

ESPECULANDO GÊNERO(S):

POR UMA ABORDAGEM *QUEER* DOS ESTUDOS DE GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS

HENRIQUE RODRIGUES MARQUES¹

RESUMO Este artigo discute novas possibilidades de definição do que é gênero cinematográfico. Historicamente, os estudos de sexualidade e gênero (*gender*) no cinema demonstraram grande afinidade pelos gêneros (*genres*). São abundantes os trabalhos que investigam a representação da mulher no melodrama, a sensibilidade *queer* no musical ou discursos de masculinidades no western. Nesta pesquisa, concentramos a análise nos gêneros da ficção especulativa e sua relação com debates da Teoria Queer. Malgrado esse vínculo entre os campos, que já rendeu importantes discussões sobre representações e discursos sobre gênero e sexualidade no audiovisual, pouco se refletiu como a perspectiva dissidente da teoria *queer* pode contribuir para a conceitualização de gênero em si. Frequentemente, esses trabalhos encaram o gênero cinematográfico de maneira hermética, enquanto uma estrutura bem definida e consolidada. Assim, propomos uma “*queerização*” do gênero cinematográfico a partir da fricção das teorias de gênero cinematográfico de pesquisadores como Rick Altman, Steve Neale e Mark Jancovich com conceitos da teoria *queer*. Acreditamos que tal concepção pode ser frutífera não apenas para os estudos *queer* no cinema, mas também para pesquisas de gênero cinematográfico na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; gênero cinematográfico; teoria *queer*; metodologia; análise fílmica.

ABSTRACT This article discusses new possibilities for defining what a cinematographic genre is. Historically, studies of sexuality and gender in cinema have demonstrated great affinity for genres. There is an abundance of work that investigates the representation of women in melodrama, queer sensibility in musicals or masculinity discourses in westerns. In this research, we focus the analysis on the genres of speculative fiction and their relationship with Queer Theory debates. Despite this link between the fields, which has already led to important discussions about representations and discourses about gender and sexuality in audiovisual, little has been reflected on how the dissident perspective of queer theory can contribute to the conceptualization of gender itself. Often, these works view the cinematographic genre in a hermetic way, as a well-defined and consolidated structure. Thus, we propose a “*queerization*” of the cinematographic genre based on the friction of film genre theories from researchers such as Rick Altman, Steve Neale and Mark Jancovich with concepts from queer theory. We believe that such a conception can be fruitful not only for queer studies in cinema, but also for contemporary film genre research.

KEYWORDS Cinema; genre; queer theory; methodology; film analysis.

1. Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Multimeios, no Instituto de Artes da Unicamp, mestre pela mesma instituição e graduado no curso de Bacharelado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Além de pesquisador, atua como curador.

INTRODUÇÃO

As reflexões que apresento neste artigo são resultado do processo de conceituação da minha pesquisa de mestrado. Originalmente, pretendia investigar uma certa produção do cinema queer brasileiro contemporâneo que se apropriava, em diferentes graus, da ficção científica. No entanto, conforme buscava definições teóricas sobre os códigos, convenções e limites do gênero, passei a sentir uma imposição, uma obrigação, de forçadamente tentar defender e legitimar determinado filme como ficção científica o bastante para caber nas fixações do gênero. Um trabalho sisifiano que ocupava tempo e caracteres na burocracia exaustiva de elencar características e checar pré-requisitos. Além disso, crescia também o desejo de incorporar no panorama de minha constelação de objetos outras obras que tinham muito em comum com as que já estavam no *corpus* de estudo, mas que definitivamente não eram ficção científica. Uma pesquisa que partia do meu amor pelo Cinema de Gênero, converteu-se em um terrível sentimento de que estava restringido e amarrado pela solidez de suas categorias.

A maneira com que estava tratando a questão de gênero passou a me parecer contraditória em uma pesquisa sobre cinema queer. Como define Teresa de Lauretis, um texto queer é uma ficção, seja da literatura ou do cinema, “que não apenas atua contra a narratividade, a pressão genérica de toda narrativa em ter encerramento e realização de sentido, mas também rompe criticamente a referencialidade da linguagem e a referencialidade das imagens” (2011, p. 244, nossa tradução).² Não obstante, passei a questionar as razões para uma pesquisa queer em cinema não seguir tal proposta ao pensar a referencialidade do gênero cinematográfico. Sendo assim, passei a pensar uma proposta de gênero que atuasse como um termo guarda-chuva, agrupando e colocando em diálogo gêneros que compartilhavam semelhanças que constituíam meu interesse de pesquisa.

A escolha pelo termo “ficção especulativa” parte do trabalho feito por Roberto de Sousa Causo em seu livro *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950* (2003), onde ele estabelece que os três gêneros do título compartilham o processo de “construção de uma realidade que é ao mesmo tempo próxima e distante da percepção do leitor, de modo que sua percepção crítica possa ser recuperada. Em essência, uma realidade alternativa por meio da qual o leitor acessa a sua própria realidade de modo renovado” (Causo, 2003, p. 33). Encontrei assim o fio condutor entre as características de cada gênero que desenhava minha constelação de interesse, mas que também me levou ao questionamento que gerou os temas deste artigo: poderia o gênero cinematográfico ser elaborado a partir de uma perspectiva *queer*?

2. Do original: “that not only works against narrativity, the generic pressure of all narrative toward closure and the fulfillment of meaning, but also pointedly disrupts the referentiality of language and the referentiality of images.”

FICÇÕES DE GÊNERO

Do *Manifesto Ciborgue* (1991) de Donna Haraway ao *Testo Yonqui* (2008) de Paul Preciado, passando às análises que Teresa de Lauretis faz da ficção científica feminista em *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction* (1987) e à negação da posteridade de Lee Edelman em *No future: queer theory and the death drive* (2004), os estudos *queer* e os gêneros da ficção especulativa sempre demonstraram certa afinidade em relacionar seus temas, discursos e preocupações. Como notam as autoras Wendy Gay Pearson, Veronica Hollinger e Joan Gordon, na introdução da coletânea *Queer universes: sexualities in science fiction* (2008), ao atribuir uma leitura *queer* para a obra *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818): “É, talvez, um dos efeitos mais poderosos da teoria queer o fato de que ela nos permite localizar e identificar as diversas ansiedades e problemas levantados pela representação da sexualidade na ficção científica [...]” (2008, p. 2, nossa tradução).³ Se, por um lado, a ficção especulativa sempre se interessou por representar corpos que não pertencem – corpos *estranhos* –, como monstros, alienígenas e humanoides, por outro, os corpos *queer* do mundo real parecem viver em uma espécie de distopia cotidiana. Como define o cineasta e pesquisador André Antônio Barbosa,

Se há alguém tão marginal à ordem simbólica a ponto de saber de modo claro que o estado de exceção distópico e sombrio é, na verdade, a regra geral (e não algo que ameaça chegar um dia, caso fracássemos), este alguém é o *queer*. O *queer* anda pelas ruas de uma cidade contemporânea como uma *top model* robótica desfila num show cujo tema é o futuro sombrio numa metrópole labiríntica e pós-humana (2017, p. 86).

Não obstante essa fácil identificação entre a experiência *queer* e a ficção especulativa, é importante destacar que tratar da relação entre esses campos ainda é um posicionamento que encontra resistências. No artigo *Queerizando gêneros? De mulheres, homens e alienígenas no cinema de ficção científica do Leste Europeu*, a pesquisadora Eva Näripea reconhece o campo dos estudos de gênero e sexualidade como uma área ainda pouco contemplada pelos pesquisadores da ficção científica, lembrando que “a ficção científica foi concebida por muito tempo como assexuada” (Bould apud Näripea, 2015, p.19), e enfatiza a falta de consenso nas questões que relacionam as representações de gênero (*gender*) no gênero (*genre*). Segundo ela, temos que:

Por um lado, alguns autores argumentam que a ficção científica e a teoria queer partilham bases significativas ao questionar e desnaturalizar certos modelos narrativos (por exemplo, Pearson, 1999, p. 4) e ao “contestar normas sociais” (Foster, 2009, p. 391), incluindo aquelas referentes a gênero e sexualidade. Por outro lado, há um entendimento

3. Do original: “It is, perhaps, one of the most powerful effects of queer theory that it enables us to locate and identify the diverse anxieties and issues invoked by the representation of sexuality in sf. [science fiction] [...]”

de que a ficção científica normalmente reproduz as normas sociais de sua época (Elkins, 1977) e de que muitos textos de ficção científica se mostram “completamente inconscientes em sua reprodução do ambiente heteronormativo em que são produzidos” (Pearson, 1999, p. 18; ver também Hollinger, 1999, p. 24). (Näripea, 2015, p. 90)

Em 2019, o encerramento da série televisiva *Game of Thrones* reaqueceu debates sobre gênero e representação de mulheres em narrativas de fantasia. Até mesmo o filósofo esloveno Slavoj Žižek publicou um ensaio refletindo sobre a questão da feminilidade tóxica atribuída à personagem Daenerys Targaryen, transformada, segundo ele, em uma “fantasia masculina”.⁴ O caso de *Game of Thrones* é um indicativo de que talvez a heteronormatividade ou a reprodução de estereótipos de gênero seja menos relacionada às normas de sua época e mais às intencionalidades de cada autor. Não é difícil pensar em filmes feitos durante o Código Hays que sejam mais progressistas do que alguns feitos em Hollywood nos dias de hoje. Se falamos de cinema queer, obras como *Sylvia Scarlett* (George Cukor, 1935), *Festim diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948), *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1955) e *Quanto mais quente melhor* (Billy Wilder, 1959) são amplamente reconhecidas como à frente de seu tempo.

A esse respeito, em *Better left unsaid: victorian novels, Hays Code films, and the benefits of censorship* (2013), Nora Gilbert propõe uma instigante defesa sobre como os dispositivos censórios instituídos durante o referido período da produção hollywoodiana acabaram contribuindo para representações subversivas no cinema, por exemplo, as mulheres indecorosas no cinema de Cukor, a sensualidade madura nos filmes de Elia Kazan ou ainda a crítica social disfarçada de idealismo em *A felicidade não se compra* (Frank Capra, 1946). Na conclusão do próprio artigo de Näripea, a autora nota que, dos três filmes analisados por ela, o único feito em um país onde a homossexualidade era legalmente criminalizada, foi também o único a oferecer “imagens mais subversivas” e “algum grau de tolerância ou reconhecimento da alteridade com relação ao caráter queer.” (2015, p. 102) De maneira análoga, a produção audiovisual brasileira durante os anos de censura nos governos ditatoriais viveu seu momento mais ousado e subversivo, adotando o desbunde e a transgressão como ferramentas de protesto. A própria Pearson, no mesmo artigo citado por Näripea, conclui sua reflexão com a seguinte asserção:

[...] delinear as especificidades que podem tornar queer um determinado texto, investigar os muitos e peculiares modos pelos quais o conceito dominante ocidental de sexualidade se sustenta, está implicado em, e por vezes colide com as tentativas da ficção científica de imaginar maneiras alternativas de se estar no mundo, maneiras estas que sempre, por mais profundamente ocultos que sejam seus sinais, já são sobre estar nesse mundo enquanto uma pessoa com um sexo, um gênero e uma sexualidade (2008, p. 38-39, nossa tradução).⁵

4. Tradução em português realizada por Artur Renzo para o Blog da Boitempo. Disponível em: <https://x.gd/5vaqF>. Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

5. Do original: "to delineating the specifics that may make a particular text queer, to disinterring the many and peculiar ways through which the dominant Western conception of sexuality underlies, is implicated in, and sometimes collides with sf's attempt to envision alternative ways of being-in-the-world, ways which are always, no matter how deeply their signs are hidden, already about being-in-the-world as a person with a sex, a gender, and a sexuality."

Harry M. Benshoff e Sean Griffin (2006), em consonância aos dizeres de Pearson (apud Náripea, 2015), reconhecem que, ao mesmo tempo que o cinema de horror frequentemente apresenta a heterossexualidade enquanto norma a ser protegida, ele também retrata a alteridade sexual como fascinante e excitante, permitindo que fãs queer do gênero decodifiquem sentidos como temáticas homoeróticas nas entrelinhas, apreciação camp e até mesmo possibilidades de vingança contra a heterossexualidade compulsória. “A maioria dos fãs se interessam pelo gênero não por causa dos insossos e tediosos personagens heterossexuais, mas sim por causa dos personagens queer monstruosos e as emoções que eles provocam” (Benshoff; Griffin, 2006, p. 77, nossa tradução).⁶

Sendo assim, é possível afirmar que esses terrenos se permeiam mutuamente, estimulando-se e borrando suas fronteiras, ou, nas palavras da própria Donna Haraway: “Trata-se de uma luta de vida e morte, mas a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica.” (2000, p. 36). É dessa fronteira – ou da ausência dela – que nascem as inquietações desta pesquisa.

DEFINIÇÕES DE GÊNERO

Mais frequente no campo dos estudos literários, a nomenclatura “ficção especulativa” é um termo guarda-chuva que contempla os gêneros da fantasia, do horror e da ficção científica, categorias que, tradicionalmente, são entendidas como gêneros distintos dentro dos estudos cinematográficos. Sendo assim, nossa discussão sobre a ficção especulativa precisa partir de um questionamento bastante explorado nos estudos queer: o que é gênero?

Embora troquemos as traduções para o inglês, indo de *gender* para *genre*, o gênero cinematográfico compartilha com o gênero dos estudos feministas a condição de ocupar o protagonismo de um debate acalorado que se mantém em constante disputa. Entre definições de teóricos, críticos e cinéfilos, a área dos estudos de gênero no cinema segue sendo um terreno de pouco consenso, tanto na conceitualização individual de cada gênero quanto na de gênero em si. Se, em 1984, no apogeu do cinema moderno, Rick Altman já localizava uma série de desafios e problemáticas que rondavam os estudos de gênero, as coisas se mostram ainda mais complexas na prodigalidade do cinema contemporâneo. Em tempos em que a própria essência do cinema é colocada em inquérito, com séries televisivas figurando em listas de melhores filmes do ano, propostas sobre ludonarrativas audiovisuais e discussões sobre a existência de um cinema expandido, parece no mínimo anacrônico defender algum purismo

6. Do original: "Most fans of the genre are drawn to it not because of its bland and boring heterosexual characters but rather because of its queerly monstrous characters and the thrills they provide."

para definir o que é um gênero cinematográfico. Como afirma Steve Neale: “Gêneros são inerentemente temporais: portanto, temos sua mutabilidade inerente de um lado, e sua historicidade inerente do outro” (1990, p. 56, nossa tradução).⁷

Para a contemporaneidade, talvez faça mais sentido a pergunta: para que serve gênero? Como reconhece Mark Jancovich em um artigo escrito no ano 2000, tornou-se amplamente aceito que estudos de gênero concentrem suas análises em fatores contextuais ao invés de tentar definir uma “verdade” idealista sobre o gênero em questão. Como postulado por Andrew Tudor, “Gênero é o que nós coletivamente acreditamos que ele seja” (2012, p. 7, nossa tradução).⁸ Sendo um raro caso de conceito que aparece muito bem estabelecido em todas as pontas do consumo de cinema, o gênero assume diversas funções dentro da cultura cinematográfica. Parte do léxico de acadêmicos, cinéfilos, críticos, estúdios, espectadores, realizadores, plataformas de *streaming*, fãs e até mesmo consumidores mais casuais, a noção de gênero é uma das ferramentas mais básicas e primárias para mediar a nossa relação com o cinema. Estúdios pensam suas campanhas de divulgação de acordo com iconografias de cada gênero; alguém que vai no cinema com um interesse amoroso pode escolher ver uma comédia romântica, mas preferir um filme de horror com os amigos; videolocadoras e agora os catálogos de *streamings* apresentam seções separadas por gêneros; críticos costumam analisar certos filmes de acordo com o modo como eles interagem com certas tradições de determinado gênero; e assim por diante o gênero vai assumindo variadas finalidades em diferentes contextos.

Levando em consideração a sensibilidade do conceito de gênero cinematográfico, parece-me pouco produtiva uma pesquisa sobre gênero que considere importante a legitimação de determinado filme dentro de determinado cânone. Como defende Mark Jancovich (2002), os estudos de gênero na contemporaneidade devem procurar novas maneiras de se pensar sobre gênero, ao invés de esmiuçar e estabelecer características essenciais e definitivas para cada gênero individualmente. Em diálogo com outros teóricos como James Naremore, Jancovich (2002) afirma que a determinação de cada gênero diz respeito mais a uma questão discursiva, um sistema aberto de argumentos e leituras, do que sobre sua relação com artefatos estanques. Para exemplificar seu argumento, o teórico nos explica de que modo a leitura de um filme como representante de um gênero em particular muda frequentemente de acordo com diferentes contextos. Segundo ele, a noção de que clássicos do expressionismo alemão como *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) e *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) são exemplos do cinema de horror é bastante recente, já que na época de seus lançamentos essas obras não recebiam a leitura de gênero.

7. Do original: "Genres are inherently temporal: hence, their inherent mutability on the one hand, and their inherent historicity on the other."

8. Do original: "Genre is what we collectively believe it to be."

Sendo assim, as definições de cada gênero estão sempre sendo revistas, ampliadas, ressignificadas, decodificadas por novos valores, lidas por uma nova gramática, compreendidas por um novo período histórico. Em consonância com as proposições de Jancovich (2002), Barry Langford pontua que “Filmes de gênero por definição são objetos coletivos ao invés de singulares: seus sentidos são compreendidos através do parentesco ao invés do isolamento.” (2005, p. 18, nossa tradução).⁹ E, nesse processo de atribuir sentidos e estabelecer parentescos, espectadores, teóricos, realizadores e todos que consomem cinema participam de maneira ativa, mesmo que inconsciente, da definição de cada gênero cinematográfico e da inclusão de filmes que pertencem ao mesmo. Como resumem os pesquisadores Alfredo Suppia, Pedro Maciel Guimarães e Mariana Duccini, “[...] os gêneros reverberam rituais culturais em que as experiências coletivas são investidas de um sentido” (2017, p. 7). E, como costuma ser com estruturas construídas de maneira coletiva, essas atribuições de sentido e definições não acontecem sem o surgimento de tensões e disputas.

TENSÕES DE GÊNERO

No seminal artigo publicado por Altman no *Cinema Journal* (1984), o teórico propõe uma abordagem semântica/sintática para se estudar o(s) gênero(s). Logo no início de sua reflexão, Altman destaca duas tendências principais na hora de definir quais filmes pertencem a um determinado gênero. Na vertente mais *inclusiva*, a participação é concedida a partir de uma característica tautológica (“musical” é um filme que contém música diegética que exerce influência na narrativa), o que garante um grupo copioso de filmes como parte do *corpus* do gênero em questão. Já em um pensamento *exclusivo*, busca-se consagrar como representante de determinado gênero apenas filmes que são mais fiéis, mais completos na utilização de estrutura e características do gênero, criando-se assim um cânone seletivo (não basta apenas a música diegética, é necessário um número de características específicas para ser um musical *de verdade*). Nesse embate, forma-se um oxímoro onde um filme não é um musical quando ele é repleto de músicas que se conectam à narrativa e é protagonizado por Elvis Presley (Altman, 2012, p. 28).

Essa dificuldade em afirmar com exatidão as fronteiras de um gênero também se transfere para os estudos de cada gênero em particular, seja no cinema ou na literatura. Com frequência, a definição é estabelecida pela comparação com outro gênero similar. O *thriller* se configura como tal por oferecer uma experiência de tensão que é mais intelectual e menos corpórea que o *horror*, o *erótico* não é *pornográfico* por ter um refinamento que o distancia da

9. Do original: "Genre films by definition are collective rather than singular objects: their meanings are comprised relationally rather than in isolation."

vulgaridade, o *noir* não é apenas um filme *policial*, o *chanbara* é o equivalente japonês do *western*. Esse método, mais alinhado à vertente exclusiva, resguarda o purismo de um gênero em detrimento da inferiorização de outro.

No caso da ficção científica, a comparação quase sempre é feita com base nos limites da fantasia. Para James Gunn, em *Toward a definition of Science Fiction*, a fantasia cria seus próprios mundos, ao passo em que a ficção científica segue as regras do mundo que conhecemos. Ao definir a ficção científica como “a literatura da mudança” e a fantasia como “a literatura da diferença”, Gunn argumenta que a “Fantasia ocorre em um mundo que não é congruente com o nosso, ou que é incongruente de alguma maneira significativa. A ficção científica ocorre no mundo da experiência cotidiana estendido para o desconhecido” (2005, p. 10, nossa tradução).¹⁰ O autor defende que essa distinção é necessária, pois cada um dos gêneros é lido de uma maneira e, embora eles compartilhem uma mesma raiz em algum sentido, eles perpassam diferentes métodos de observação, uma vez que a ficção científica tem como base “o mundo real” (2015, p. 11). Em uma análise similar, Eric S. Rabkin afirma que a “Ficção científica é um segmento do fantástico que procura plausibilidade tendo como base a ciência. As ciências, obviamente, podem variar, assim como os graus de plausibilidade, mas o comprometimento intelectual está sempre presente” (2009, p. 21-22, nossa tradução).¹¹ Em ambos os teóricos, assim como em boa parte dos estudiosos da ficção científica, percebe-se uma desvalorização da fantasia, tida como inferior por não buscar explicações lógicas e criar universos mais livres, sem a mesma engenhosidade e o alicerce intelectual da ficção científica. Defesa no mínimo irônica para um gênero que passou a maior parte do século XX sendo considerado como baixa cultura para mero entretenimento. O iugoslavo Darko Suvin examina a ficção científica por um viés marxista, considerada por ele como “a literatura da revolta”, por sempre representar anseios das massas ao longo dos tempos. Já a fantasia, é vista por Suvin como inferior à ficção científica, pois é um gênero que explica seus universos através de forças sobrenaturais e encantadas. “Certamente a ficção científica não pode permitir que seu contrato com o leitor seja contaminado pelas bobagens de Grande Abóbora da fantasia.” (Suvin, 1979, p. 24, nossa tradução).¹²

Como é notável no trabalho de Mark Jancovich, muitas vezes os próprios fãs de determinados gêneros assumem o cargo de estabelecer fronteiras e desempenhar o policiamento sobre o que deve ou não ser considerado um representante do gênero em questão. No artigo “‘A Real Shocker’: authenticity, genre and the struggle for distinction”, Jancovich (2000) analisa o modo como dentro dos *fandoms* de filmes de horror existe uma cultura não apenas de se distanciar de outros gêneros, como a ficção científica e a fantasia, mas também de se opor a certos nichos de horror, procurando se estabelecer como um autêntico e legítimo fã do gênero. Essas disputas pela definição de gênero têm como principal objetivo constituírem regimes de distinção. Em um dos exemplos citados por

10. Do original: "Fantasy occurs in a world not congruent with ours or incongruent in some significant way. Science fiction occurs in the world of everyday experience extended into the unknown."

11. "Do original: Science fiction is that branch of the fantastic that seeks plausibility against a background of science. The sciences, of course, can vary, as can the degrees of plausibility, but the intellectual commitment is always there".

12. "Do original: surely SF cannot allow its contract with the reader to be contaminated by the Great Pumpkin antics of fantasy."

Jancovich, temos os fãs de horror *gore* que não consideram o cinema de horror *mainstream* um “cinema de horror de verdade”, mas sim uma “cópia comercializada e higienizada para o consumo estúpido de vítimas da cultura de massa” (2000, p. 25, nossa tradução).¹³ Para tais fãs, o horror autêntico é definido por um tipo de violência excessiva que não pode existir no *mainstream*. Na mesma medida, em outro exemplo citado por Jancovich, os fãs de horror que cultuam o cineasta Dario Argento buscam se desassociar dos fãs da saga *A hora do pesadelo*; enquanto fãs de filmes mais *underground*, consideram Argento muito *mainstream* (2000, p. 28). Esses processos de definições *autênticas* frequentemente buscam legitimação através da criação de alteridades. “Por exemplo, certos fãs de ficção científica procuram enfatizar a seriedade do seu gênero de preferência, assim como seu investimento nele, às custas do fã de horror que passa a representar a epítome do consumidor de cultura de massa como o imbecil e ameaçador Outro.” (Jancovich, 2000, p. 26, nossa tradução).¹⁴

Em um contexto mais atual, vemos um debate análogo acontecer nas discussões sobre o pós-horror, termo cunhado pelo crítico Steve Rose em 2017.¹⁵ Enquanto para fãs de um horror mais “tradicional” o pós-horror é encarado como um “pseudo-cinema de horror” feito para pessoas que na realidade não gostam de filmes de horror, para os cinéfilos que gostam dos filmes colocados nessa categoria o pós-horror é um refinamento, um aprimoramento e uma revitalização do gênero. E no embate de definições, ambos os lados se julgam detentores do veredito final sobre a autenticidade do que é o gênero horror *de verdade*.

Essa discussão recorrente sobre “verdade” no gênero cinematográfico (*genre*), oferece uma imensa aproximação com o gênero sexual (*gender*). Mesmo que na língua inglesa os dois conceitos não sejam homônimos, como acontece no português, muito da retórica utilizada nos estudos de gênero no cinema perpassa por nomenclaturas que se assemelham ao debate de gênero nos estudos feministas e queer. Rick Altman se apropria de uma nomenclatura biológica, discutindo gênero em termos de “espécime”, “mutantes” e “cruzamento de espécies” (2000, p. 16), assim como defende propostas de gênero enquanto “identidades” estáveis e bem-definidas. Barry Langford (2005), por sua vez, propõe a discussão sobre hibridismo questionando a existência de um “transgênero” (*transgenre*). Já Steve Neale (1990) define gênero a partir do conceito de verossimilhança, um sistema de conhecimentos, expectativas e hipóteses que os espectadores utilizam para compreender um gênero. Se algum personagem começa a cantar, o público reconhece que o filme é um musical, e, conseqüentemente, espera que outros números musicais ocorram ao longo da sessão. Quando esse sistema de conhecimentos prévios da verossimilhança é rompido, o público entende que o filme não é um musical “real” ou “genuíno”. Tal processo de deslegitimação de um filme que transgride as expectativas de determinado gênero, indicando sua farsa com o objetivo de reforçar a

13. Do original: "Do original: the commercialized, sanitized tripe which is consumed by moronic victims of mass culture."

14. Do original: "For example, certain SF fans seek to emphasize the seriousness of their own genre, and their investment in it, at the expense of the horror fan who comes to represent the epitome of the consumer of mass culture as moronic, threatening Other."

15. Disponível em: <https://x.gd/qYAEz>. Acesso em: 13 de janeiro de 2024.

verdade sobre o gênero em questão segue uma dinâmica parecida com o processo pelo qual o binário cisgênero é reforçado em detrimento da experiência trans e não binária.

Partindo desse intercâmbio de terminologias, gostaria de “queerizar”, de maneira provocativa, o debate de gênero cinematográfico. Da mesma maneira que os estudos de gênero cinematográfico utilizam terminologias presentes nos debates de gênero e sexualidade, muito da discussão queer sobre gênero (*gender*) pode ser aplicada ao gênero (*genre*). Se olharmos, por exemplo, para a discussão feita por Judith Butler (1993) sobre a prática das *drag queens*, temos um repertório interessante para pensar a questão das fronteiras entre gêneros, suas paródias, hibridismos e a noção de autenticidade. Butler defende que a *drag* não performa uma cópia de um gênero real e já existente, mas sim uma estrutura de personificação que é inerente à estrutura de qualquer gênero. A autora então declara que o “*gênero é um tipo de imitação para a qual não existe um original; na realidade, é uma espécie de imitação que produz a própria noção do original como efeito e consequência da imitação em si mesma*” (1993, p. 313, grifos da autora, nossa tradução).¹⁶ Transpondo o pensamento de Butler aos estudos fílmicos, acredito que a máxima segue pertinente. Qual exatamente é o primeiro filme de horror? O primeiro melodrama? O primeiro *western*? Os representantes subsequentes de tais gêneros sempre seguem o modelo “original”? E como fica a questão dos gêneros cinematográficos que surgiram na literatura? É possível falar em “imitação de um exemplar legítimo” quando migramos de uma mídia para outra? Nós sabemos o que é um musical ou um filme de guerra pelos códigos narrativos e iconográficos que são reproduzidos e “imitados” sem que nós, os espectadores, saibamos com certeza qual é o modelo original, se é que tal protótipo existe. Butler, sobre isso, continua e afirma que: “Em outras palavras, toda essa estrutura base de cópia e origem se revela radicalmente instável, já que cada posição se reverte na outra e embaralha a possibilidade de qualquer maneira estável de localizar a prioridade temporal ou lógica de qualquer um dos termos” (1993, p. 313, nossa tradução).¹⁷ São códigos culturalmente aprendidos através da repetição constante dos próprios códigos que constituem o gênero em questão. Logo, é justamente essa repetição das estruturas do gênero que definem em nosso imaginário as características “fundamentais” de cada gênero em particular.

Aqui, um contra-argumento poderia ser feito evocando o papel da sujeição na produção de gênero social, já que suas normas e códigos se aplicam em corpos de sujeitos que são então definidos pelas medidas normativas do real (Butler, 1993, p. 313); definição que, obviamente, não se traduz com exatidão para o gênero cinematográfico. Tal limitação, apesar de verdadeira, não me parece particularmente definitiva, pois, como nos lembra De Lauretis, o cinema também é perpassado por processos de confecção de subjetividade “culturalmente conscientes”, instigan-

16. Do original: gender is a kind of imitation for which there is no original; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself.

17. Do original: In other words, the entire framework of copy and origin proves radically unstable as each position inverts into the other and confounds the possibility of any stable way to locate the temporal or logical priority of either term.

do no espectador relações produtivas e um engajamento com as imagens que germina formas de subjetividade que são inquestionavelmente sociais (1984, p. 50). Sobre o *genre*, a autora ainda define que

O que chamamos de gêneros – a organização narrativa fílmica do conteúdo de acordo com codificações cinematográficas específicas no western, no horror, no melodrama, no filme noir, no musical etc. – também são meios pelos quais o cinema articula a ação humana, estabelece sentidos em relação às imagens e vincula a fantasia a imagens e sentidos ao mesmo tempo. Essa vinculação da fantasia a certas representações, certas imagens significativas, afeta o espectador enquanto uma produção subjetiva. O espectador, costurado no movimento espaço-temporal do filme, é construído como ponto de inteligibilidade e origem dessas representações, enquanto sujeito, “figura-para”, dessas imagens e sentidos. Desta maneira, o cinema participa de forma eficaz e vigorosa na produção social da subjetividade. (De Lauretis, 1984, p. 53, nossa tradução)¹⁸

Butler declara que a arte *drag* é sobre o modo como “gêneros são apropriados, teatralizados, usados e criados” (1993, p. 313, nossa tradução).¹⁹ É em um movimento parecido que eu gostaria de pensar a ficção especulativa por uma abordagem queer. Livre de ambições em defender a autenticidade das obras como exemplares legítimos da fantasia ou do horror, volto meu trabalho ao anseio de entender como a ficção especulativa pode ser apropriada e usada como ferramenta narrativa, estética e política. Ainda na subversão queer dos estudos de gênero de cinema, proponho a leitura de gênero feito por Maggie Nelson em comparação com a ideia de cor:

Tenho um amigo que pensa no gênero como uma cor. O gênero e a cor têm em comum certa indeterminação ontológica: não é correto dizer que um objeto é uma cor, nem que o objeto *tem* uma cor. O contexto também a modifica: *todos os gatos são pardos*, etc. A cor também não é, a rigor, *voluntária*. Mas nenhuma dessas fórmulas quer dizer que o objeto em questão é *incolor*. (Nelson, 2017, p. 20, grifos da autora)

Desse modo, não pretendo defender que certos filmes *são* de ficção especulativa ou *têm* elementos de horror, fantasia, ficção científica. Proponho uma análise aberta às possibilidades da indeterminação, encarando o gênero com a mesma postura pós-identitária que o queer representa. Pois, como propõe Eve Kosofsky Sedgwick, um dos significados do queer é “a mistura aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de sentido quando os elementos constituintes do gênero e da sexualidade de qualquer pessoa não são feitos (ou não podem ser feitos) para significar monoliticamente” (2005, p. 7, nossa tradução).²⁰ Assim como

18. Do original: What we call genres – the narrative filmic organization of content according to specific cinematic codifications in the western, the horror film, melodrama, film noir, the musical, etc. – are also ways in which cinema articulates human action, establishes meanings in relation to images, and binds fantasy at once to images and meanings. This binding of fantasy to certain representations, certain significant images, affects the spectator as a subjective production. The spectator, stitched in the film’s spatiotemporal movement, is constructed as the point of intelligibility and origin of those representations, as the subject of, the “figure-for,” those images and meanings. In these ways cinema effectively, powerfully participates in the social production of subjectivity.

19. Do original: genders are appropriated, theatricalized, worn, and done.

20. Do original: “That’s one of the things that “queer” can refer to: the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically.”

Langford (2005) e Tudor (2012), a teórica queer nos lembra que *gêneros(s)*, sejam eles quais forem, são forjados e definidos em comunidade e agrupamentos, através de práticas que, mesmo quando partem de um, existem e geram sentido como um todo. Tal apropriação da proposta de Sedgwick (2005) para os estudos de gêneros cinematográficos, ecoa a leitura que Maggie Nelson faz de seu trabalho ao declarar que “Ela queria que o termo fosse uma emoção constante, um tipo de lugar-tenente – um nominativo, como *Argo*, pronto para designar partes cambiantes ou que se fundiram, um meio de afirmar e ao mesmo tempo se esquivar” (Nelson, 2017, p. 34). Dessa maneira, a ficção especulativa se configura como um tipo de lugar-tenente, uma paleta em que cores/gêneros se misturam em diferentes possibilidades de constituição do gênero em si; no lugar de um gênero-monólito, um gênero-matiz.

FRICÇÕES DE GÊNERO

Refletindo sobre as similaridades e fronteiras entre o horror e a ficção científica, Laura Loguercio Cánepa, em seu artigo “Horror, ficção-científica e tecnologias da comunicação em três filmes brasileiros” (2015), reconhece que os gêneros compartilham muitas proximidades, por exemplo, suas origens, ambos provenientes do romance do século XVIII. Frequentemente, o supracitado *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley é encarado como um livro seminal para ambos os gêneros. E, embora assuma que essa filiação dos dois gêneros não é nenhum consenso, a autora elenca alguns teóricos que concordam com essa conexão em termos analíticos, como Steve Neale (2000), Roberto de Sousa Causo (2003) e George Slusser e Eric Rabkin (1987).

Nota-se no trabalho de todos esses autores dos estudos de ficção científica uma tendência em mesclar teóricos da literatura com teóricos do cinema, uma curiosa afinidade com a proposta de Teresa de Lauretis (2011) para o texto queer. Em coletânea organizada por Alfredo Suppia, temos artigos oriundos de ambas as áreas, sem qualquer hierarquização ou segregação. O livro, intitulado *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura* (2015), que inclusive conta com o recém citado artigo de Cánepa, se propõe a ser um pequeno “atlas”, composto por “ensaios que podem ser compreendidos como ‘mapas’ introdutórios a esse vasto continente ocupado pela ficção científica” (2015). Assim como no texto queer, aqui a discussão sobre o gênero transcende a mídia e se abre para uma constelação (ou um continente) mais abrangente. Suppia, dessa vez na introdução de seu livro precursor *Atmosfera Rarefeita: a ficção científica no cinema brasileiro* (2013), em diálogo com Robert Stam, coloca que

[n]ão sem razão, Robert Stam é particularmente cauteloso com relação aos riscos ou vícios dos estudos de gênero (taxonomismo e essencialismo), propondo maior atenção ao conceito de dialogismo (Bakhtin, 1930) e à teoria da intertextualidade (Kristeva, 1960). Segundo o Professor Stam, “o gênero poderia ser visto mais produtivamente como um aspecto específico da questão mais aberta e abrangente da intertextualidade”. Stam defende o uso da ideia de “intertextualidade” em substituição a “gênero” pelo fato de o primeiro termo evitar uma certa tautologia inerente ao segundo, além de a intertextualidade ser mais “ativa, pensando o artista como um agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes”, e polivalente, na medida em que “autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares quanto eruditos”. (2013, p. 18)

Sigo aqui ao postulado por Suppia e Stam, por perceber nesse movimento de substituição do gênero pela intertextualidade um imenso potencial queer em termos metodológicos. Não teria muita lógica uma pesquisa queer em cinema se preocupar com a categorização de gêneros (cinematográficos) em posições inexoráveis ou essencialistas. Pouco ou nada interessa a defesa de qualquer purismo ou da comprovação de que estes filmes pertencem a uma certa estrutura determinada por um número mínimo de características. Neste debate, é mais importante diluir do que delimitar fronteiras, romper qualquer tendência hierárquica, horizontalizar, aproximar e somar forças, celebrar ao invés de inferiorizar diferenças. Interesse-me mais pela ficção científica que se deixa e quer se contaminar pela fantasia, que, por sua vez, se infecta prazerosamente pelo horror, em um matiz de cores que vibram quando mescladas. Uma ficção especulativa que, ao invés de almejar a verdade de um gênero, busca transcender “os requerimentos normativos com os quais a ficção é esperada a se conformar” (De Lauretis, 2011, p. 244, nossa tradução).²¹

Pensar a ficção especulativa nestes termos também constitui uma oposição a uma estrutura de gênero identificada pelo teórico queer Nick Davis em *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and contemporary Queer Cinema* (2013). Ao analisar o filme *Gêmeos – Mórbita Semelhança* (David Cronenberg, 1988) enquanto um texto queer, Davis vai elaborar, através do conceito deleuziano de “fluxos de desejo”, uma oposição entre o cinema queer e os gêneros convencionais. Segundo o autor,

Muitas pessoas, particularmente as que são gays ou heterossexuais, experienciam seus fluxos de desejo de maneira comparativamente contínua, e as relações íntimas e comunais que nascem desses desejos de maneira similarmente contínua. Agora imagine os fluxos orquestrados das imagens cinematográficas não apenas como similares, mas concomitantes com essas produções-de-desejo; observe, particularmente, como comédias românticas, dramas realistas e

21. Do original: “[...] are the normative requirements with which fiction is expected to comply.”

outros gêneros mainstream cortam os intervalos entre planos idoneamente, com edições que aspiram a invisibilidade. Não coincidentemente, tais gêneros tendem a perpetuar de maneira mais agressiva ilusões normativas de sexo, gênero e desejo (Davis, 2013, p. 48, nossa tradução).²²

Para além, uma aposta nas possibilidades da intertextualidade também se alinha a uma certa tradição encontrada na própria história do Cinema Queer. Pelo menos desde o New Queer Cinema, não é difícil encontrar cineastas que orquestram em seus filmes códigos de diferentes gêneros, mais interessados em subverter, reapropriar ou desconstruir suas matrizes do que se fixar nos limites da “identidade legítima” dos gêneros em questão. Em *Veneno* (Todd Haynes, 1991), a narrativa é dividida em segmentos que transitam entre o horror, o melodrama, a fantasia e até mesmo o documentário; *Paciência zero* (John Greyson, 1993), por sua vez, borra fronteiras entre o musical e o horror em uma perspectiva camp (Gittings; 2001); ao passo que *Swoon – colapso do desejo* (Tom Kalin, 1992) implode os elementos da *biopic*, através de um gosto pelo artifício e um desprezo pela reprodução realista do passado. Como resume Mary Ann Doane ao escrever sobre o cinema de Todd Haynes, “seu cinema demonstra não tanto que a imagem reside dentro de um gênero, mas que o genérico invade a imagem, reduzindo sua singularidade, tornando-a disponível para ser reconhecida” (2004, p. 12, nossa tradução).²³ Acredito que o mesmo seja verdade sobre seus colegas.

Na proposta “mais aberta e abrangente” ditada por Stam, proponho a criação de um *corpus* de tendência inclusiva, visto que concordo com a máxima de encarar “o artista como um agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes” – assim como a *drag* que se apropria, usa, teatraliza e cria códigos de gêneros. Por uma análise dos filmes enquanto textos queer que estabelecem intertextualidade(s) com um ou mais gêneros que formam a ficção especulativa. Assim como Sedgwick, quero a ficção especulativa (e qualquer outro gênero que venha a estudar) enquanto *Argo*, pronta para navegar entre as cartografias do gênero. Ou ainda, como coloca Harry M. Benshoff ao refletir sobre o potencial queer da ficção especulativa,

[o]utros gêneros cinematográficos – o melodrama, o musical – também se demonstram propensos para teorizações queer, porém poucos o fazem tão prontamente quantos os gêneros fantásticos. Enquanto cada um desses gêneros se diferencia em muitas maneiras, eles se assemelham no modo como criam um hiperespaço preconcebido (não realista) para seus espectadores, mundos diegéticos nos quais pressupostos heterocentros talvez sejam tão “reais” ou “de mentirinha” quanto magia e monstros. (Benshoff, 1997, p. 5-6, nossa tradução)²⁴

22. Do original: "Many people, particularly gay or straight ones, experience their flows of desire as comparably continuous, and the intimate or communal relations that grow from these desires as similarly continuous. Now imagine the orchestrated flows of cinematic images as not just similar to but coeval with those of desiring-production; observe in particular how romantic comedies, realist dramas, and other mainstream genres cut the intervals between shots very finely, with edits aspiring to invisibility. Not coincidentally, these genres tend most strongly to perpetuate normative illusions of sex, gender, and desire."

23. Do original: "Haynes's cinema demonstrates not so much that the image resides within a genre, but that the generic invades the image, reducing its singularity, making it available for recognition."

24. Do original: "Other film genres – the melodrama, the musical – also lend themselves to such queer theorization, yet few do so as readily as the fantastic genres. While each of these genres are very different in many ways, they are similar in that they create a ready-made (non-realist) hyperspace for their spectators, diegetic worlds in which heterocentrist assumptions may be as "real" or as "make believe" as magic and monsters."

Sendo assim, refletir sobre/com obras de ficção especulativa me instiga não por apresentarem características narrativas ou formais que se enquadram em determinado gênero cinematográfico, mas por suas aspirações em “especular sobre a realidade, fornecendo paradigmas que relativizam as compreensões estabelecidas” (Causo, 2003, p. 34). É por essa via que a conversão em texto queer acontece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto busquei estabelecer um diálogo entre os estudos de gênero no Cinema e as investigações da Teoria Queer. Embora tenha elegido como objeto de estudo e discussão os gêneros da ficção especulativa, acredito que a proposta de uma abordagem queer de definição do gênero cinematográfico possa ser aplicada de maneira abrangente, já que é possível encontrar um alinhamento com diferentes teorias de gênero (*genre*), como a busca por novas maneiras de trabalhar com gênero de Jancovich, a intertextualidade de Stam e as definições por parentesco de Langford. Longe da ambição de postular uma norma ou metodologia de estudos, a abordagem queer dos estudos de gêneros não só reconhece e dialoga com as definições preexistentes do campo, mas também permite uma maior fluidez de usos da categoria. Não se trata de atestar uma verdade, mas sim investigar possibilidades. Tal abordagem, portanto, pode ser particularmente produtiva para estudos de gênero nas filmografias nacionais do Sul Global, de cineastas marginais, de cinemas minoritários e tudo aquilo que o grande cânone não sabe categorizar ou escolheu apagar.

Se o gênero é ficção, especulemos seus sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Rick. "A semantic/syntactic approach to film genre". In. GRANT, Barry Keith (org.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012.
- _____, Rick. *Film/genre*. Londres: British Film Institute, 2000.
- BARBOSA, André Antonio. "Distopia Queer". In. ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando. (orgs.). *Brasil Distópico*. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.
- BENSHOFF, Harry M. *Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- _____, Harry M.; GRIFFIN, Sean. *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- BUTLER, Judith. "Imitation and Gender Insubordination". In. ABELOVE, Henry; BARALE, Michele Aina; HALPERIN, David M. (orgs.). *Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993.
- CÂNEPA, Laura Loguercio. "Horror, ficção-científica e tecnologias da comunicação em três filmes". In. SUPPIA, Alfredo (org.). *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura*. São Paulo: Alameda, 2015.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil, 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DAVIS, Nick. *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and contemporary queer cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- _____, Teresa. "Queer texts, bad habits, and the issue of a future". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 17, n. 2-3, 2011, p. 243-263.
- DOANE, Mary Ann. "Pathos and pathology: The cinema of Todd Haynes". *Camera Obscura*, v. 19, n. 3, 2004, p. 1-21.
- GILBERT, Nora. *Better left unsaid: victorian novels, Hays Code films, and the benefits of censorship*. Redwood City: Stanford University Press, 2013.
- GITTINGS, Christopher. "'Zero Patience', Genre, Difference, and Ideology: Singing and Dancing Queer Nation". *Cinema Journal*, v. 41, n. 1, 2001, p. 28-39.
- GUNN, James. "Toward a definition of science fiction". In. GUNN, James E.; CANDELARIA, Matthew (orgs.). *Speculations on speculation: theories of science fiction*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.
- HARAWAY, Donna J. "Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX". In. TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- JANCOVICH, Mark. "'A Real Shocker' Authenticity, genre and the struggle for distinction". *Continuum*, v. 14, n. 1, 2000, p. 23-35.
- _____, Mark. "General introduction". In. JANCOVICH, Mark (org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002.
- LANGFORD, Barry. *Film genre: Hollywood and beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

- NĂRIPEA, Eva. "Queerizando gêneros? De mulheres, homens e alienígenas no cinema de ficção científica do Leste Europeu". In. SUPPIA, Alfredo. (org.) *Cartografias para a ficção científica mundial*. São Paulo: Alameda, 2015.
- NEALE, Steve. "Questions of genre". *Screen*, v. 31, n. 1, 1990, p. 45-66.
- NELSON, Maggie. *Argonautas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- PEARSON, Wendy Gay. "Alien Cryptographies: The View from Queer". In. PEARSON, Wendy Gay; HOLLINGER, Veronica; GORDON, Joan (orgs.). *Queer universes: sexualities in science fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.
- PEARSON, Wendy Gay; HOLLINGER, Veronica; GORDON, Joan. "Introduction: Queer Universes". In. PEARSON, Wendy Gay; HOLLINGER, Veronica; GORDON, Joan (orgs.). *Queer universes: sexualities in science fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.
- RABKIN, Eric S. "Defining science fiction". In. GUNN, James; BARR, Marleen S.; CANDELARIA, Matthew (orgs.). *Reading Science Fiction*. New York: Palgrave MacMillan, 2009.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 2005.
- SLUSSER, George Edgar; RABKIN, Eric S. "Toward a theory of interaction". In: SLUSSER, George Edgar; RABKIN, Eric S. (orgs.). *Intersections: fantasy and science fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.
- SUPPIA, Alfredo. *Atmosfera Rarefeita: A ficção científica no cinema brasileiro*. São Paulo: Devir, 2013.
- SUPPIA, Alfredo; GUIMARÃES, Pedro Maciel; DUCCINI, Mariana. "Apresentação". In. SUPPIA, Alfredo; GUIMARÃES, Pedro Maciel; DUCCINI, Mariana (orgs.). *Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas*. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2017. Volume 2.
- SUVIN, Darko. *Metamorphosis of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. London: Yale University Press, 1979.
- TUDOR, Andrew. "Genre". In. GRANT, Barry Keith (org.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012.