁸, começou a cair desde a década de 1950. Uma tabela apresentada por Salt (2009) confirma este dado. O ASL era de 10,47 segundos entre 1946 e 1951; 10,13 segundos entre 1952 e 1957; 8,80 segundos entre 1958 e 1969; 6,63 segundos entre 1970 e 1975; 6,55 segundos entre 1976 e 1981; 6,12 segundos entre 1982 e 1987; 5,85 segundos entre 1988 e 1993 e 4,49 segundos entre 1994 e 1999.

Ao acompanhar os estudos de Kellner (1995) sobre como o cinema pode trazer interessantes leituras metafóricas sobre a época e a geografia onde os filmes são produzidos, talvez possamos expandir esta investigação para a própria evolução das sociedades e o impacto destas mudanças para as formas de entretenimento.

Quando Lipovesky e Serroy (2009), por exemplo, chamam a nossa atenção para a estética do excesso do cinema no século XXI⁹, é importante pensar este fenômeno como uma reação em cadeia para uma série de mudanças culturais, sociais e tecnológicas das últimas três décadas. A própria ideia da estética do excesso parece surgir como uma consequência natural para um mundo no qual a cibercultura, o aparecimento de novas mídias e a mudança de comportamento do espectador transformaram os atos de produção e de consumo de produtos audiovisuais. Este é apenas um pequeno vislumbre da ideia de evolução do cinema.

De volta ao conceito de gênero, Bordwell e Thompson (2013) definem alguns pontos que podem ajudar nesta forma de reconhecimento do produto fílmico. Uma primeira

⁸ Salt propõe contar a quantidade de planos de um filme e depois calcular o tempo médio destes. Salt defende que com o passar das décadas, o tempo de duração dos planos são cada vez mais curtos, o que torna os filmes mais “rápidos”. Este cálculo é feito através de um programa de computador chamado Cinematics disponível no endereço eletrônico www.cinematics.lv.

⁹ Lipovesky e Serroy (2009) definem a estética do excesso através do cinema contemporâneo observado em películas que fazem vibrar nas cores, no som, nos ritmos, na quantidade de cortes, na velocidade da montagem e no som. Bordwell (2013) chama nossa atenção para a ideia de continuidade intensificada, uma espécie de evolução da continuidade clássica do cinema. Para Bordwell, a continuidade intensificada é marcada pela edição mais rápida, maior quantidade de planos próximos e movimentos de câmera mais frequentes, além da questão sonora que é igualmente mais trabalhada.

possibilidade de identificar um gênero responde pelo tema apresentado nas obras. Um filme de ficção científica, por exemplo, se vale de certa tecnologia que vai além do que pode a ciência contemporânea. Um segundo ponto seria compreender como alguns gêneros são definidos pelo efeito emocional que procuram causar. Um monstro pode estar presente em uma película de aventura ou até em um título infantil, mas o que faz um filme com monstro ser de terror é justamente a possibilidade de quem o assiste vir a sentir medo, nojo, repulsa além de outras sensações comuns a obras de terror e construídas pelo roteiro.

A dupla ainda aponta que, “como meio visual, o cinema também pode definir gêneros através da iconografia convencional” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.503). A ideia de iconografia para um gênero engloba as suas imagens simbólicas e recorrentes que podem carregar significados. Dentro deste pensamento, podemos incluir desde cenários até objetos de cena.

Este pensamento iconográfico dialoga com as idéias de Buscombe (2005) sobre o que ele chama de formas externas construídas por um certo número de convenções visuais. Estas, na verdade, não precisam fazer parte de uma realidade histórica. Basta que as convenções sejam reconhecidas pelo público. Desta forma, cenário, figurino, maquiagem, iluminação, além de outros elementos do ponto de vista visual tornam-se objetos de conexões presentes na história. Em muitos casos, os créditos e trilha sonora da abertura do filme já especificam qual o gênero do mesmo. Até mesmo alguns atores e atrizes podem se tornar iconográficos. Judy Garland para o musical, John Wayne para o faroeste e Arnold Schwarzenegger para filmes de ação são apenas alguns exemplos.

Aqui torna-se vital destacar que mesmo com estas possibilidades de reconhecimento, um filme pode rejeitar convenções associadas ao seu gênero ou ao período no qual está inscrito. Ao mesmo tempo, é totalmente possível que um filme possua mais de um gênero, ou características de dois ou mais gêneros. *Alien – o oitavo passageiro*, de 1979, traz a história de sete astronautas da espaçonave Nostromo. Após fazer um pouso forçado em um planeta distante, o grupo passa a ser perseguido por um monstro alienígena indestrutível. Trata-se de ficção científica ou de terror? O mais comum é encontrar definições deste filme como uma ficção de terror ou um terror com aspectos de ficção. Além deste exemplo no qual dois gêneros estão presentes juntos, vão igualmente existir filmes que simplesmente não conseguem ou não devem ser classificados dentro de uma única categoria.

Bordwell e Thompson (2013) tomam como exemplo *Quero ser John Malkovich*, de

1999. Na trama, dirigida por Spike Jonze, o personagem interpretado por John Cusack consegue um emprego no andar sete e meio de um prédio e logo descobre um buraco na parede que permite a ele ver através dos olhos do ator John Malkovich, aqui interpretado por ele próprio. Seria um drama? Uma comédia? Uma fantasia? “(...) Os apresentadores de TV fizeram piadas com a equipe técnica e o elenco sobre quão impossível era descrever o filme, sugerindo que eles simplesmente não podiam classificá-lo em um gênero” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.501).

Desta forma, por mais que seja formado por leituras e interpretações familiares, o gênero está sempre aberto para mudanças, sejam elas sutis ou verdadeiras quebras dentro das características do próprio gênero. De volta a ideia de arquétipos, podemos exemplificar que a jornada do herói é um ponto comum dos filmes de ação. No entanto, este tipo de situação pode existir em títulos de outras categorias. Buscombe (2005) reforça justamente esta dificuldade de analisar gêneros pois, nas palavras dele, para a realização desta atividade teríamos que ter assistido a todos os filmes daquela categoria já feitos, além dos que ainda poderiam vir a ser feitos.

Uma questão importante deste processo responde pela relação de como a crítica cinematográfica se relaciona com os gêneros. Bordwell (1991) explica que, historicamente, os primeiros críticos eram na verdade intelectuais que analisavam o cinema muito mais como formas de linguagem e de arte. Esta compreensão era uma resposta natural em função do próprio cinema ser algo bastante novo e ainda em busca de expressões específicas próprias da área fílmica.

Com o passar do tempo, o crítico passou a ocupar o cargo de *conhecedor bem informado sobre o filme* (grifo nosso). “O importante é a ideia de credibilidade passada ao leitor, pois as apelações centradas no *ethos* criam o personagem do crítico, um partidário, um juiz ou um analista que possui muitos atributos como o rigor, a justiça ou a erudição” (GOMES, 2006)¹⁰. Desta forma, o crítico passou a ser esta voz capaz de afirmar se tal filme é bom ou não por seguir determinados padrões de análise reconhecidos pelo leitor. A leitura do crítico pode ser narrativa, estética e de gênero. Ou os três juntos.

A análise vai pontuar o que é considerado positivo e o que faltou no filme, que poderá ser categorizado como ótimo, bom, regular ou fraco, além de outras definições mais específicas. Estas leituras acabam tendo ligações com o gênero a que pertence o filme

¹⁰ Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/93/103>. Acesso em: 20 maio 2016.

analisado. Muitas vezes, o próprio gênero acaba sendo julgado dentro de uma noção de valor e a crítica limita-se a produzir julgamentos estereotipados e sem aprofundamento.

No entanto, vai ser justamente esta forma de falar para o público que vai permitir que, de acordo com Bordwell e Thompson (2013), os críticos possam desempenhar papéis importantes na reunião e cristalização de noções de gênero. Em outras palavras, ajudar nas formas de reconhecimentos e formações de características que coloquem tais grupos de filmes dentro de uma categoria específica. Ao mesmo tempo, de maneira correta e sem julgamentos pré-estabelecidos, os críticos podem levar até o leitor detalhes do gênero que vão auxiliar na leitura do filme.

Formando e dividindo gêneros

Parte dos autores citados neste texto até o momento parece concordar que nenhum gênero pode ser definido de maneira rápida e absoluta. Carroll (1999), por exemplo, afirma que o terror é um gênero, mas que os gêneros não são estudados da mesma forma. Para ele, o filme de terror responde por uma produção cuja trama traz a presença de um monstro que ameaça a vida de personagens humanos. Ao se investigar o gênero, torna-se perfeitamente possível acreditar que a figura do monstro proposta por Carroll possa ser na verdade uma forma de identificar o vilão de maneira geral. Este, por sua vez, pode ser representado por diversas possibilidades incluindo uma criatura realmente monstruosa fisicamente. No entanto, este monstro também pode ser um assassino humano e bonito, um ser de outro planeta, um fantasma, um morto-vivo, um vampiro, entre uma infinidade de possibilidades.

Aqui é possível inclusive utilizar estes exemplos de vilões para demonstrar como o gênero terror pode ser variado dentro da proposta inicial que o define. Neale (2000) chama aqui nossa atenção para a existência de grupos dentro dos próprios gêneros: os subgêneros. Assim já é possível utilizar as inúmeras possibilidades de vilões para pensar em alguns grupos próprios bastante diferentes entre eles. Mas esta não é a única forma de pensar na existência de subgêneros.

Nogueira (2010) explica que subgêneros podem ser formados por níveis narrativos, temáticos, iconográficos, estilísticos, condições de produção, além de uma série de possibilidades. Assim, o subgênero pode ser visto como uma eleição de um conjunto mínimo de características de um gênero ao mesmo tempo em que acontece também uma rejeição de outras características restantes. Desta forma, os subgêneros do terror podem até

utilizar a figura do monstro como elemento principal, mas esta não pode ser sua única característica.

Sendo que a ideia de subgênero remete necessariamente para as ideias de divisão ou de inferioridade, uma possível distinção entre gênero e subgênero poderá passar pela identificação de um vasto conjunto de características críticas profundamente marcadas para um gênero (ou seja: um gênero tende a ser universal e a incluir o maior número de obras), ao passo que um subgênero tenderá a assentar num conjunto limitado de características comuns aos filmes que os integram (NOGUEIRA, 2010, p.44).

Alguns subgêneros do terror respondem, por exemplo, como as produções *trash*, que trazem uma estética exagerada onde a falta de recurso é claramente percebida. Já os títulos *gores* são marcados por cenas de mutilação e com muito sangue. Os *slashers* respondem como um roteiro simples onde um grupo de jovens é perseguido por um assassino geralmente psicopata e mascarado. Os *torture porn* trazem cenas de tortura dentro de longas sequências ricas em detalhes quase como em filmes pornográficos. Além disso, as diferentes temáticas já vistas também servem para categorizar o subgênero como películas de fantasmas, vampiros, possessões, zumbis, entre outros.

É importante destacar como a existência de subgêneros pode ser responsável pela manutenção do gênero como um todo. Ao pegar novamente o terror como exemplo, é possível perceber como trata-se de um gênero que sempre teve representatividade nas salas de cinema, embora com alguns períodos estrelados por filmes com maiores destaques do que outros. Alguns subgêneros são bastante antigos enquanto outros são mais novos.

Assim como os críticos possuem relevância para auxiliar na formação ou identificação do gênero, os mesmos possuem importância ainda maior para o surgimento dos subgêneros. Os nomes que são utilizados para definir estes subgrupos surgem, na maioria dos casos, depois que críticos escrevem sobre o filme em questão em jornais e revistas. Estes nomes acabam sendo “descobertos” por outros críticos e até por fãs que passam a replicar o mesmo. Boutang (2013), por exemplo, explica que o nome *torture porn* surgiu após uma matéria publicada por David Edelstein na *New York Magazine* intitulada *Now playing at your local multiplex: torture porn: why has America gone nuts for blood, guts and sadism?*¹¹ Em alguns casos, estes nomes são criados de forma pejorativa.

Ao mesmo tempo em que falamos de subgêneros, é importante destacar os chamados ciclos fílmicos. Aqui é bastante comum inclusive que subgêneros e ciclos sejam

¹¹ Publicado em 2005.

confundidos. O primeiro, como já vimos, responde como uma característica específica dentro do gênero, independente de quando é produzido. Já o ciclo parece ter na data de produção o seu grande aliado para permitir uma identificação mais clara. Neale (2000) explica que ciclos respondem por filmes feitos em um período de tempo limitado.

Os ciclos ocorrem quando um filme de sucesso produz uma erupção de imitações durante um tempo específico. Bordwell e Thompson (2013) trazem alguns exemplos como quando *O poderoso chefão* fez sucesso e causou o surgimento de uma grande quantidade de filmes de gângsteres. Já durante os anos 1970, houve um ciclo de filmes de desastres como *Terremoto* e *O destino de Poseidon*. O período também viu uma série de filmes sobre desastres aéreos como *Aeroporto 75* e *Aeroporto 77*. Na década de 1980 houve ciclos como comédias que se centravam em adolescentes alienados como *Quanto mais idiota melhor* e *Bill e Ted: uma aventura fantástica*.

Gêneros substantivos e adjetivos

Até o momento, o gênero tem sido apontado como um elemento vivo e adaptável ao ambiente formado pela indústria e referenciado pelo público. Ao mesmo tempo, Bordwell e Thompson (2013) afirmam que um gênero nunca morre. É importante destacar que nenhum grupo fílmico é um sucesso constante desde o seu surgimento até os dias atuais. Após um gênero ser lançado, parece não existir padrão fixo de desenvolvimento. Em vez disso, eles podem alternar altos e baixos. O gênero pode deixar de ser moda por um tempo e depois voltar de roupa nova.

Como exemplo, podemos pensar nos filmes de faroeste, que se tornaram populares logo na primeira década do século XX e permaneceram com bastante aceitação até meados dos anos 1940 quando a fórmula começou a dar sinais de esgotamento visto que havia uma numerosa quantidade de filmes de faroestes produzidos para a TV¹². Após este período, o gênero entrou em declínio com poucos filmes de representatividade até que foi revisitado pelo cineasta italiano Sérgio Leone na década de 1960. Seus filmes como *Um punhado de dólares*, *Um punhado de dólares a mais* e *Três homens em conflito* deram sinal verde para outros filmes semelhantes feitos na Itália. O ciclo durou até aproximadamente o final da década de 1960.

Os filmes de faroeste ressurgiram com certo barulho e sucesso de bilheteria nos anos

¹² Isso desencorajava as pessoas a saírem de suas casas e pagarem para verem filmes semelhantes nos cinemas.

90 com títulos como *Jovens demais para morrer*, que trazia um elenco de jovens e famosos atores da época embalados por uma trilha sonora pop composta por nomes conhecidos e que faziam sucesso na MTV. Tudo pensado para atrair uma nova audiência e como consequência, gerou alguns filmes semelhantes. Após alguns anos, o gênero voltou a ter pouca representatividade.

Em seus estudos sobre gênero, Altman (2000) chama nossa atenção para a existência do que ele apresenta como gêneros substantivos e gêneros adjetivos. Para ele, “as vezes a mesma palavra pode aparecer como dois discursos diferentes” (2000, p.50). Basta pensar no exemplo do gênero musical. Este tipo de filme não data dos primeiros anos do cinema até porquê o som chegou na sétima arte apenas no ano de 1927¹³. Neste período, os gêneros maiores não apenas já existiam como já estavam bem solidificados.

O som sincronizado passou a ser utilizado de forma cada vez mais frequente em diálogos e também através de inserção de trilhas sonoras e canções. Estas logo permitiram a inclusão de números musicais. Foi dentro deste contexto que filmes de gêneros estabelecidos começaram a adotar elementos musicais. Surgiram então alguns filmes de comédias com canções. De acordo com a definição de Altman (2000), a comédia seria um gênero substantivo. Ou seja, o nome de identificação do próprio gênero.

Já a ideia de musical neste caso seria um adjetivo. Em outras palavras, algo que promovesse uma característica específica ao substantivo. Não era apenas uma comédia, mas sim uma comédia musical. Mas não tratava-se de um subgênero embora este tipo de leitura já demonstrava uma categoria específica ao gênero. Quanto mais o adjetivo fosse utilizado, maior seria a capacidade de identificação do público. Até que, naturalmente, o adjetivo poderia passar a ser substantivo.

De volta ao exemplo do musical, este deixou de ser adjetivo quando uma quantidade expressiva de filmes passou a utilizar o musical como adjetivo. Desta forma, o público começou a responder positivamente e a indústria percebeu este interesse passando a produzir títulos nos quais a definição do musical era utilizada de forma mais direta. Surgia então o gênero musical com categorias como o musical dramático, o musical de aventura e até o musical comédia. Neste último exemplo, o musical passa a responder como substantivo e a comédia como adjetivo.

Considerações

¹³ *O cantor de jazz* é um filme norte-americano de 1927 sobre um judeu que sonha em ganhar a vida como cantor de jazz.

Os dados apresentados neste texto apontam a definição de gênero como algo formado através de elementos familiares dentro de grupos específicos de filmes. Estes funcionam através de processos de reconhecimentos do público que passa a aceitar os códigos trabalhados pelos filmes. Os autores que pesquisam gênero definem que o público precisa reconhecer elementos familiares na película, o que acaba por moldar os gêneros dentro de uma lógica de produção e consumo. Esta familiaridade pode ser temática, narrativa e iconográfica, além de percorrer outras vertentes.

No entanto, a ideia de familiaridade não deve ser de repetição. Caso isso aconteça, o público pode perder o interesse nas obras. É dentro deste processo, ora familiar e ora inovador, que o gênero passa por mudanças. Estas alterações podem se dar em função de aspectos evolutivos naturais do cinema como também através de formas de endereçamento mais específicas. Aqui é possível citar, por exemplo, a importância dos subgêneros dentro deste processo. Estes servem para especificar questões temáticas que acabam sendo variadas dentro do próprio gênero. Além disso, é importante também destacar os ciclos que igualmente oferecem mais possibilidades de leitura a um determinado tipo de filmes.

Estas possibilidades de leitura permitem que cada um dos gêneros fílmicos possa ter características próprias. No entanto, estas, apesar de possuírem algumas bases sólidas, podem igualmente passarem por variações flexíveis dentro dos elementos representativos de cada gênero, como, por exemplo, a forma como o tema é apresentado. Todo filme de terror, de maneira geral, vai ter a figura do monstro. Mas como este ser é desenvolvido pode variar de título para título.

Isto quer dizer que apesar de gêneros maiores serem facilmente identificáveis por público e crítica, eles representam apenas a base inicial de escalas categóricas que estão em negociações desde o começo do século XX. E que assim como o cinema, os gêneros passam por processos de evolução que permitem diferentes formas de leituras. Mais importante, este processo parece garantir a sobrevivência de determinados gêneros que continuam buscando e descobrindo novos públicos.

Referências

ALTMAN, R. **Film genre**. London: British Film Institute, 2000.

BORDWELL, D. **Making meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema.

USA: Harvard University Press, 1991

BORDWELL, D; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Unicamp, 2014.

BOUTANG, A. Um novo gênero ruim? O torture porn. In: GARCIA, D. (Org). **Cinemas de horror**. São José dos Pinhais: Estronho, 2013.

BUSCOMBE, E. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, F. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema** – vol II. São Paulo: SENAC. 2005

CARROL, Noel. **The philosophy of horror or paradoxes of heart**. New York: Routledge, 1999.

GOMES, R. **Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor**. Disponível em:<http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/93/103>. Acesso em: 20 maio 2016.

SCHAIZ, T. **Hollywood genres**. USA: McGrawHill, 1981.

HORTON, A; McDOUGAL. S. **Play it again, Sam**: retakes on remakes. Paperback, 1998.

KELLNER, D. **A cultura e a mídia**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1995.

LIPOVETSKY, G; SERROY, J. **A tela global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Barcelona: Editora Anagrama, 2007.

NEALE, S. **Genre and Hollywood**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2000.

NOGUEIRA, L. **Manuais de cinema II**: gêneros cinematográficos. Livros Labcom, 2010.

SALT, B. **Film style and technology: history and analysis**. Londres: Starword, 2009.

SEEL, M. No escopo da experiência estética. In: PICADO, B; MENDONÇA, C. M. C; CARDOSO FILHO, J (orgs.) **Experiência estética e performance**. Salvador: Edufba, 2014.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1992.

VEREVIS, C. **Film remakes**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.