

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

TEODORO RICARDO

**ENTRE HOMENS, MULHERES E MONSTROS:
REPRESENTAÇÃO DE CORPOS TRANS
NO CINEMA DE HORROR**

JUIZ DE FORA

2025

Teodoro Ricardo

**“ENTRE HOMENS, MULHERES E MONSTROS:
REPRESENTAÇÃO DE CORPOS TRANS
NO CINEMA DE HORROR”**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Leticia Perani Soares

JUIZ DE FORA

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ricardo, Teodoro.

ENTRE HOMENS, MULHERES E MONSTROS: :
REPRESENTAÇÃO DE CORPOS TRANS NO CINEMA DE
HORROR / Teodoro Ricardo. -- 2025.

84 p. : il.

Orientadora: Letícia Perani Soares

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2025.

1. Cinema. 2. Queer. 3. Horror. 4. Feminismo. 5.
Representatividade. I. Perani Soares, Letícia, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a meus pais, Cleidimara e Romildo, que apoiaram e sustentaram minha caminhada acadêmica e criativa desde pequeno. Também agradeço a minha irmã e família, que mesmo de longe, me ajudaram em cada etapa, me fazendo sentir valorizado e visto durante minha trajetória.

À minha orientadora, Profa. Dra. Letícia Perani, pelo incansável incentivo e pelas sugestões que moldaram esse trabalho, lhe devo toda a luta que tive para finalizar a escrita desse trabalho, sua paciência e auxílio foram fundamentais.

Aos meus amigos que aguentaram todos os contratempos ao meu lado e que fizeram de Juiz de Fora um novo lar.

Agradeço à todos os professores que me incentivaram e inspiraram a curiosidade de continuar faminto por conhecimento.

À UFJF e ao Instituto de Artes e Design, que me proporcionaram um ambiente e experiências que foram para além de formativas.

E por fim, para todos os pesquisadores, artistas, criadores e monstros que vieram antes de mim, e que pesquisam comigo. Obrigado por mostrar que não estamos sozinhos.

“They make us monsters then let's be monsters!”

Duke em Clube da Mordida

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a representação *queer* e feminista no cinema de horror, com ênfase nas personagens trans em três filmes de diferentes épocas: Acampamento Sinistro (1983), Clube da Mordida (2019) e Eu Vi o Brilho da TV (2024). A pesquisa parte de estudos sobre cinema de horror — em especial o subgênero slasher — para compreender como gênero e contexto histórico influenciam a construção dessas narrativas. Será realizada uma revisão crítica sobre o horror em cada período, destacando as influências socioculturais que atravessam essas produções. A análise dos filmes se concentra nas personagens trans, observando seu visual, sua presença na narrativa, as formas de performance em tela e a maneira como a questão trans é representada, tanto na perspectiva das próprias personagens quanto na reação das demais figuras da trama. O trabalho busca, assim, evidenciar diferenças e aproximações entre essas representações, contribuindo para uma reflexão mais ampla sobre a relação entre cinema de horror, gênero e identidade.

Palavras-chave: Cinema; Queer; Horror; Feminismo; Representatividade.

ABSTRACT

This work seeks to analyze queer and feminist representation in horror cinema, with an emphasis on trans characters in three films from different eras: *Sleepaway Camp* (1983), *Bit* (2019), and *I Saw the TV Glow* (2024). The research draws on studies of horror cinema—especially the slasher subgenre—to understand how gender and historical context influence the construction of these narratives. A critical review of horror in each period will be conducted, highlighting the sociocultural influences that permeate these productions. The analysis of the films focuses on trans characters, observing their appearance, their presence in the narrative, their forms of performance on screen, and the way in which trans issues are represented, both from the perspective of the characters themselves and in the reactions of other figures in the plot. The work thus seeks to highlight differences and similarities between these representations, contributing to a broader reflection on the relationship between horror cinema, gender, and identity.

Keywords: Cinema; Queer; Horror; Feminism; Representativeness.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. CINEMA DE HORROR E CONTEXTO HISTÓRICO.....	9
2.1 Cinema de horror: uma breve história sobre temas abordados.....	9
2.2 Representação, estereótipo e impacto de acontecimentos históricos na mídia.....	11
3. CINEMA DE HORROR, SLASHER E O CORPO MONSTRUOSO.....	18
4. ACAMPAMENTO SINISTRO (1983).....	22
5. CLUBE DA MORDIDA (2019).....	37
6. EU VI O BRILHO DA TV (2024).....	54
7. ENTRE ANGELA, LAUREL E ISABEL/OWEN.....	72
8. CONCLUSÃO.....	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78

1. INTRODUÇÃO

O cinema é uma forma de expressão e comunicação em massa, que abre um leque de possibilidades para criação, comunicação e representação do mundo. Silva entende que

Uma modalidade integrante do conhecimento humano, o cinema orienta e explica percursos individuais e grupais formados em ambiências em que a imagem em movimento constitui e possibilita aprendizados que passam a compor o estoque de experiências da sociedade. (SILVA, 2010, p. 161-162)

Sendo assim, o estudo da imagem do cinema pode ser utilizado para a compreensão da forma de como alguns grupos são representados diferentes de outros, ou seja, de forma estigmatizada.

O poder do cinema de dialogar e bater de frente contra a censura e contra o considerado “normal” na sociedade é notável, e intensificado pelos filmes de horror, que tendem a usar os tabus, em consequência, o medo social, em sua trama, causando um pouco de relutância por parte dos críticos com essas obras. Um exemplo claro de como a censura lida com esse tema sendo exposto de forma tão explícita, são os censores dos filmes de Zé do Caixão durante a ditadura, afirmando que o uso dessa violência explícita “anestesiaria” o espectador, naturalizando a violência, e ajudando aos jovens a se rebelarem. (cf. COUTO e GUTFREIND, 2024, p.14)

Assim, as vozes dissonantes eram marcadas como desviantes, anormais, subversivas, comunistas etc. Todos os sujeitos que escapavam a essa ordem estabelecida eram colocados dentro dessas categorias genéricas que anunciavam seu potencial criminoso. (COUTO e GUTFREIND, 2024, p.15)

Esse tema, portanto, é colocado como algo a ser estudado criticamente, sendo entendido que os temas e as representações que esse cinema traz impactam quem o consome e se tem um reflexo na realidade social. Em filmes de horror, essa imagem se torna um objeto de estudo central. Toda criação do medo em um filme se baseia em um medo humano, o medo do estranho, por exemplo, e/ou em um medo social de alguma ameaça ao padrão de vida e realidade que se tem, ao *status quo*, seja da maioria ou da minoria (em escassos casos, como em filmes do cineasta Jordan Peele¹, por exemplo), e acaba também representando os temores, preconceitos e tensões sociais de determinada população na qual e para qual o longa foi produzido.

Especificamente o gênero de terror é considerado marginalizado, sendo alvo de críticas, moralismo e censura pela forma como apresenta seu conteúdo, porém, isso não censura seu potencial de suscitar questões culturais e políticas. Em um filme de

¹ Em seus filmes, o diretor coloca a questão do racismo estrutural e vivência de pessoas negras em suas obras, dando uma nova perspectiva a um cinema de horror majoritariamente criado por, e para, pessoas brancas personagens “que fogem dos estereótipos, do senso comum e são donos de suas próprias histórias.” (LOPES, 2024, p.3)

terror há a defesa de um status quo, um ideal de sociedade, de felicidade, de comportamento, que sofre ameaça do “monstro”. (SILVA e BONFIM, 2024, p.19)

O poder da representação no cinema tem sido um tópico discutido cada vez mais pela responsabilidade que a representação tem ao causar estigmas e estereótipos e reforçá-los, causando um reflexo real na população em que se utiliza para gerar o medo, população esta que já se encontra em um ponto propício a essa estigmatização: grupos minoritários como pessoas não brancas, mulheres, LGBTQ+ e pessoas com deficiência, por exemplo.

O grupo a ser estudado neste trabalho foi a comunidade trans, em específico, mulheres trans dentro do cinema de horror, utilizando-se de como corpos binários são representados em comparação aos fora do binário, assim como a relação do corpo monstruoso e o corpo trans², analisando visualmente e narrativamente como os personagens selecionados se relacionam com a trama e de como os acontecimentos históricos, época e filmes que vieram anteriormente se refletem nessas produções.

Para isso, foi realizado um levantamento de filmes que possuem representação trans, breve pesquisa histórica sobre o cinema de horror e seus temas e acontecimentos históricos sobre lutas sociais com foco na luta feminista e na luta *Queer*, assim como pesquisas já existentes sobre o corpo nos filmes de horror e filmes *slasher* em específico.

Os filmes selecionados foram *Acampamento Sinistro*, de 1983, *Clube da Mordida*, de 2019 e *Eu Vi o Brilho da TV*, de 2024, sabendo da diferença de tempo entre os filmes trariam uma diferença notável entre as representações a fim de comparação, principalmente para *Acampamento Sinistro* para os outros dois contemporâneos. A partir da análise das três personagens com base na pesquisa feita e uma comparação entre suas diferenças e semelhanças como representações, discute-se como essa representação se alterou durante os anos e da importância de continuar evoluindo na construção de representações melhores (ou apenas criar representações que não foram encontradas neste levantamento) nesse segmento cinematográfico.

² Paul Preciado, em “Eu sou o monstro que vos fala” (2021), traz essa correlação do corpo monstruoso com o corpo trans em específico, sendo a relação do corpo *Queer*, do desviante, sempre estar correlacionado com os monstros clássicos desde o início do horror literário.

2. CINEMA DE HORROR E CONTEXTO HISTÓRICO

2.1 Cinema de horror: uma breve história sobre temas abordados

O cinema de horror se origina da década de 1920-30, a partir da literatura europeia em grandes clássicos literários como “Frankenstein”, “O Médico e o Monstro” e “Drácula”, sendo adaptados para a grande tela pelo estúdio Universal, que ficou por alguns anos sendo referência dessas adaptações (TAVARES, 2011). O papel do cinema aqui é trabalhar com a subjetividade, encontrada na forma que se é consumida a mídia escrita: o horror fica ilimitado a imaginação do leitor, tornando quase impossível a representação do monstro nas telas: “O monstro tem sempre de falhar em ser suficientemente monstruoso e o terror depende, portanto, da violação explícita dos corpos femininos, em oposição à simples visão do monstro.”³ (HALBERSTAM, 1995, p.3)

Por nunca chegar num nível de horror suficiente, são encontradas alternativas, como a violência em cena, para compensar e utilizar o choque que não se tinha nas escritas originais, tornando muitas vezes o monstro mais violento ou mais grotesco possível que o visual consegue chegar.

Jack Halberstam, em seu livro *"Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters"* (1995) afirma que a ficção gótica se é criada a partir do subjetivo, que produz o considerado desviante do "normal, saudável e o puro" (HALBERSTAM, 1995), portanto, desde o início esses longas se correlacionam com a criação de uma oposição ao que se era considerado "normal" socialmente para causar o medo. Noel Carroll também destaca que esses monstros se alteram de acordo com a cultura em que se foi produzida, sendo profundamente conectada com o local e época em que foi criada, se alterando de acordo com o medo social ou situação em que se foi escrito para se adequar e se conectar ao público (CARROLL, 1999, p. 70).

Nas décadas de 1940-50, devido a influência da Segunda Guerra Mundial, o cinema começa a demonstrar o medo da mudança do papel da mulher na sociedade em sua narrativa; mulheres que planejam matar o marido, vilãs cruéis e manipuladoras entram em cena como nos filmes “The Little Foxes” (Pérfida) de William Wyler em 1941 e “Double Indemnity” (Pacto de Sangue) de Billy Wilder em 1944. (SANTOS, p.24, 2018), assim como o medo pós

³ Tradução do autor, original: “in the horror film, the monster must always fail to be monstrous enough and horror therefore depends upon the explicit violation of female bodies as opposed to simply the Sight of the monster.”

guerra de que uma guerra nuclear poderia ocorrer, que deu espaço para grandes monstros que representavam tal poder destrutivo:

Com isso surgiram obras com criaturas colossais, conhecidas como Kaijus na tradição japonesa, filmes como “Gojira” (Godzilla) de Ishirō Honda em 1954 e “Mosura” (Mothra, a deusa selvagem) de Ishirō Honda em 1961, monstros que eram criados através de um uso inconsequente de armas nucleares. (SANTOS, 2018, p.25)

Segundo Tavares (2011), o cinema de horror passa, nos anos 1960 aos 1970, a representar outras imagens além de monstros. Obras como “O bebê de Rosemary” (Roman Polanski, 1968) e grandes clássicos como “O exorcista” (William Friedkin, 1973), “O massacre da serra elétrica” (Tobe Hooper, 1974) e “Carrie, a estranha” (Brian de Palma, 1976), são filmes com um horror mais psicológico, ou filmes com mais violência ao corpo, estavam começando a chegar em tela para serem melhor definidos e desdobrados nas décadas seguintes.

Nos anos 1980, acontece a popularização e maior produção de um horror violento e explícito, sendo mostrado em câmera os horrores do mal representado em diversas formas de efeitos práticos, bem ou mal feitos, de acordo com o dinheiro disponível para produção. Nessa década é onde surgem as franquias de *Slasher*, ou filme *Splatter*⁴, sendo os mais famosos franquias como “Sexta feira 13” (1980-2009), “Hora do Pesadelo” (1984-2010), “Halloween” (1978-2022), e inúmeros outros filmes com a mesma premissa: um assassino matando suas vítimas uma a uma, seguindo um código moral próprio. Após a análise de três filmes *slasher*, Giancarlo Couto e André Silva concluem em seu artigo:

[...] É possível perceber como os vilões, verdadeiras representações do mal, surgem de fato como uma encarnação da punição de um comportamento que pode ser tido como promíscuo e desviante sob a ótica da moral cristã. Isso se reforça justamente pelo comportamento dos jovens sobreviventes nas obras, sempre puros e inocentes. (COUTO e SILVA, 2019, p. 12)

Na década seguinte, devido à supersaturação, esse gênero de filme ficou tão repetitivo que as produções começaram a usar a comédia, transformando-os no subgênero “horror-comédia”, no qual esses elementos se tornaram base dos filmes de horror que acabaram marcados na narrativa e satirizados ou subvertidos em novas ideias:

Nos anos 90 as personagens surgidas no período anterior como Freddy Krueger, Jason e Chucky, de Brinquedo assassino (Tom Holland, 1988, 1990, 1991) – que mais tarde acabaria se tornando motivo de piadas – perdiam seu prestígio junto aos espectadores e foi Wes Craven com a série Pânico (1996 - 2010), que deu um novo

⁴ Definição: “A história imensamente generativa de um psicopata assassino que mata uma série de vítimas, em sua maioria mulheres, uma a uma, até ser subjugado ou morto, geralmente pela única garota que sobreviveu.” (CLOVER, 1992) para esse trabalho será utilizado o termo “*slasher*” daqui a diante.

ânimo ao gênero. A partir de então surgiram imitações: *Lenda urbana* (1998) e *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (1997). (TAVARES, 2011, p.6)

Em nenhum momento o horror perde sua essência original: o medo do estranho, do que vai contra a norma, que é sempre a base desse gênero cinematográfico, e é por conta dessa característica que analisar filmes de horror em cada momento histórico nos revela os temores sociais relativos. A representação de minorias de grupos sociais nesse gênero se torna um reflexo de como esses grupos sociais se relacionavam e se relacionam com a classe dominante.

2.2 Representação, estereótipo e impacto de acontecimentos históricos na mídia

Segundo Freire Filho (2005, p.21) e Woodward (2000), os discursos e formas de representação constroem os lugares em que determinado grupo pode ocupar e ser escutado, como por exemplo a criação de um ideal de mulher, ou um ideal masculino que é incentivado e reforçado pela mídia. Já Woodward coloca a representação como o uso de significação, criação de símbolos que juntos, criam significados, e com isso o público cria a própria experiência com essa base e junto com o que se é, e também atenta que essa prática não está fora das relações de poder que existem socialmente, "incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído" (WOODWARD, 2000 p. 12), ou seja, essas relações de poder fazem parte da criação dessa representação na mídia, sendo assim inescapável que reflita a visão de quem tem o poder e pode moldá-lo. Freire Filho aponta, concordando com essa relação de poder e mídia:

Logo, a construção (ou supressão) de significados, identificações, prazeres e conhecimentos – nos espaços e mercados midiáticos – envolve, necessariamente, a disputa pela hegemonia entre grupos sociais dominantes e subordinados, com consequências bastante concretas no tocante à distribuição de riquezas, prestígio e oportunidades de educação, emprego e participação na vida pública. (FILHO, 2005 p. 22)

Helmuth Kruger, no livro “Esteriótipos, preconceitos e discriminação: perspectivas teóricas e metodológicas”, traz a seguinte definição para esteriótipo social:

Pode-se definir estereótipo social como crença coletivamente compartilhada acerca de algum atributo, característica ou traço psicológico, moral ou físico atribuído extensivamente a um agrupamento humano, formado mediante a aplicação de um ou mais critérios, como por exemplo, idade, sexo, inteligência, moralidade, profissão, estado civil, escolaridade, formação política e filiação religiosa. (KRUGER, 2004, p.36-37)

Portanto, essa representação deturpada e a partir da visão de uma classe dominante que não inclui minorias sociais, quando repetida e baseada em estereótipos já estabelecidos socialmente, cria um padrão de repetição na produção midiática, que se auto-alimenta com essas representações.

Os estudos feministas foram um dos primeiros a apontarem para o cinema como uma das produções que propagam estereótipos e visões específicas de um grupo no poder. Laura Mulvey, em seu texto “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1973), explora como a câmera dos filmes geralmente apresenta uma visão masculina sob uma personagem feminina em tela, também coloca que o cinema em si oferece muitos prazeres, entre eles o prazer de olhar um corpo “proibido”, o voyeurismo cinematográfico. Com essa ideia, levando em conta o mundo patriarcal, Laura Mulvey divide o olhar entre ativo (masculino) e passivo (feminino): "O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia." (MULVEY, 1973, p.446), nomeando esse olhar masculino sobre o corpo feminino como “Male Gaze”.

Judith Butler diz que ao se separar sexo, gênero e performance de gênero, teorias vem questionando explicações que são predeterminadas ao sexo, ou que “impõe certos significados sociais à experiência das mulheres.” (BUTLER, 2018, p. 4) Afirma que o corpo como o corpo, por ser resultado do que aconteceu a pessoa, assim como a cultura, local e época que se vive, se torna um corpo que não é de tal gênero mas que sempre está dramatizando e representando algo social daquela determinação:

Dizer que o corpo é um conjunto de possibilidades significa que a) a sua aparição no mundo, do ponto de vista da percepção, não é determinada por nenhum tipo de essência interior; e b) a sua expressão concreta no mundo assume e torna específico um conjunto de possibilidades históricas. Existe, portanto, uma agência que consiste no processo de tornar tais possibilidades determinadas. (BUTLER, 2018, p. 4)

Traz também a ideia de “o gênero é uma performance com consequências claramente punitivas” (1990, p. 241), ou seja, o gênero em si por ser uma performance baseada em algo culturalmente e historicamente construído e colocado como padrão de comportamento para determinado gênero, não possui base fora desse contexto:

Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções — e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção “obriga” nossa crença em sua necessidade e naturalidade. (BUTLER, 1990, p.241)

Essa ideia de performance se estende também ao padrão exigido pela pessoa *queer* e, ainda mais, para a pessoa trans na sociedade, sendo observado nas representações presentes na mídia, não apenas a performance mas a performance a partir da visão cis de performance trans, com esteriótipos que se refletem na imagem criada.

Paul Preciado, em seu livro “Eu sou o monstro que vos fala” (2021), coloca o corpo trans, como um ser monstruoso, por sair do padrão esperado da sociedade: “O monstro é aquele que vive em transição. Aquele cuja face, corpo e práticas ainda não podem ser considerados verdadeiros em um regime de conhecimento e poder determinados.” (PRECIADO, 2021, p.297). Ainda em 2017, Preciado já trabalhava com essa condição metafórica de monstro, no texto sobre a sua vivência com o nome de “Meu corpo não existe”, quando fala sobre a sua alteração de nome e gênero na certidão de nascimento: “Tenho o direito à minha certidão de nascimento como monstro. Tenho direito à minha vida monstra. Tenho direito ao erro. Como monstro, tenho o direito.” (PRECIADO, 2017, *online*)

São inúmeros acontecimentos e marcos históricos na comunidade LGBTQIAP+ que impactam a representação na mídia, para esse trabalho serão principalmente colocados três deles, que impactam esses filmes e na forma em que a comunidade é vista, após esses marcos, sendo fundamentais para a forma que essas personagens estão sendo representadas: A implementação do Código Hays, que marcou o cinema desde cedo; a epidemia do vírus HIV, que aumentou ainda mais a patologização da comunidade *Queer*; e a revolta de Stonewall, que aumentou as vozes dessas comunidades, marcando a história e a produção desse grupo social os colocando, aos poucos, no local de direção e criação dessas obras.

O Código Hays foi um conjunto de leis que perduraram de 1930 até 1968, que precisavam ser seguidas para que o filme fosse exibido, nela se proibia diversos conteúdos considerados sensíveis ao público, entre elas: “nudez, adultérios, assassinatos, consumo de drogas e outras coisas consideradas “moralmente repugnantes” de serem explícitas na tela.” (SILVA, 2010, p. 60). Essas situações nunca deveriam ser explicitamente mostradas em tela mas poderiam ser deixadas implícitas, enquanto outras eram vetadas, entre elas, a homossexualidade.

À época, as proibições instituídas pelo código tiveram efeito pior do que banir o personagem homossexual do cinema; elas mudaram a sua representação, instituindo apenas a possibilidade de 2 papéis: a de antagonista naturalmente perverso ou a de personagem trágico. A galeria de vilões de clara, porém jamais aberta, orientação homossexual é extensa. (SILVEIRA, 2011, *online*)

Com a instauração do Código, o pouco de representação que se tinha de personagens *queers* ficou ainda mais escondido e/ou completamente vilanizado, e formas de burlar o sistema instaurado foram se adaptando para que esses personagens não saíssem completamente de cena. Assim, foi criado o termo hoje cunhado de “*Queer Coding*”, uma série de “sinais”, trejeitos que um personagem representava que acenava ao público que poderia (ou não) ser homossexual. O filme anteriormente citado, “A Alegre Divorciada” (1934) entra nesse caso: “nele, Rodolfo Tonetti possui uma série de trejeitos que poderiam ser descritos como afeminados e em uma determinada cena diz para outro personagem que a sua esposa está segura na companhia dele, visto que Tonetti prefere espaguete a mulheres” (VALKIRIAS, 2023, online)

Outra forma também, para que um filme continuasse a ter alguma representação, a solução era colocar em cena estes personagens, mas representando-os de forma satírica ou apenas levemente indicando a sua sexualidade, nunca explícita ao público, via “*Queer Coding*” por exemplo, fazendo o personagem ser inferior aos outros da trama, continuando em teoria essa “moralidade” que o Código pregava, principalmente para personagens homossexuais (RHODEN e PIMENTEL, 2017, p.44).

Mesmo antes do Código Hays, as representações de expressões de gênero e sexualidade que fugiam da norma no cinema já se eram presentes, em filmes como “Senhorita Carlitos” (1915), no qual Charles Chaplin acaba por se vestir com roupas femininas para enganar dois homens, que acabam se interessando pela senhorita Carlitos, e toda a questão de se vestir com as roupas de mulher até os dois homens brigando por ele e se beijando por acidente é colocada como algo a ser comico, os personagens riem, os homens ficam com muita raiva com a revelação do sexo do personagem. Tal tropo narrativo sobre mulheres trans ainda é presente e muito repetido na mídia, de nojo ao horror da revelação bombástica⁵, ao humor relacionado a um homem vestido de mulher.

As representações da homossexualidade, quando existiam, também eram colocadas a partir de uma lente de comédia e muitas vezes misturada como sendo a mesma coisa que a performance de gênero oposto, com casos específicos de exceções. O primeiro beijo entre dois homens no cinema foi em um filme ganhador de Oscar chamado “Wings” (1927),

⁵ Filmes como “Ace Ventura - Um Detetive Diferente” (1994) utilizam dessa reviravolta como algo cômico e como validação para humilhar a personagem trans no clímax do filme. Em alguns Cartoons adultos como Family Guy, por exemplo, a revelação de que se trata de uma mulher trans é colocado como comédia após os personagens reagirem com nojo exagerado. (SIMPSON, Lily Simpson, 2023)

anteriormente, como colocado, filmes de comédia como os filmes de Chaplin e após o Código, em alguns filmes como “A Alegre Divorciada” (1934). Apesar dessas ressalvas, Silveira ainda deixa claro que, apesar desses filmes terem uma representação tímida, porém presente, o que se mais era visto era o ato de um homem com traços femininos, se vestindo de mulher, era apenas para comédia.

De uma forma geral, porém, o registro dominante era somente um: se um homem tivesse traços femininos ou se ele ousasse vestir-se de mulher, o único efeito que se poderia esperar era o da comédia. O homossexual pressupunha e representava alívio dramático e nada além. (SILVEIRA, 2011, *online*)

Ainda sobre a representação de personagens gays, o livro “*The Celluloid Closet*” (1987) de Vito Russo traz o tipo de representação que coloca o gay como predatório e monstruoso, colocando novamente o *queer* no local do monstro, uma terceira forma de representação para além do humor e tragédia:

Gays como criaturas predatórias e “crepusculares” eram uma questão de estilo e interpretação pessoal nos filmes de horror da década de 1930. A equação do horror com os pecados da carne é facilmente observada nos filmes de monstros do período. Criaturas como o monstro de Frankenstein e Drácula estavam quase sempre ligadas aos instintos mais básicos dos seres humanos; Frankenstein, em especial, é um personagem de filme criado fora de todos os limites que o filme chama de normais.⁶ (RUSSO, 1987, p.48)

Outra forma de representar personagens LGBTQIA+ era dar a eles um fim trágico, correlacionando a homossexualidade com uma certa “tragédia anunciada”, presente em filmes como “Juventude Transviada” (1955) e “De Repente, No Último Verão” (1959), nos quais o personagem se sacrifica pelo seu amor em um, e no outro, o personagem é linchado publicamente por ser homossexual. Esse destino trágico para personagens, quase sempre gays⁷, ainda é presente em filmes atuais, ficou conhecido por um tropo narrativo “*Bury Your*

⁶ Tradução do autor, do original: “Gay as predatory, twilight creatures were a matter of style and personal interpretation in the horror films of the 1930s. The equation of horror with the sins of the flesh is easily seen in monster movies of the period. Creatures like the Frankenstein monster and Dracula were almost always linked with the baser instincts of human beings; Frankenstein especially is a film character created outside every boundary the film calls normal.”

⁷ A homossexualidade entre homens sempre foi mais retratada, tanto para humor quanto para reprovação, enquanto entre mulheres era menos representada ou colocada como mais um aspecto vilanesco para a “*femme fatale*”.

Gays”⁸, como “O Segredo de Brokeback Mountain” (2005) e “Boy Erased: Uma Verdade Anulada” (2018), trazendo uma visão sem esperança para a comunidade.

Em 1969, com os movimentos sociais tomando força, teorias feministas, movimento negro, direitos trabalhistas, ocorre Stonewall, uma revolta em um bar em Nova York que, cansados da violência policial constante, as pessoas ali presentes lutaram contra essa opressão e assim esse dia se tornou um marco na história do movimento LGBTQIAPN+, alterando a produção cultural *queer* depois desse evento:

Depois de Stonewall, gays e lésbicas de várias partes do mundo começaram a sair do armário e passaram a adotar novas posturas em busca de mais dignidade e liberdade de expressão; manifestações públicas pipocaram nos grandes centros urbanos e uma chamada cultura gay começou a tomar corpo. Teatro, artes plásticas, literatura e cinema de orientação homossexual — interesse maior deste trabalho — ganharam, desde então, um volume considerável de produção que culminaria com o que hoje se entende, de forma mais ampla, por homoarte. (DUPRAT, 2007, p. 2)

Apesar do Código sair de vigor em 1968, e a representação começar a ter mais visibilidade e protagonismo com Stonewall, sendo contra uma visão negativa já havia sido criada sobre a comunidade *queer* com quase três décadas de censura e problemáticas envolvendo as representações midiáticas.

A situação apenas piorou com a epidemia de HIV, que correlacionou sexualidade com a morte, um imaginário de pessoas doentes, fisicamente fracas e vulneráveis pairou a comunidade (principalmente nos primeiros anos), e o pânico moral que se instaurou com a estigmatização da doença, alimentando o preconceito e a exclusão social da comunidade, logo depois se espalhou para a comunidade mais pobre e vulnerável, colaborado mais e mais a marginalização desses grupos:

Ou seja, se inicialmente o estigma associado ao HIV se alimentou da homofobia, rapidamente passou a se nutrir do racismo, do sexismo e das desigualdades de classe. Desse modo, articulou diferentes processos de exclusão social e os mascarou, por meio de narrativas que associam a infecção aos comportamentos “inadequados” dos sujeitos. (MONTEIRO e VILLELA, 2019, p.8)

Esse estigma se refletiu nos anos 1980: os filmes que já vilanizavam personagens ou os tornavam uma tragédia anunciada, filmes que não eram protagonizados ou dirigidos por pessoas *queer*, apenas intensificou com a imagem de tristeza e luto trazida pela doença,

⁸ Definição do tropo: “O padrão de uso desse tropo afirma que, em uma obra narrativa (especialmente romances), que apresenta um casal romântico do mesmo gênero, um dos amantes deve morrer ou ser destruído de alguma forma até o final da história.” (HULAN, 2017, p. 17)

Tradução pelo autor, do original: “The pattern of this trope’s usage states that in a narrative work (novels especially), which features a same-gender romantic couple, one of the lovers must die or otherwise be destroyed by the end of the story.”

principalmente para representações de homens gays, mas se refletindo na comunidade como um todo, deixando ainda mais trabalhoso o desconstruir dessa imagética e dos tropos criados a partir dali.

Portanto, de acordo com a época em que o filme foi realizado, se tem os reflexos desses acontecimentos históricos, assim como o local e a cultura que uma parcela com mais poder social quer disseminar como correto, incluindo a visão sob determinado grupo e ações sociais. Além da visão pessoal do diretor, se tem toda essa parte social, de quem comanda os meios de produção, que precisa aprovar e produzir determinada ideia para um filme, e de como o público vai reagir a aquele filme, aceitar ou não aceitar o retratado. Anos de um estigma criado demora ainda mais para se desconstruir e se criar uma nova visão sobre a comunidade atacada.

3. CINEMA DE HORROR, *SLASHER* E O CORPO MONSTRUOSO

A representação de corpos femininos e masculinos dentro do cinema de horror apresentam uma diferença considerável, e quando se fala de corpos trans, há um limbo entre essas representações de feminino e masculino, por representarem um corpo monstruoso por si só, fora da norma binária pré estabelecida e esperada pelo público.

O corpo masculino demonstra uma masculinidade padrão de acordo com a época onde o filme foi realizado, é o espectador e o homem que sustenta o papel de olhar, fazer, ser o olhar ativo da trama, enquanto o corpo feminino está ali para ser observado, sem ação, aceitando o que lhe é imposto⁹, na maioria das produções cinematográficas; o horror não fugia da norma, até que chegasse o subgênero *slasher*. Assim como em qualquer criação cultural, a representação do feminino e do masculino varia, e é, para além da visão do diretor sobre o gênero, também um reflexo do que socialmente o levou a crer que uma mulher, ou um homem, se comporta de tal maneira (cf. SILVA e BONFIM, 2024, p.19).

No cinema de horror, a mulher é a garota indefesa, a vítima, o alvo da violência infligida sem poder de reação, com algumas exceções como a representação de bruxas, feiticeiras, “femme fatale”; nesse caso a mulher se torna o perigo, uma ameaça aos homens e a normalidade. Gabriela Larocca aponta que a violência contra o corpo feminino é específica e não algo aleatório, com intenção de punir o corpo que infringiu alguma regra social:

Estas personagens, sejam elas “anormais”, “vítimas”, “heroínas”, acabam tendo um forte impacto na vida das mulheres reais que assistem tais filmes. É justamente por meio da divulgação destes estereótipos, presentes também em inúmeros outros filmes, que se reforçam visões do feminino associadas à negatividade, passividade e ao perigo. Além do mais, notamos que ocorre igualmente uma “legitimação” da violência contra o corpo feminino, assim como um “aviso” do perigo que é o exercício da sexualidade feminina, passível de punição e morte violenta. (LAROCCA, 2016, p.196)

Na onda de filmes *Slashers*, os filmes de horror tiveram uma mudança drástica na representação do feminino, que passou de totalmente passivo para um novo tropo narrativo, as *final girls* ou “garotas finais”. Clover, em seu texto “*Men Woman and Chainsaw*” (1992), coloca muitas características para tal personagem, mas a que mais se encaixa para esse trabalho é sobre ela ser menos feminina que suas amigas, assim como o assassino não é totalmente masculino, a *final girl* também não é totalmente feminina.

⁹ “Male Gaze”, cunhado pela autora Laura Mulvey, citado anteriormente.

A Final Girl é, em uma palavra, masculina. Assim como o assassino não é totalmente masculino, ela não é totalmente feminina — pelo menos, não da mesma forma que suas amigas. Sua inteligência, seriedade, competência em questões mecânicas e outras questões práticas, além de sua relutância sexual, a diferenciam das outras garotas e a aproximam, ironicamente, dos próprios garotos que ela teme ou rejeita, sem falar do próprio assassino.¹⁰ (CLOVER, 1992, p.40)

Ao falar sobre filmes Slasher em específico no texto “*bodies that splatter: Queer and chain saws*” (1995), Jack Halberstam traz uma nova visão sobre os Slasher, argumentando que, quando se muda o horror, antes com monstros clássicos, ou em locais afastados, entrando em um assassino em uma cidade, em uma casa, ou em qualquer cenário que esses filmes se sustentam, ele passa a representar uma preocupação nova, de que o monstruoso não é apenas do físico mas também o que se esconde “sob a pele”. (HALBERSTAM, 1995, p. 139)

Halberstam, nesse texto, se atenta também que Clover tende a manter a visão binária de gênero e se baseia em uma separação entre feminino e masculino muito forte em sua pesquisa; para essa teoria, o horror é importante exatamente para criar gêneros que não são nem femininos nem masculinos, criando novas categorias. (HALBERSTAM, 1995, p.139). Os corpos, nos filmes slasher em específico, a fim de evocar empatia com os personagens (e suas mortes), precisam matar corpos considerados humanos, corpos que são vistos com empatia, ou seja, segundo esse texto, a garota final e todos que ficam vivos podem estar também fora do padrão normativo de gênero e serem poupados por essa falta de relação com a normatividade, os livrando de uma morte certa e dolorosa e criando assim essa mulher que reage contra o monstro, a garota final. (HALBERSTAM, 1995, p.141)

Para Halberstam, o monstro também é monstro por sair da convenção de feminino e masculino tradicional, e se molda a partir da linha fora do binário. A monstruosidade de uma “mulher com uma motosserra”¹¹, por exemplo, é ainda mais *queer* e subversiva que um monstro literal, sendo uma mulher que sobreviveu ao massacre, uma mulher que não é nem feminina, nem masculina o suficiente para ser morta na conformidade do gênero Slasher.

O mundo das vítimas femininas e dos monstros masculinos permanece intacto na leitura de Clover, e apenas as linhas de identificação ou os olhares mudam o foco. O que quero argumentar é que a garota final, particularmente personificada por Stretch, não representa masculinidade ou feminilidade, mas um gênero monstruoso, um gênero que se espalha, se rasga nas costuras e depois é suturado novamente como

¹⁰ Tradução do autor, original: “The Final Girl is boyish, in a word. Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine—not, in any case, feminine in the ways of her friends. Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself.”

¹¹ Ele, nesse caso, está falando sobre a Final Girl de Massacre da Serra Elétrica II, Stretch.

algo muito mais confuso do que masculino ou feminino.¹² (HALBERSTAM, 1995, p. 143)

No texto *Queer Screams* (2022), Abigail Waldron cita alguns personagens trans pesquisados e analisados por ela; entre eles está Josephine Joseph em *Freaks* (1932), um dos personagens mais antigos que se tem registro de uma representação trans, Glen/Glenda, de 1953, Norman Bates em *Psicose* (1960), que marcou a representação de forma tão característica que, a partir desse filme, surgiram muitos filmes que “copiavam” e não se inovaram em nada diferente, mostrando sempre a revelação trans para o choque, um transtorno mental relacionado com transgeneridade, um homem vestido de mulher atacando outras mulheres cis: Bobbi em *Vestida para Matar* (1980), Angela Barkes em todos os filmes de *Acampamento Sinistro* (1983-2012), Buffalo Bill em *Silêncio dos Inocentes* (1991), demonstrando que nunca se parou de utilizar o tropo narrativo, depois de *Psicose* ter sido um sucesso.

Mesmo com mais filmes sobre uma ótica negativa desses personagens, um filme fora da “curva” da onda de *Psicose* e das produções até então é “*The Rocky Horror Picture Show*” (1975), que se utilizou da fuga dos padrões de gênero para a monstruosidade e estranheza de um corpo *queer* antagonista para a construção de uma narrativa que zomba do conservadorismo e exalta a liberdade sexual em alta nos anos 70; tal liberdade seria “combatida” com os filmes *slasher* mais tarde ao incorporarem um assassino que condena atos imorais. Mesmo com as inúmeras dificuldades, filmes autênticos ainda se propunham a realizar uma representação que se destaca do que já era exaustivamente feito e que continuaria a ser feito, mesmo que se apoiasse em alguns tropos como a morte do personagem abertamente *queer* e seu lugar como vilão no filme.

A diferença entre a representação feminina e masculina se altera com a popularização dos *slasher*, e a representação do corpo monstruoso vai para além de apenas um corpo fora do padrão social, para um literal assassino, sanguinário, em uma metáfora sobre a proteção da normalidade e punição de qualquer desvio social. A utilização de corpos trans, também assumidos trans pela narrativa, sofrem da repetição e desgaste de filmes de sucesso que confundem transgeneridade com transtorno mental, tornando ainda mais rara alguma representação que seja realmente autêntica, mantendo o corpo monstruoso e assassino como

¹² Tradução do autor, original: “The world of female victims and male monsters remains intact in Clover's reading and only lines of identification or gazes shift focus. What I want to argue is that the final girl, particularly as embodied by Stretch, represents not boyishness or girlishness but monstrous gender, a gender that splatters, rips at the seams, and then is sutured together again as something much messier than male or female.”

um padrão desses personagens, junto com a revelação do sexo para o choque da audiência, a completa monstruosidade que foge do desejo e objetificação do corpo feminino no “male gaze”, foge da masculinidade performativa e dominante e com isso cria uma categoria completamente nova e submersiva.

4. ACAMPAMENTO SINISTRO (1983)

Acampamento Sinistro foi lançado em 1983, contando com o diretor Robert Hiltzik e a atriz Felissa Rose, uma mulher cisgênero que tinha 13 anos durante as filmagens, como a personagem Angela. O filme entra na onda de slasher que explodiu nos anos 80 com base em assassinos em série que escolhem adolescentes como alvos principais; nesses filmes os personagens masculinos e os femininos são tratados de forma discrepante, sendo o masculino como o assassino (geralmente), e o feminino como uma mulher a ser punida e uma a sobreviver no final. O longa segue o padrão de um filme *slasher*, coloca o espectador com a visão do assassino em muitos momentos, tem mortes memoráveis e um suspense em torno de quem está matando esses adolescentes e crianças até a revelação final, o clímax do filme e pelo qual ele é conhecido: Angela na realidade é a assassina e, sobretudo, seu sexo é masculino.

Na primeira cena do filme, um homem está velejando com duas crianças (Figura 1), um garoto e uma garota, e sendo assistido por um amigo na beira do lago. O acampamento onde o filme se passa se estende à margem. Então, um acidente de lancha ocorre e morrem o homem e uma das crianças, presumidamente Peter, o irmão de Angela.

FIGURA 1: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Pai, Angela e seu irmão antes do acidente de barco



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:03:33)

Se passam oito anos, e os dois primos partem para o acampamento. A primeira característica que é notável na garota é que, ao contrário do seu primo Ricky, ela quase nunca fala, permanece quase sempre calada e observando todas as pessoas ao seu redor. A tia de Angela, nessa cena de introdução aos personagens, tem um comportamento diferente do habitual, sendo muito esquecida, comportamento que é apontado pelo filho na mesma cena. Interessante notar aqui que a tia enfatiza marcações de gênero: ao se dirigir a Angela a chama de “minha garotinha” duas vezes, pedindo que Ricky cuide dela, e a chama também de “meu anjo”, por conta do seu nome. Ela lhes entrega um exame médico que voltará mais tarde quando Angela se recusar a participar de atividades aquáticas, presumidamente pelo seu trauma ou alguma situação médica.

Os primos chegam ao acampamento, e logo se tem um panorama geral sobre como as coisas funcionam ali por Ricky, que já tinha ido ao acampamento anteriormente. Em sua primeira interação com Angela, o amigo de Ricky, Paul, que posteriormente virará seu interesse romântico, a acha estranha por ser muito quieta e não responder aos cumprimentos, e seu primo precisa a defender dizendo que é apenas tímida. Angela passa por muitas dessas “proteções”, tanto de Ricky e Paul, quanto de Ronnie e Suzie, dois monitores mais velhos que posteriormente serão apresentados. São apresentadas as cabanas, separadas por gênero,

demonstrando que tudo neste filme é muito delimitado na questão de garotos e garotas, e tornando Angela mais deslocada em momentos que não se encaixa nas brincadeiras de nenhum dos dois.

Judy é citada nessa cena também, e logo ela aparece conversando com garotos mais velhos, quando falam sobre ela é sobre seu corpo, e em como ela se tornou mais “feminina”, mais sensual. Judy em si é colocada como uma personagem promíscua, sempre conversando e beijando garotos diferentes, e Ricky havia estado com ela no último verão, mas agora ela não o quer mais, o que o faz chamá-la de “vadia”. Por ser um filme *slasher*, garotas como Judy, que demonstram sexualidade e desvios morais, serão punidas pelo assassino, fato que não escapa do destino dessas personagens.

A garota então vai para a cabana feminina, e ali Meg e Suzie são apresentadas. Meg é mais uma garota que vai ser maldosa com Angela, junto com Judy, e Suzie vai ser paciente e amigável, entendendo o lado da garota. Angela, além de ser muito quieta, tem um olhar que permanece fixo e com olhos escancarados durante todo o filme (Figuras 2 e 4), e ao encarar demais Judy, a garota se irrita, e Meg fica ao seu lado, fazendo comentários maldosos sobre seu jeito, enquanto Suzie tenta ficar ao seu lado apaziguando a situação. Na maioria dos planos, a forma que a câmera filma a personagem é a enquadrando de cima para baixo e com os olhos escancarados para quem fala com ela, com um olhar ao mesmo tempo estranho quanto assustado. Esse diretor também usa muito a composição de cena quando mostrada as meninas do filme, onde deixa muito espaço livre ao redor delas, as deixando parecer ainda menores e indefesas, enquadramento que não é restrito apenas para Angela (Figuras 2, 4 e 5).

FIGURA 2: Cena de Acampamento Sinistro
(1983), direção de Robert Hiltzik
Angela na cozinha



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:16:12)

FIGURA 3: Cena de Acampamento Sinistro
(1983), direção de Robert Hiltzik
Angela no alojamento



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:13:11)

FIGURA 4: Cena de Acampamento Sinistro (1983),
direção de Robert Hiltzik
Angela



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:39:03)

FIGURA 5: Cena de Acampamento Sinistro (1983),
direção de Robert Hiltzik
Meg conversando com Ricky



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:15:54)

Três dias se passam, e Angela se recusa a comer e a falar. Ronnie, um dos monitores mais velhos e o terceiro personagem que é gentil com a garota, tenta ajudá-la levando para a cozinha e tentando a convencer a comer. O homem que cozinha ali, um pedófilo que já apresentou falas anteriores sobre as crianças, tenta abusar de Angela, mas é interrompido por Ricky, que percebe seu sumiço, tirando-a dessa situação. Tudo sendo ignorado pelo diretor do acampamento, que depois também tentará esconder as mortes e culpará, erroneamente, Ricky pelos acontecimentos.

O cozinheiro é a primeira vítima do filme, sendo derrubado de um banquinho onde mexia em uma panela fervendo, queimando seu rosto e mãos, e em todas as cenas em primeira pessoa do assassino vemos as mãos que aparentam ser masculinas (Figuras 7 e 6), tentando enganar o espectador, pois a assassina na verdade virá a ser Angela, mas também demonstrando esse gênero dúbio da representação do assassino neste filme como um todo. Quando o assassino é referido nas cenas de morte, sempre é com um termo sem gênero como “criança” e “você”.

FIGURA 6: Cena de Acampamento Sinistro
(1983), direção de Robert Hiltzik
Assassinato do cozinheiro



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:19:15)

FIGURA 7: Cena de Acampamento Sinistro
(1983), direção de Robert Hiltzik
Assassinado à facada



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 01:04:03)

Logo depois, se tem a primeira de algumas cenas consideradas “garotos sendo garotos”, onde os meninos do filme passam o tempo pregando peças em um dos garotos escolhido para ser o azarão, cenas longas deles jogando basebol, nadando no lago, fumando escondido e brincando com bexigas d’água no telhado, cenas que não impactam tanto a história, e que aparecem apenas para mostrar os garotos aproveitando o verão. Ricky participa de quase todas as atividades, e ao perderem no beisebol, são atirados com um “talvez as garotas querem jogar na próxima” (HILTZIK, 1983, 00:26:38), deixando a separação entre os grupos mais forte, além do machismo de suas falas ao diminuir as garotas.

O núcleo feminino não tem cenas que tomam tempo de tela, apenas mostrando uma delas jogando vôlei e um grupo que aceita ir nadar com os garotos, mas acaba desistindo antes de entrarem na água. Entretanto, Angela não consegue participar das poucas atividades ditas femininas que as garotas fazem, tanto pelo trauma que teve na infância quanto pela própria vontade particular da garota, mesmo que ela seja pólo oposto de seu primo que se apresenta muito ativo no grupo masculino, Angela não é mostrada como o oposto da masculinidade que representa. Este posto é de Judy, que participa das atividades e também é muito mais ativa que a protagonista.

Judy serve tanto como um reflexo oposto de Ricky e sua masculinidade, quanto como uma garota que performa feminilidade que Angela não atinge. Se Angela era considerada como um tipo de final girl, até sua revelação, faria sentido as outras garotas serem dessa forma, apenas para ela fugir do estereótipo feminino¹³, criando mais o contraste entre ela e as outras meninas; essas meninas ainda são punidas, ao contrário de Angela. As atividades dos

¹³ Segundo Clover (1992) e sua definição de Final Girl.

meninos e das garotas entram em contraste com a inatividade da protagonista, sempre parada e sem falar muitas palavras, aumentando o contraste de gênero, a deslocando ainda mais de ambos os grupos e a colocando como *outsider*.

Os garotos vão chamar Angela para participar de um nado noturno e deboçam de seu jeito quieto, e novamente Ricky chega para parar os garotos e acaba em uma briga. Paul tenta conversar com Angela, demonstrando solidariedade com seu passado, e falando sobre outras peças que pregou anteriormente para puxar assunto, e então a garota fala sua primeira fala no filme: um “boa noite” tímido ao garoto que fica feliz voltando à sua cabana. Judy assiste os dois de forma irritada e suspeita, enquadrada com garotos ao seu lado. Na próxima cena, o garoto que a ofende quando tentou a chamar para o nado, está em uma canoa com uma garota para pregar uma peça, e após virar a canoa e assustá-la, ele é morto afogado por uma figura desconhecida, que aparece de costas na água embaixo da canoa (Figura 8). O garoto é encontrado no outro dia pelo salva vidas. Um padrão começa a se construir de pessoas que são más com Angela e acabam morrendo.

FIGURA 8: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik

Assassinato no lago



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:34:24)

O diretor do acampamento tenta colocar essa fatalidade como um acidente, mas Ronnie começa a duvidar desse pensamento, por se lembrar que o garoto nadava bem. A cena

passa para as garotas jogando vôlei, enquanto Angela conversa com Paul, que a chama para assistir um filme. Ao se recusar a jogar, apontada por Judy e sendo confrontada por Meg, Suzie separa a situação de conflito e conversa com Angela, que agora consegue conversar mais livremente com os personagens que são gentis com ela, ainda ignorando as maldosas, quando falam com ela em um nível de igualdade, e a personagem começa a se abrir mais com pessoas que a protegem, e começa a ser representada com os personagens no mesmo “nível” que ela, lado a lado, mudando a imagem de garota ameaçada que ela transparece quando é colocada pequena no plano:

FIGURA 9: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik Paul e Angela



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:29:56)

FIGURA 10: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik Suzie e Angela



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:39:23)

FIGURA 11: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik Angela e Ricky



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 01:01:09)

Após assistirem o filme, Angela e Paul dão seu primeiro beijo (Figura 12). Angela parece ansiosa e desconfortável, saindo rapidamente da situação, sem se explicar, e apesar de gostar de ser desejada, não deseja ser tocada como as outras garotas desejam. Os garotos pregam uma pegadinha no garoto novamente, e brincam com Paul sobre a sua relação com Angela amigavelmente. No outro dia estão na praia, e Angela se recusa a entrar na água, sendo pressionada por Meg que parte para um confronto físico, frustrada com a falta de resposta da garota, sendo separada por Ronnie.

FIGURA 12: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Beijo entre Paul e Angela



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983,00:40:40)

De volta a cabana, Judy a pressiona irritada, e o diálogo aqui é significativo: ela começa a perguntar para Angela pontos que podem ser tanto pelo seu trauma, como por ser trans, apontando no final se ela seria *queer* ou algo do tipo: “Por que nunca toma banho junto com a gente? Você é *queer* ou algo assim? Você ainda não atingiu a puberdade? Aposto que nunca menstruou. Toma banho quando ninguém pode ver que ela não tem cabelo lá embaixo” (HILTZIK, 1983, 00:45:08). Judy aponta questões relacionadas com a adolescência cis feminina pelas quais a garota realmente não passou. Depois dessa fala, Suzie se irrita com o comportamento de Judy e acaba acertando um tapa na menina para que ela parasse de falar, se arrependendo imediatamente. Ao se retirar, Angela é acertada por um balão de água que um grupo de garotos estava brincando no telhado, causando uma briga com Ricky que se coloca entre ela e os garotos, e levantando mais suspeitas com o diretor do acampamento por conta de seu comportamento agressivo. Paul a ajuda também e eles se retiram.

O garoto que estava jogando bexigas vai ao banheiro e é morto por uma colmeia de vespas jogada no banheiro por uma mão misteriosa. O diretor e Ronnie discutem o que fazer, e aí se é revelado que o diretor tem certeza de que Ricky é o assassino e vai tentar provar, enquanto Ronnie acha que ele está errado, relutante em culpar qualquer pessoa. Paul vai se encontrar com Angela e a cena brinca com a perspectiva do assassino (Figura 13), e ela por

sua vez fica assustada, dizendo que ele poderia ser o assassino, mas ele não acha que seja um assassino, apenas uma pegadinha que saiu do controle.

FIGURA 13: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Angela sendo assustada por Paul



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:52:00)

Assim que os dois vão para o lago, Angela novamente fica muito desconfortável com as investidas do garoto (Figura 14). O filme coloca uma memória de Angela, com ela e o irmão quando crianças olhando o pai com um amigo (o homem que aparece na margem do lago no início do filme) na cama juntos (Figura 15), e os irmãos acham graça da situação (Figura 16). Depois, as duas crianças estão na cama e o garoto está apontando para ela, uma dica para qual seria a revelação final (Figura 17). Essa cena acaba sendo estranha, chocante até, colocando mais uma camada no trauma de Angela e em sua confusão sexual que será revelada na cena final; o filme não volta nesse ponto depois do *flashback*, porém demonstra que a revelação de Angela não é a única representação *queer* do filme. Angela então foge do contato físico com Paul.

FIGURA 14: Cena de Acampamento Sinistro
(1983), direção de Robert Hiltzik
Paul beijando Angela



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:53:00)

FIGURA 15: Cena de Acampamento Sinistro
(1983), direção de Robert Hiltzik
Pai de Angela e amigo em um *flashback*



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:53:08)

FIGURA 16: Cena de Acampamento Sinistro
(1983), direção de Robert Hiltzik
Irmão e Angela em um *flashback*



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:53:03)

FIGURA 17: Cena de Acampamento Sinistro
(1983), direção de Robert Hiltzik
Angela e o irmão



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 00:53:22)

No outro dia, depois de se recusar a brincar de capturar a bandeira, Angela diz novamente que não estava pronta ao próximo passo com Paul, frustrando o garoto e demonstrando que, durante o filme, os limites que Angela coloca sobre o próprio corpo nunca são respeitados, tanto por Paul quanto pelas garotas. Paul tenta contato físico mesmo que ela tenha dito para parar, e as garotas frequentemente questionam a forma com que Angela se porta e se expressa, cruzando limites físicos para brigas em ocasiões. Ao sair do jogo, Ricky corre atrás dela para que voltasse a brincadeira, e depois de convencê-la, encontram Paul e Judy se beijando entre as árvores, o que deixa Angela muito chateada.

Eles acabam no lago novamente, Paul se desculpa e pede uma chance, mas Judy se aproxima e revela que o garoto a chamou de “puritana”, então ele se retira e ficam só as duas garotas. Judy diminui Paul e a pressiona a ir nadar, fala do corpo dela novamente (HILTZIK, 1983, 00:58:46): “esse “belo” corpo seu na água”, de forma irônica. Angela não responde

nada, Meg chega e a carrega a força para a água (Figura 18), a jogando no lago; enquanto a protagonista grita e esperneia para que não a joguem na água, Ricky, que estava sendo ameaçado pelo diretor, que só o larga com a intervenção de Ronnie, corre para ajudá-la um pouco tarde demais, com a garota já na água, passando por algumas crianças que jogam areia neles a fazendo tossir.

FIGURA 18: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Meg carregando Angela para a água, seguida por Judy



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 01:00:18)

Esse é o máximo que Angela aguentaria, e ela finalmente começa com seu massacre, à noite. A primeira é Meg, que é esfaqueada enquanto toma banho e encontrada pelo diretor, que tem certeza que o culpado é Ricky, que queria acabar com a vida dele (a garota havia demonstrado interesse romântico no diretor anteriormente). Depois, as crianças que são deixadas por pouco tempo sozinhas acampando a luz do luar, depois que o monitor precisa voltar com duas que não querem dormir mais ali pelo frio, são mortas fora de cena com uma machadinha. E finalmente é a vez de Judy, com o babyliiss, a morte mais brutal e punitiva de todas, o ápice das armas fálicas do filme, mesmo a cena sendo apenas em sombras, fica desproporcional sua violência, pois nela o objeto é inserido em sua vagina até a morte.

O diretor pega Ricky e decide fazer justiça com as próprias mãos, batendo no garoto, e logo depois ele é morto com uma flechada no pescoço, morte que parece mais leve comparada a cena brutal anterior. Angela então se encontra com Paul e diz que quer nadar ao lado,

pedindo para tirar as roupas, ele aceita animado. Ronnie e Suzie encontram Angela na beira da água com Paul decepado, ambos sem roupa. Quando o plot twist é revelado, não apenas Angela era a assassina, como também a tia se recusou a criar mais um garoto, obrigando Angela a crescer como garota (HILTZIK, 1983, 01:20:10): “Angela, que nome bonito, sei que vai gostar desse nome, não vai, Peter?”. Assim que se é revelado, Angela se vira aos dois monitores (únicos que foram gentis com ela durante todo o filme), completamente nua, deixando a cabeça de Paul cair no chão e com a boca escancarada fazendo um som gutural, revela sua genitália masculina para o público. “Como pode ser? Deus, ela é um garoto!” é dito por Ronnie (HILTZIK, 1983, 01:20:36), e assim o frame congela em um tom verde (Figura 19 e 20).

A revelação do sexo de Angela na cena final, como foi também feito em outros filmes que possuem personagens trans, em uma grande revelação final, desmascarando a “grande farsa”, é uma revelação geralmente pavorosa e que incita nojo, raiva e desumanização total do personagem, a tornando um monstro completo.

FIGURA 19: Cena de Acampamento Sinistro
(1983), direção de Robert Hiltzik
Cena da revelação



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 01:20:40)

FIGURA 20: Cena de Acampamento Sinistro
(1983), direção de Robert Hiltzik
Cena da revelação



Fonte: Frame do filme (HILTZIK, 1983, 01:21:00)

Por ser um *slasher*, as mortes são parte considerável do filme, e pode até definir se se trata de um filme relevante ou não dentro do próprio gênero. Neste caso, vale demonstrar que as mortes vão ficando cada vez mais fálicas conforme o passar do longa, com o aproximar da revelação final, visto que a forma e arma das mortes refletem um assassino que vai de algo menos fálico (Água fervendo (Figura 21), afogamento (Figura 22), colmeia de vespas (Figura 23), cronologicamente), e vai se tornando mais fálico e violento com o passar do filme (facadas (Figura 24), machadadas, babyliiss (Figura 25), e flecha (Figura 26)), e por fim, termina em um grande espetáculo fálico, ainda anterior a morte final, que é a morte com o

babyliss para Judy, punindo a garota por seu comportamento sexual com a sua morte. A morte com a flechada e a última morte do filme perdem o poder de choque quando comparadas a cena anterior, que permanece como o ápice violento do filme, assim como a cena de revelação é a mais chocante do filme, e pela qual ele é conhecido.

FIGURA 21: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Assassinato do cozinheiro com queimaduras



Fonte: Frame do filme
(HILTZIK, 1983, 00:19:33)

FIGURA 22: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Assassinato de um dos garotos afogado



Fonte: Frame do filme
(HILTZIK, 1983, 00:35:55)

FIGURA 23: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Assassinato de um dos garotos com vespas



Fonte: Frame do filme
(HILTZIK, 1983, 00:50:19)

FIGURA 24: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Assassinato com facada



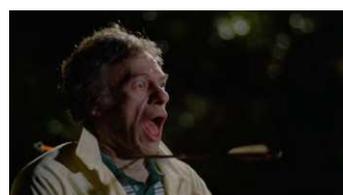
Fonte: Frame do filme
(HILTZIK, 1983, 01:04:03)

FIGURA 25: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Assassinato com babyliss



Fonte: Frame do filme
(HILTZIK, 1983, 01:12:17)

FIGURA 26: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Assassinato do diretor do acampamento com flecha



Fonte: Frame do filme
(HILTZIK, 1983, 01:15:44)

As roupas de Angela entram em contraste com as outras garotas do filme, e se assemelham com as roupas de seu primo (Figura 29 e 30), assim como seu corpo menos “feminino” (sempre com base nas personagens a sua volta que performam um feminino muito tradicional e muito presente em slashers).

FIGURA 27: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Judy e Angela



Fonte: Captura de tela do autor
(HILTZIK, 1983, 00:19:15)

FIGURA 28: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Judy, Angela e Paul



Fonte: Captura de tela do autor
(HILTZIK, 1983, 00:43:04)

FIGURA 29: Cena de Acampamento Sinistro (1983), direção de Robert Hiltzik
Ricky e Paul



Fonte: Captura de tela do autor
(HILTZIK, 1983, 00:25:55)

O tom de vermelho presente nas roupas das personagens femininas começa com a tia de Angela, que possui um comportamento fora do comum; no final do filme ela é revelada como a fonte do porquê Angela ter sido criada como garota, podendo representar também pessoas que Angela vê como uma ameaça, que a machucam. Este vermelho, quando presente nas meninas do acampamento, contrasta com o tom mais frio e neutro que Angela exibe, e apenas na primeira cena ela usa uma peça de roupa vermelha, uniforme do acampamento. De certa forma, esse vermelho simboliza o feminino, a conformidade com o gênero representado presente nas garotas, e fica claro que o uso do vermelho para Judy não foi aleatório, e sim por ela ser o oposto da falta de feminilidade representada por Angela, e o não uso de vermelho em Angela também é intencional. No início do filme, ambas se vestem iguais, com o vermelho no shorts e blusa do acampamento, se alterando com as cenas (Figuras 28, 29 e 30).

Ironicamente, a única cena em que Judy não está vestindo vermelho é a cena de sua morte.

FIGURA 30: Figurino Acampamento Sinistro



Fonte: Compilação do autor¹⁴

Neste filme, portanto, Angela é colocada tanto como protagonista, garota final e assassina durante momentos diversos do filme, mas apenas na última revelação o público é levado a sentir medo e repulsa por ela. O gênero do assassino na questão slasher aqui é colocado como além do binarismo normal esperado do feminino e masculino, entrando na nova definição que o horror permite que se explore nas representações, o monstro.

Assim, o diretor de Acampamento Sinistro utiliza como base slashers anteriores, principalmente Sexta Feira 13, assim como a revelação de gênero presente desde Psicose, juntando estas referências em sua obra, vilanizando a personagem trans e a homossexualidade do pai fica em uma representação dubia de estranheza, ambas com a intensão de chocar o público.

¹⁴ Montagem a partir de imagens coletadas do filme Acampamento Sinistro.

5. CLUBE DA MORDIDA (2019)

Clube da Mordida é um filme de horror-comédia dirigido por Brad Michael Elmore, lançado em 2019. Este é um filme de “*coming of age*”, que acompanha a adolescente Laurel na sua mudança após acabar o ensino médio para Los Angeles. A atriz que faz a personagem principal é Nicole Maines, uma atriz trans que tinha 22 anos durante a gravação do longa.

O filme abre com uma fala de Laurel, que indica que o filme é autoconsciente em sua natureza *camp*, que se baseia em outros filmes de vampiros que parecem “diário de uma adolescente tarada”¹⁵ (ELMORE, 2019, 00:00:25), também interligando logo no início do filme a correlação do vampiro com o erótico e com a descoberta adolescente, que é o foco da narrativa.

Na cena inicial, apresenta-se uma vampira com seu namorado, conversando sobre algumas regras para os vampiros desse filme; ele questiona sobre luz solar, alho, crucifixos, estacas e água benta, e ela informa que nada daquilo realmente machuca os monstros, e ao tentar revelar o que realmente os mata é interrompida por Duke e as outras três garotas, que acabam com os planos da mulher, queimando o coração do homem, e monologando sobre como ele era patético ao achar que ele é o “herói do próprio filme”, e que a “vida não é um filme” (ELMORE, 2019, 00:01:47), diálogos desse tipo, brincando com o fato de ser um filme, estão presentes em diversos momentos. O recém transformado vampiro é então morto, e revela-se que, naquele grupo, a regra principal a ser seguida é que não se pode transformar homens, e também que o ponto fraco dos vampiros é o fogo. Depois disso, a mulher é colocada na “solitária” pelo resto do filme por descumprir a regra, mesmo que fosse por amor, uma boa razão.

Após a introdução, na segunda cena, finalmente a personagem principal é apresentada: Laurel, recém formada no ensino médio, com 18 anos, joga o seu chapéu de formatura e acompanha um amigo para uma festa com os colegas, parecendo de saco cheio de tudo aquilo. Na festa é possível ver a primeira dica de que a personagem é trans, quando um garoto bêbado vem a parabenizar por algo que ela fez, dizendo que a admira muito, e ela se afasta da situação desconfortavelmente (Figura 31). O amigo do ensino médio está preocupado por ela se mudar e conhecer novas pessoas, e ela o acalma; aqui também é mostrado que ele também é *queer*, por ele ter interesse no irmão da garota.

¹⁵ Filmes como a saga *Crepúsculo*, *Diário de um Vampiro*, *Buffy a Caça Vampiros*.

FIGURA 31: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Amigo do ensino médio, Laurel e garoto bêbado



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 00:04:30)

Antes de pegar a estrada para a casa do irmão em Los Angeles, os pais se despedem preocupadamente, falando que “foi um ano difícil, alguns anos” (ELMORE, 2019, 00:06:57), mas que estão orgulhosos dela, deixando livre a interpretação sobre o que estão falando. Laurel chega na casa do irmão depois de horas de viagem, e é acordada por ele, que lhe apresenta a casa e diz que ela pode querer ficar ali por um tempo, que seria legal arranjar um trabalho ou faculdade, e a chama para sair em um clube; aqui ele questiona sobre o documento de identidade dela e ela responde que está funcionando, ele diz que ela precisaria voltar se não funcionasse, e ela brinca que esfaquearia o porteiro se necessário. Aqui, eles podem estar falando tanto sobre Laurel não ter 21 anos, sendo assim um documento falso, quanto a questão do nome não ser retificado no documento (falso). Depois, vê-se uma cena dela se arrumando em frente ao espelho, cena esta que se repete novamente após a mordida que a transforma em vampiro, mas ao contrário de ser uma cena de sofrimento e confusão sobre sua autoimagem, é rápida e demonstra a naturalidade que esse personagem lida com esse fato.

FIGURA 32: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore

Laurel se olhando no espelho



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 00:11:13)

Enquanto estão esperando para entrar no bar, as mulheres vampiras passam por eles e Duke, líder do grupo, vê o porteiro barrando Laurel, olha o seu documento e o obriga a deixar eles passarem, com o glamour vampiresco (Figura 33), demonstrando curiosidade na garota e a observando pelo resto da noite (Figura 34). Laurel vai dançar um pouco com a música que brinca com questão de gênero propositalmente (“if you are a man, i am a man too”¹⁶ (ELMORE, 2019, 00:13:40)), e sem querer chega a quase causar briga com um homem que a empurra, sendo a todo momento observada por Duke. Ela, porém, não foi a única que tem interesse em Laurel, um homem a observa sinistramente, assim como uma das outras três vampiras, Izzy, que a aborda no bar antes que conseguisse fazer algo sobre o homem (Figura 35). Izzy logo de cara nota que ela não é da cidade, conversam um pouco sobre isso e Laurel agradece a intromissão de Duke na portaria, que logo a chama para outra festa depois, a qual aceita, deixando o irmão no show.

O homem que a observava antes vai tentar pará-la, mas ela luta contra sua investida, mostrando que Laurel não deixa as coisas acontecerem sem lutar, apesar de insegura em alguns momentos, mostrando também que como pessoa já passou por situações difíceis, tendo em vista as agressões cotidianas à mulheres trans, e traz uma camada de realidade a uma personagem um tanto passiva comparada às outras do grupo.

¹⁶ Tradução do autor: “Se você é um homem, eu sou um homem também”.

FIGURA 33: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Duke olhando o documento de Laurel



Fonte: Frame do filme
(ELMORE, 2019, 00:12:45)

FIGURA 34: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Duke olhando as garotas de longe



Fonte: Frame do filme
(ELMORE, 2019, 00:17:09)

FIGURA 35: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Homem olhando para Laurel



Fonte: Frame do filme
(ELMORE, 2019, 00:15:50)

No novo bar, a iluminação azul e vermelha é predominante, causando um contraste no fundo, além das luzes azuis (Figura 37), verdes, com o neon do bar (Figura 36), e o vermelho invade a cena em alguns momentos (Figura 38), contrastando os tons entre as cenas.

FIGURA 36: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Roya no clube com iluminação azul e neon verde



Fonte: Frame do filme
(ELMORE, 2019, 00:20:19)

FIGURA 37: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Clube com luzes azuis



Fonte: Frame do filme
(ELMORE, 2019, 00:19:10)

FIGURA 38: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Clube com as luzes vermelhas



Fonte: Frame do filme
(ELMORE, 2019, 00:18:52)

Assim, a câmera volta a atenção para Duke, que joga bilhar com dois homens, os levando para o quarto após perderem o jogo, intercalando essa cena com a cena de Laurel e Izzy no telhado. Duke começa presumidamente sensual e acaba por matar os dois homens como vingança a uma garota que foi abusada por um deles (Figura 40), enquanto Laurel e Izzy trocam flertes, conversas sobre o futuro e se beijam carinhosamente (Figura 39).

FIGURA 39: Cena de Clube da Mordida (2019),
direção de Brad Michael Elmore
Laurel e Izzy se beijando



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 00:24:16)

FIGURA 40: Cena de Clube da Mordida (2019),
direção de Brad Michael Elmore
Duke se alimentando



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 00:25:15)

A cena de Duke acaba com ela comendo os dois rapazes, e depois que a cena volta para a Izzy e Laurel, Izzy morde a garota para a consumir, mas é barrada de matá-la por Duke, que a joga do telhado para ver se ela sobreviverá ou não para se juntar ao bando. Interessante apontar que, após as duas terem relações, Laurel, emocionada, pergunta se poderia vê-la novamente e se decepciona pela resposta negativa, respondendo com um “não precisa se explicar, não é a primeira vez... você sabe...” (ELMORE, 2019, 00:28:00). Mesmo que Izzy diga não ter nada a ver com ela, essa falta de comprometimento de pessoas cis em assumir pessoas trans é algo pelo qual a protagonista já passou anteriormente. Ao ser questionada sobre o que quer fazer no futuro, Laurel responde que quer ajudar as pessoas que passam por momentos difíceis, aludindo ao fato de ter passado por algo difícil anteriormente, ainda a ser revelado.

As cores no filme são dessaturadas e azuladas (Figuras 41, 43, 44 e 45), e algumas exceções são quando estão no bar que é do grupo, que tem um tom mais quente (Figura 42), assim como algumas cenas que o tom vermelho é mais acentuado, cenas de perigo e conflito, onde esse tom frio foi escolhido para seguir os filmes de adolescente vampiros famosos por ter esse filtro, e para além dessa correlação visual, para contrastar com as cenas de perigo e fogo, que é a única coisa que mata um vampiro nesse filme, há também algumas gravações da queima do cigarro (Figura 46), sendo uma ironia visual com o fogo.

FIGURA 41: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Roya no clube



Fonte: Frame do filme
(ELMORE, 2019, 01:10:25)

FIGURA 42: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Frog e Izzy



Fonte: Frame do filme
(ELMORE, 2019, 01:11:33)

FIGURA 43: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Duke, Laurel e Frog



Fonte:Frame do filme
(ELMORE, 2019, 00:38:45)

FIGURA 44: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Frog, Roya e Duke



Fonte: Frame do filme
(ELMORE, 2019, 00:14:59)

FIGURA 45: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Laurel



Fonte:Frame do filme
(ELMORE, 2019, 01:13:32)

FIGURA 46: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Cigarro aceso



Fonte: Frame do filme
(ELMORE, 2019, 00:26:42)

Laurel acorda no outro dia e volta para casa, encontrando o irmão preocupado, e inventa uma desculpa de que caiu quando ele tenta intervir, perguntando se alguém fez aquilo com ela, ficando bravo com quem a abandonou assim, revelando que o celular quebrou com a queda. Ela está muito cansada, ainda não informou a mãe de nada, mesmo com ela pedindo antes de sair de casa, e irritando o irmão que tenta arrumar a situação. Seu irmão parece muito preocupado com seus machucados, e por se tratar de uma mulher, seu irmão fica com medo de que ela tenha sofrido alguma violência na rua, mas ela continua negando.

FIGURA 47: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Laurel se olhando no espelho com a mordida no pescoço



Fonte:Frame do filme (ELMORE, 2019, 00:35:16)

Aqui também se mostra outra cena no espelho, na qual ela vê o machucado do pescoço preocupadamente (Figura 47).

Quando acorda novamente, passa mal ao tentar comer por insistência do irmão, o preocupando-o ainda mais, e sem ir ao hospital. As mulheres aparecem para buscar Laurel no meio da noite, que aceita depois de muita reclamação do irmão (que é ignorado novamente); ela continua sem entrar em contato com os pais e o amigo da sua cidade, sempre parecendo incomodada quando ouve para fazê-lo. As vampiras a levam para um local onde vão explicar a situação, e Laurel comenta como a sua vida já “parece um filme de terror” (ELMORE, 2019, 00:39:10) e de que não se assusta com a possibilidade delas a matarem, entrando no carro e aceitando a situação.

No local para o qual é levada, é dada para ela uma opção de cura do vampirismo em um frasco, já que caso ela bebesse antes de se alimentar poderia voltar a ser humana (o que se revela ser mentira no final do filme). Enquanto ouve sobre a situação que elas querem que Laurel aceite para se tornar uma vampira, a primeira pergunta que faz é se elas matam pessoas inocentes, com a resposta sendo majoritariamente não, que tentam “atingir os criminosos, os privilegiados e a herança dos seus preguiçosos filhos, mas não somos um grupo específico”, uma organização criminosa, na melhor das definições. Ao perguntar se Izzy iria realmente a

matar, com a resposta sendo positiva, Duke a explica que as pessoas pelas quais você se atrai tem gosto melhor, correlacionando a mordida e consumo com prazer.

Para convencê-la a matar pessoas, Duke faz um monólogo sobre como a vida é terrível para mulheres como elas, que mulheres são “politicamente, socialmente e mitologicamente fodidas. [...] Nosso corpo é misterioso e estranho. Somos feitas para ser monstros, então vamos ser monstros!” (ELMORE, 2019, 00:40:50) novamente é feita a correlação e o reconhecimento do próprio discurso do filme sobre a relação do corpo estranho como monstruoso. As mulheres do grupo, sendo majoritariamente *queers*, também reafirmam ainda mais a correlação entre horror e inerência *queer* quando esses corpos desviantes são representados, fazendo com que o público *queer* se identifique com esses monstros.

Duke fala que a chance que está dando para Laurel é de se tornar um indivíduo, não apenas se juntar ao grupo, também dizendo que ficam juntas porque querem, porque é mais seguro para elas, reforçando a ideia de que essa monstruosidade está correlacionada com encontrar um grupo de identificação, encontrar pessoas parecidas com você. Depois, a vampira apresenta as regras do grupo: Regra 1: não usar “encanto” em outro vampiro para afetar as decisões; Regra 2: matar o que comer para não crescer a população de vampiras, pessoas que entrarão ao grupo são escolhidas por Duke mas podem ser “votadas”; e a terceira regra, e a mais importante: Não pode transformar homens, pois, segundo a líder, homens já tem o poder e “olha o que fizeram com ele?” (ELMORE, 2019, 00:40:37), não conseguem lidar com o poder sem ficarem cruéis. Ao ouvir essa última regra, Laurel parece mais ansiosa, e acaba questionando: “E quanto a mim?” (ELMORE, 2019, 00:42:45), na qual Duke diz que nem passou pela mente dela “isso” ser um problema. Nessa cena apresenta-se o primeiro diálogo mais concreto sobre a transgeneridade da personagem; anterior a isso, tudo poderia ser colocado como algo sobre ser mulher ou outra situação que não a questão de gênero, novamente tudo fica secundário, não se tem um peso significativo de revelar para as garotas, e nem ao público, esse fator.

Após aceitarem Laurel no grupo de forma unânime, Duke tira um homem do porta malas que se diz caçador de vampiros, além de abertamente misógino, e o joga para ela se alimentar, mas a garota não aceita e foge dali, assustada com a ideia. A situação acaba sendo uma armadilha dos caçadores, e ao ver o homem que seria entregue a ela fugindo pela rua, a protagonista volta para ajudá-las e mata o homem que restou, se alimentando e salvando o grupo, assim como se tornando vampira completamente (Figura 48).

FIGURA 48: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Laurel após se alimentar pela primeira vez



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 00:48:38)

Duke então explica, posteriormente entrando em um flashback, sobre como entrou em contato com um vampiro poderoso que é citado por um dos homens que tenta matá-las. Conta que foi expulsa de casa um pouco mais nova que Laurel por ser lésbica, dizendo: “neste mundo, é preciso uma tremenda quantidade de coragem, para algumas pessoas simplesmente existirem. Muito menos, ser quem eles realmente são” (ELMORE, 2019, 00:51:21). Ela foi para Nova York tentar a vida, com o tempo começou a prosperar ao ter uma loja de discos, finalmente se encontrando e reencontrando seu povo, tendo essa narrativa de pessoas *queers* encontrando refúgio em outras pessoas como elas, tema explorado no filme com o vampirismo.

O vampiro Vlad encontra Duke e a obriga a ser sua escrava com o encantamento vampírico, mesmo que fosse lésbica; Duke diz então que se sentia presa dentro dela mesmo, lembrando de quem era e sem conseguir fazer nada a respeito. Vlad a manteve assim por anos, até que ela conseguiu revidar e se libertar do homem com ajuda da primeira noiva mais velha, a mesma mulher que no início do filme é presa por transformar um homem, que era também apaixonada por Vlad, acreditando na amiga contrariada. Duke, no entanto, continua consumindo lascas do coração do homem que se recusou a queimar por ser tão poderoso, a fazendo mais poderosa (Figura 49), dizendo que assim tem um “gosto” do poder do homem, e

que o torna seu prisioneiro. Ela termina sua história com a visão de mundo que ela tem: “imagino um mundo onde toda mulher é uma vampira, que sejam os homens que tenham medo de andar à noite.” (ELMORE, 2019, 00:57:53) mostrando o quanto ela guarda repulsa da situação em que ela permaneceu e da violência direcionada a mulheres.

FIGURA 49: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Duke com a caixa que possui o coração de Vlad



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 00:56:38)

Duke ensina Laurel a voar depois disso, revelando mais poderes que ela não sabia, e também se revela que o namorado da primeira noiva no começo do filme começa a entender os poderes muito mais rápido quando comparado às garotas, voando e crescendo as unhas (Figura 50) logo após ser mordido. Laurel vai para casa de Izzy, e na conversa em sua cama, lado a lado (Figura 51), diz sobre as incertezas com a transformação e o ato de matar pessoas, por estar achando muito fácil, o que é um problema para ela, já que se recusa a matar para se alimentar, e que aquilo não é ela, pelo menos ela acha que não faz parte dela. Izzy responde que apenas o faz, sem pensar muito sobre matar as pessoas, no entanto, Laurel não aceita nem um pouco a ideia, relutando com a sua nova natureza monstruosa.

FIGURA 50: Cena de Clube da Mordida (2019),
direção de Brad Michael Elmore
Namorado da primeira noiva, mordido no início do
filme



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 01:00:08)

FIGURA 51: Cena de Clube da Mordida (2019),
direção de Brad Michael Elmore
Izzy e Laurel



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 01:02:53)

A protagonista finalmente liga para a mãe, que sabe que tem algo errado mas decide não pressionar muito, e quando o amigo da sua cidade diz que vai visitá-la, Laurel reage mal e ele acaba ficando ofendido e magoado com seu comportamento, por estar fazendo exatamente o que ela disse que não aconteceria. As vampiras vão atrás dos caçadores que fugiram, e explodem todos com um comentário de “nunca acham que temos armas...” (ELMORE, 2019, 01:09:20), um comentário sobre como aqueles caçadores pensam que mulheres não têm acesso às mesmas armas que eles, pensamento infundado. Elas arranjam um quarto para Laurel, e a cena corta para uma montagem do tempo passando, das garotas se alimentando na noite de homens, policiais (Figura 52), artistas que sabem muito sobre feminismo (Figura 53), abusadores e *stalkers*, mostrando o padrão da moral delas para matar as presas.

FIGURA 52: Cena de Clube da Mordida (2019),
direção de Brad Michael Elmore
Roya após matar um policial



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 01:12:01)

FIGURA 53: Cena de Clube da Mordida (2019),
direção de Brad Michael Elmore
Izzy matando um artista



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 01:12:16)

Laurel continua se negando a se alimentar, desejo que vai crescendo nela, ficando mais fraca e suscetível ao erro. Em seu caminho para casa, encontra uma garota passando mal e quase a ataca por conta da fome, e Duke não a deixa fugir quando corre assustada, e aponta novamente que a fome vai piorar a situação quanto mais Laurel esperar.

Ao voltar para casa, o irmão informa que o amigo dela teve uma tentativa de suicídio, resultando em um confronto intenso com o irmão, que traz de volta o que ocorreu no passado que foi referenciado algumas vezes no filme ela pergunta se ele tinha vergonha dela (Figura 54), o qual ele nega ofendido, dizendo que não aguentava mais sempre perguntarem sobre ela, se estava bem ou não, e fala que continuou ao lado dela mesmo com as tentativas dela de suicídio, discussões com os pais, terapias familiares; ele sempre teria a defendido, mesmo que nunca ninguém se importou com ele, ou com o amigo dela, se eles estavam bem, e que está cansado de se envolver no drama dela: “eu nunca fiquei no seu caminho para você se tornar quem voce é. Mas acontece que você é uma vadia egoísta!” (ELMORE, 2019, 01:18:27). Esta ofensa no calor do momento é a gota d'água para Laurel, que ataca o pescoço do irmão, sem se controlar com a fome que sentia reprimida, voltando ao controle rapidamente e correndo para procurar ajuda das vampiras, desesperada com a situação (Figura 55).

FIGURA 54: Cena de Clube da Mordida (2019),
direção de Brad Michael Elmore
Laurel brigando com o irmão



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 01:16:22)

FIGURA 55: Cena de Clube da Mordida (2019),
direção de Brad Michael Elmore
Irmão de Laurel após ser mordido



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 01:18:46)

Laurel chega pedindo a cura para dar ao irmão, mas como resposta percebe que não há cura, elas iam apenas a matar caso negasse. Ao invés de aceitar matar o irmão, Laurel liberta a primeira esposa, que ainda está muito irritada com o comportamento de Duke em castigá-la e desperta Vlad, que está preso num cofre. Isso acaba com o esquema de Duke, demonstrando que ela mesma usava encanto nas mulheres para a obedecerem levemente, as deixando ofendidas com essa revelação; o homem controla as mulheres para demonstrar seu poder e obriga Duke a beijá-lo sem consentimento (Figura 56) e depois tenta matá-la.

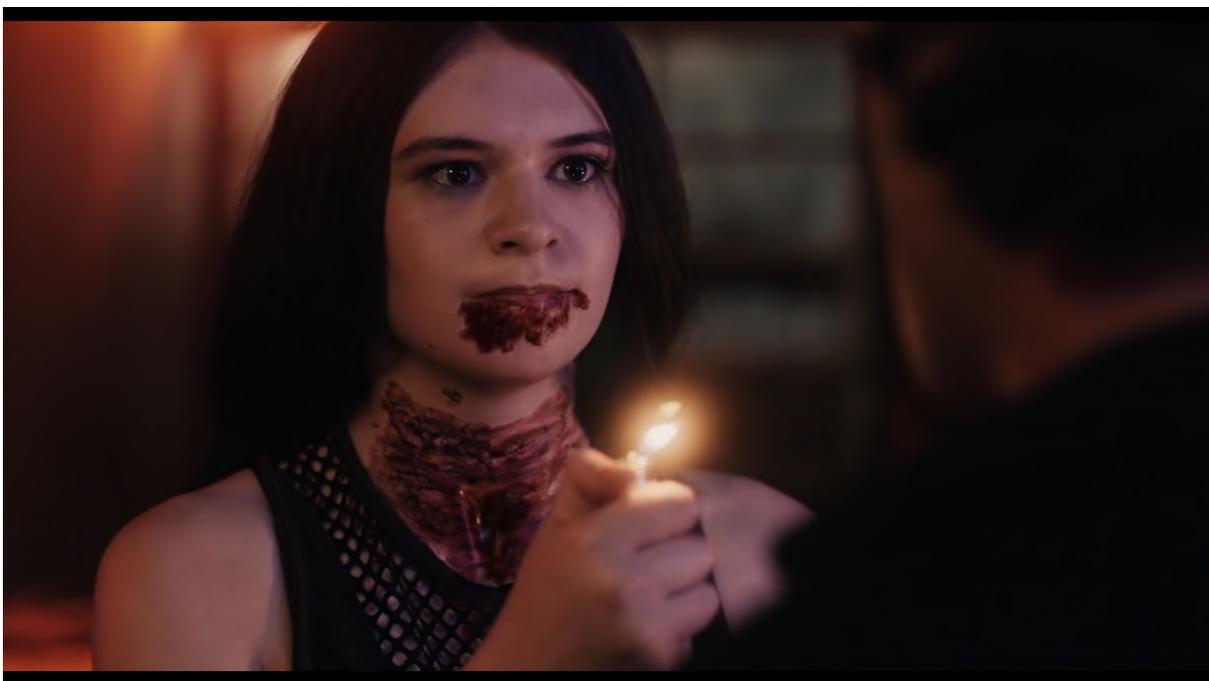
FIGURA 56: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Duke sendo forçadamente beijada por Vlad



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 01:25:36)

Laurel volta para a cena para salvá-las novamente, e ao se aproximar controla a mulher, fazendo-a se aproximar, e aparece segunda fala do filme que faz referência a sua transgeneriedade: Vlad parece decepcionado, não aparentando nojo, nem um choque precisamente, como se fosse apenas um incômodo ela não ser uma mulher cis, o que ele esperava que seria, e diz: “suponho que seja do novo milênio...” (ELMORE, 2019, 01:26:24), a diminuindo. Laurel então cospe fogo no homem (Figura 57), o matando, pega o coração de Duke e a ameaça se não reconsiderar a situação do seu irmão, mas Duke permanece imutável, então é jogada para a “solitária” onde a primeira esposa estava.

FIGURA 57: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Laurel pouco antes de colocar fogo em Vlad



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 01:26:29)

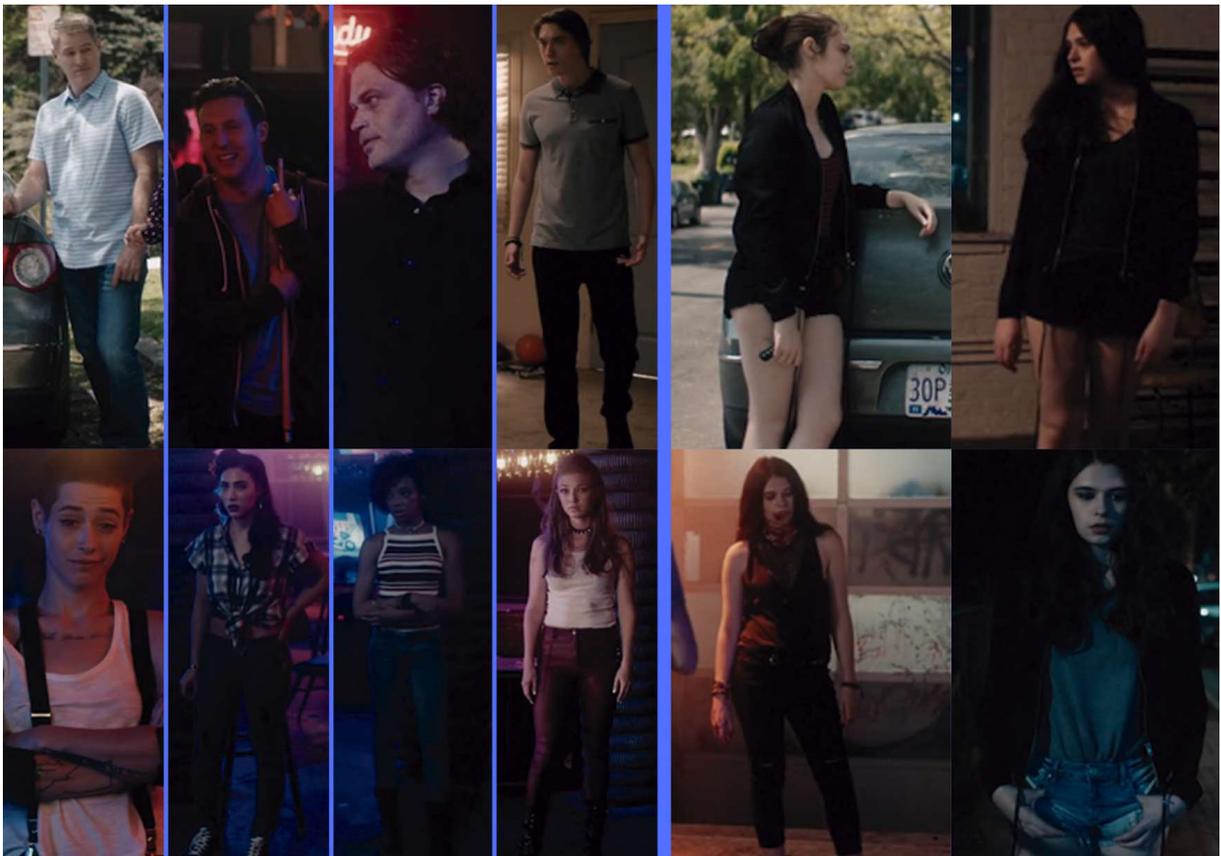
O filme termina com Laurel dividindo o poder de Vlad com as mulheres e permitindo homens vampiros no grupo, dizendo que vai resolver a questão do sangue, só precisa de mais tempo para pensar em uma solução. Cita a fala de Duke anterior, alterando para a sua visão de mundo: “eu imagino um mundo onde todos são vampiros. vamos lidar uns com os outros e resolvermos as nossas diferenças.” (ELMORE, 2019, 01:29:08)

Assim, o filme apresenta uma forte relação com o renascimento e a transformação de Laurel em monstro, após sair da sua cidade natal e encontrar pessoas que a compreendem, e finalmente conseguir renascer; nesse caso, literalmente morrendo para renascer como vampira e ser parte do grupo. Laurel se apresenta muito reservada, por ser muito nova e estar em um dos estágios mais novos da transição de gênero, ainda é insegura sobre si mesmo, consegue se impor levemente, até respondendo um empurrão com violência, por exemplo, e não é colocada como totalmente “correta” na narrativa com suas ações, comete erros e não é absolvida da culpa dos próprios atos, mas também não chega a ser vilanizada.

Todas as roupas dos personagens refletem a importância de suas identidades para o roteiro, e as mulheres vampiras tem cada uma uma expressão de gênero característica: Duke sempre aparece com peças brancas, regatas e uma jaqueta característica, Izzy tem um estilo mais suave, com macacões e roupas claras, Frog tem um estilo de flanelas, utiliza uma flor na

orelha e maquiagem forte, e Roya é a que mais foge do reconhecido como feminino, com cabelo raspado, roupas largas e suspensórios. Já os homens, e até o vilão quando volta a vida, tem expressões mais básicas, sem muitas composições de roupas: uma blusa e uma calça, no máximo uma camisa de botão e uma jaqueta.

FIGURA 58: Figurino Clube da Mordida



Fonte: Compilação do autor¹⁷

Já Laurel se destaca por não ter um estilo muito delimitado que a destaca como indivíduo, tendo um estilo mais contido, e ela apresenta uma performance de gênero que varia de feminino ou mais masculino de acordo com as personagens comparadas, ao se comparar com Roya ela se apresenta mais feminina, comparada com Frog, um pouco mais masculina. Assim, Laurel tem um comportamento neutro, ainda em desenvolvimento com as descobertas que está tendo durante o filme, e apenas na última cena ela começa a ter alguma distinção de estilo com uma blusa um pouco mais diferente que suas roupas anteriores (Figura 59).

¹⁷ Montagem a partir de imagens coletadas do filme Clube da Mordida.

FIGURA 59: Cena de Clube da Mordida (2019), direção de Brad Michael Elmore
Laurel com o coração de Duke



Fonte: Frame do filme (ELMORE, 2019, 01:27:32)

O consumo de sangue e o sabor do mesmo, ou seja, o prazer de se alimentar, é correlacionada com a atração física, sendo “mais saboroso” se se alimentar de pessoas que se sentem atraídas, situação comum em tropos narrativos com vampiros e principalmente vampiros adolescentes, onde o romance é um tópico importante da narrativa.¹⁸ Esse desejo é manifestado por Izzy, que a mataria para suprir sua fome sob a justificativa de que pessoas que se atraem são mais gostosas, com isso a personagem é desejada e o desejo não muda mesmo após a revelação trans, é também o que a leva a se tornar vampira, pois decidem juntá-la ao grupo antes que fosse morta por Izzy.

Essa personagem, portanto, foi feita para que a representação não fique escancarada e para que não caia em estereótipo, sua revelação não é exposta nem é usada como choque, mesmo quando é o vilão que a faz. Laurel é tratada com naturalidade pela personagem e pelas pessoas a sua volta, seu gênero nunca é colocado em questão, ainda mais em um filme que notoriamente se foca em um grupo de vampiras estritamente feminino, que em nenhum momento vê problema em sua presença. As dúvidas partem dela mesma, chegando a se

¹⁸ Presente em *Crepúsculo* e em “*Primeira Morte*” (Netflix, 2022) um exemplo mais recente.

questionar sobre isso em alguns momentos, tanto sobre sua presença no grupo como sobre a sua relação com esse novo poder e sua facilidade com ele.

6. EU VI O BRILHO DA TV (2024)

Eu Vi o Brilho da TV é um filme de 2024, dirigido por Jane Schoenbrun, uma pessoa trans não binária, e estrelado por dois atores *queers*, Justice Smith como Owen e Jack Haven como Maddy. O filme explora a relação da pessoa *queer* com a representação na TV, e como a repressão da transgeneridade traz um horror existencial muito maior que qualquer um dos horrores já apresentados.

A narrativa acompanha dois amigos, Owen e Maddy, durante a infância e adolescência, uma amizade que nasce por uma paixão por um programa de TV chamado *The Pink Opaque*, que conta a história das amigas Isabel e Tara, que lutam contra vilões diversos comandados pelo “*Mr. Melancholy*”¹⁹, o homem da lua, grande vilão da série; essa série logo se torna um escapismo para ambos os personagens. Aqui, os paralelos são criados entre realidade e ficção, e Isabel se torna um reflexo de Owen, assim como Tara é um reflexo de Maddy, que se juntam em um personagem só até o final do filme, com Maddy aceitando Tara enquanto Owen se nega a aceitar Isabel.

As cores do filme, na maior parte do tempo, são azuladas (Figuras 60, 61 e 62), e entram em contraste com o rosa que é presente ao assistir e citar o programa (Figuras 63, 64 e 65), assim como o brilho e cores mais quentes que ele traz, principalmente em algumas composições de cena em revelações importantes onde um vermelho amarelado é mais presente. Algumas cenas se utilizam do verde (Figura 66, 67 e 68) para trazer a sensação de estranheza, quando o pai de Owen é citado, ou quando conversam sobre o programa pela primeira vez, tanto estranheza como um certo perigo do estranho.

¹⁹ Tradução livre pelo autor: “Senhor Melancolia”

FIGURA 60: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena em tom azul (rua)



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
00:00:46)

FIGURA 61: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena em tom azul (infláveis)



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
00:42:07)

FIGURA 62: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena em tom azul (cinema)



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
01:21:00)

FIGURA 63: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena em tom rosa (máquina de refri)



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
00:10:11)

FIGURA 64: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena em tom rosa (Owen criança)



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
00:16:15)

FIGURA 65: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena em tom rosa (Owen adulto)



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
00:59:27)

FIGURA 66: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena em tom verde (Owen criança)



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
00:10:54)

FIGURA 67: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena em tom verde (casa de Maddy)



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
00:17:50)

FIGURA 68: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena em tom verde (quadro escolar)



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
00:04:58)

Há uma citação no próprio programa, quando falam na primeira vez que elas se encontraram foi no “*Sleepaway Camp*”²⁰ referenciando o pioneiro *slasher* e sua importância no reconhecimento de pessoas trans na mídia. O filme reconhece a história da qual faz parte, das representações que vêm antes, influência direta de pessoas trans na criação e atuação, reflexo da revolução de Stonewall e a possibilidade que se abriram, e continuam se abrindo gradativamente para a comunidade *queer* criar obras e ter mais recursos e reconhecimento.

Quando conversam sobre o programa, há algumas escolhas de linguagem que reforçam a relação das personagens com uma vivência *queer* no programa; quando Owen aponta que as garotas fazem parte do “Pink Opaque”, Maddy o corrige energeticamente dizendo que elas SÃO o Pink Opaque, podendo se fazer uma relação entre o Pink Opaque como uma metáfora para identidades *queer*. Maddy já tem uma relação com o programa, e afirma que o “programa é mais real que a vida real as vezes” (SCHOENBRUN, 2024, 00:20:13).

A correlação das personagens são construídas principalmente por montagem entre as imagens: Isabel e Owen são colocados em paralelo, reforçando a correlação entre eles, mesmo antes da revelação do meio do filme. Isabel é colocada em cima da cena de Owen voltando para casa.

²⁰ Acampamento Sinistro é “*Sleepaway Camp*” em seu título original.

FIGURA 69: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024),
direção de Jane Schoenbrun
Owen voltando da casa de Maddy



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:21:30)

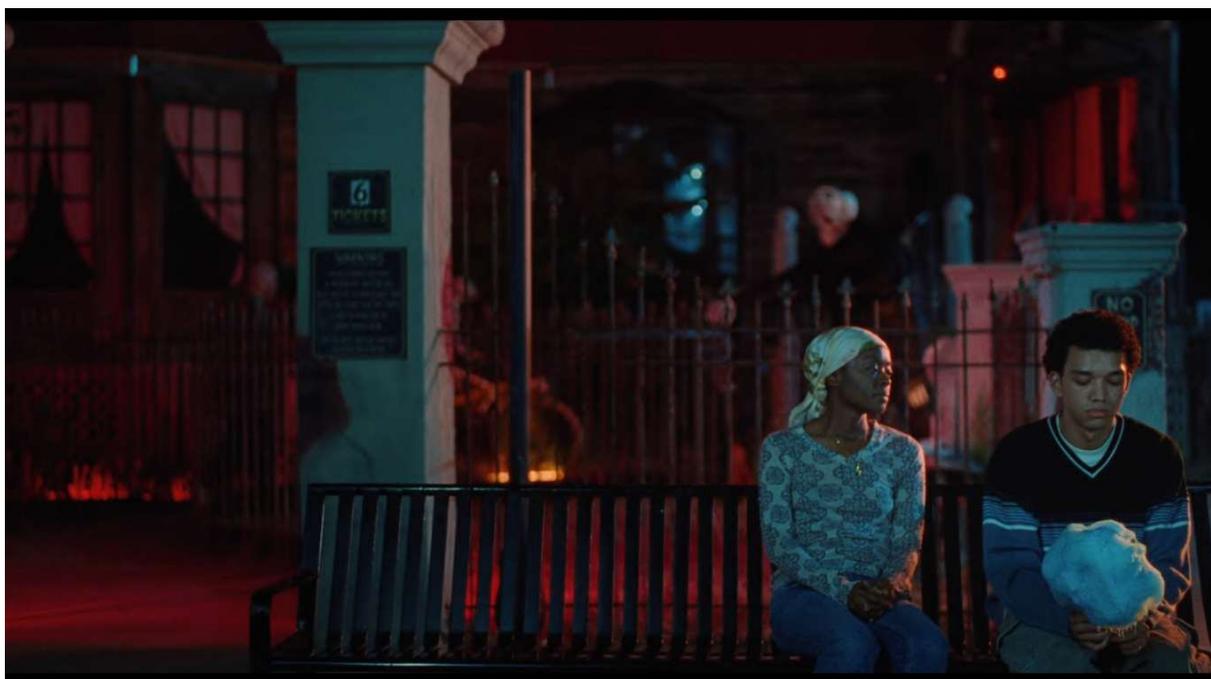
FIGURA 70: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024),
direção de Jane Schoenbrun
Isabel andando pela floresta



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:21:47)

Dois anos se passaram e os personagens, agora adolescentes, continuam pensando e querendo assistir o programa. Owen ainda não consegue assistir, demonstrando uma família mais fechada e rigorosa (quando pede para assistir o programa, é censurado pelo pai que pergunta se é um programa para meninas, e precisa recorrer à amiga, que começou a deixar fitas para ele assistir), que impactam o personagem em suas decisões; quando sua mãe questiona se há algo errado, a cena apresenta um tom mais quente atrás, enquanto ambos estão mais azulados no primeiro plano (Figura 71). Mesmo com os questionamentos, Owen não consegue se abrir com a mãe, se mantém fechado para ela e para consigo mesmo, padrão que continuará até o final do filme.

FIGURA 71: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Owen e sua mãe



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 00:29:49)

Owen, quando pede para assistir o filme novamente com a amiga, tem outro diálogo significativo sobre a situação dos personagens, principalmente de Owen; Maddy já tem a certeza de que é lésbica e questiona Owen sobre isso, e ele responde que se sente como um buraco que não tem nada, de “que alguém pegou uma pá, mexeu ali dentro e não achou nada, mas ele tem muito medo de abrir e checar” (SCHOENBRUN, 2024, 00:32:46), fala que não gosta de garotos nem de garotas, não sabe, gosta de programas de TV. Questiona se ela já se sentiu assim, procurando algum conforto em saber se alguém é igual a ele, mas Maddy diz que não sabe também. Novamente, se tem a correlação com Isabel e Owen, e Maddy fala que talvez ele seja como a personagem Isabel, com medo do que tem dentro dele. A luz rosa invade os dois enquanto assistem o programa (Figura 72), e Maddy acaba chorando ao assistir, enquanto Owen já não consegue reagir como antes, ficando sem expressão enquanto assiste.

FIGURA 72: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Owen e Maddy assistindo o programa



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 00:34:38)

Maddy informa que vai fugir da cidade, Owen não reage bem e decide acabar com a relação, com muito medo dessa ideia. Dias depois ela desaparece e Owen fica sozinho na cidade, e o programa é cancelado logo após a fuga da garota. Em frente a essa decisão, ao ficar na cidade, a sua indecisão e a realidade “quebrada” é demonstrada por um efeito visual parecido com estática da tv, brilhante e azulada, que volta sempre a aparecer, mostrando alguma abertura na sua rotina padrão e a verdadeira realidade dentro dele reaparece. (Figuras 73, 74 e 75)

FIGURA 73: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena após assistir o programa quando adolescente



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 00:39:02)

FIGURA 74: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena voltando para casa quando adulto



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 00:45:00)

FIGURA 75: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena após assistir o último episódio do programa



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 01:05:06)

Oito anos se passam, ele continua na cidade trabalhando em um cinema (Figura 78), o que é um metacomentário sobre como ele continua correlacionado com a ficção e o poder de tirar as pessoas da realidade e se verem representadas, enquanto ele mesmo não consegue aceitar isso para si mesmo, continuando no mesmo estado de dissociação e depressão em que se encontrava antes, intensificado com os anos passados. As cenas apresentam então muitas visualidades de locais vazios e grandes (Figuras 76 e 77), para passar essa sensação do nada que o personagem sente, o mesmo tom escuro e azulado de antes prevalece.

FIGURA 76: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Owen entre infláveis de festa infantil



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 00:42:19)

FIGURA 77: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Owen com os colegas de trabalho



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 00:44:04)

FIGURA 78: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Owen em seu trabalho no cinema



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 00:47:11)

Os contratemplos em sua rotina e a volta de Maddy são simbolizados por essa estática e uma cor azul intensa e brilhante novamente (Figura 79), mas agora com “pedaços” das lembranças da infância começam a reaparecer, folhas de papel com os personagens citados (Figura 80). Os nomes “*Mr. Melancholy*” e “Fuga do Reino da Meia-noite” são todos metáforas para os sentimentos, nesse caso, uma sexta temporada que nunca aconteceu após a fuga de Maddy. Owen ainda se sente pressionado a justificar coisas ao seu pai, que aparece estático em frente a tv, iluminado pela tela (Figura 81).

FIGURA 79: Cena de *Eu Vi o Brilho da TV* (2024),
direção de Jane Schoenbrun
Pedaços da realidade do programa surgindo com a
luz brilhante



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:45:22)

FIGURA 80: Cena de *Eu Vi o Brilho da TV* (2024),
direção de Jane Schoenbrun
Panfleto sobre o programa e a temporada
“cancelada”



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:45:56)

FIGURA 81: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Pai de Owen iluminado pela TV



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 00:46:37)

Durante uma ida ao mercado, acompanhada com tons verdes fortes novamente (Figuras 82 e 83), e luzes piscando, sinal de mudança e estranheza no filme, Maddy reaparece, parecendo em estado de choque em um primeiro momento, com o cabelo mais curto e roupas socialmente consideradas como mais neutras, nem femininas e nem masculinas. Owen a abraça calorosamente no reencontro (Figura 82). Ela o leva a um bar quase fora da cidade, onde luzes vermelhas e amarelas predominam (Figura 85), em contraste com a cena anterior e com o azulado predominante. Maddy também é iluminada por uma luz rosa em alguns *takes* (Figura 85).

FIGURA 82: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024),
direção de Jane Schoenbrun
Reencontro de Owen com Maddy



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:48:46)

FIGURA 83: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024),
direção de Jane Schoenbrun
Owen no mercado



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:47:53)

FIGURA 84: Cena de Eu Vi o Brilho da TV
(2024), direção de Jane Schoenbrun
Cena de Owen e Maddy conversando no bar



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:51:23)

FIGURA 85: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024),
direção de Jane Schoenbrun
Maddy tentando conversando com Owen



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:53:28)

Nessa conversa, Maddy começa a questionar sobre como Owen se lembra do programa que assistiam, o fazendo rever as suas memórias, assim o filme começa a revelar que as lembranças na verdade eram de Owen se vestindo como Isabel, em um vestido rosa, mas que ele se lembra como um programa de TV. Ela o pressiona mais, tem as memórias diferentes, com ele se vestindo com o vestido (Figura 86), e pergunta se ao tentar se lembrar de tudo ele fica confuso, como se a memória não estivesse correta, tentando tirar Owen desse abismo que ele se encontra, muito dentro dessa ilusão de vida que o cerca.

FIGURA 86: Cena de *Eu Vi o Brilho da TV* (2024), direção de Jane Schoenbrun
Maddy olhando para Owen, que aparece no espelho de forma borrada



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 00:54:22)

Maddy continua sua fala, aponta que o tempo não estava normal, que não passava como normalmente, “fora de sincronia”; o diálogo se intercala com memórias parecidas com o programa que já apareceram antes, mostrando que o show eram elas mesmas (Figuras 89 e 90). Novamente, o diálogo é muito importante e literal no discurso do filme, e Maddy diz: “Você nunca se sentiu como se estivesse narrando a própria vida, vendo-a passar na sua frente como um episódio de TV?” (SCHOENBRUN, 2024, 00:55:22); durante o filme tem-se Owen narrando e conversando com a câmera diversas vezes, reforçando esse deslocamento que se tem entre a vida e seus sentimentos já reprimidos, assim como os acontecimentos nela. As personagens do programa voltam por um momento, misturando com elas adultas, principalmente Isabel e Owen (Figuras 87 e 88).

FIGURA 87: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024),
direção de Jane Schoenbrun
Owen e Maddy



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:55:50)

FIGURA 88: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024),
direção de Jane Schoenbrun
Isabel



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:55:43)

FIGURA 89: Cena de Eu Vi o Brilho da TV
(2024), direção de Jane Schoenbrun
Owen, Maddy e o homem da lua



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:56:00)

FIGURA 90: Cena de Eu Vi o Brilho da TV
(2024), direção de Jane Schoenbrun
Tara, Isabel e o homem da lua



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
00:28:21)

Finalmente, Maddy revela que nos anos que sumiu estava dentro do show, no Pink Opaque, alerta que não pode continuar mais ali, pois precisa voltar, e todos trabalham para o vilão da série. Ele então procura o último episódio, que é uma metáfora para esse *queer* reprimido, literalmente sendo enterrado com a personagem, Tara consegue cavar para fora, uma alegoria a ela ter aceitado seu lado *queer*, enquanto Isabel permanece enterrada. Memórias de Owen criança são mostradas em um globo de neve (Figura 91), “congeladas”, mostradas à personagem capturada, diz que não se lembrará de nada, do “seu nome verdadeiro, seus superpoderes, seu coração, nem se lembrará que você está morrendo” (SCHOENBRUN, 2024, 01:03:10). Isabel então é enterrada viva (Figura 92), e assim que o episódio acaba, o personagem apresenta falta de ar, e tenta entrar na tv, sendo puxado pelo pai, em uma crise.

FIGURA 91: Cena de Eu Vi o Brilho da TV
(2024), direção de Jane Schoenbrun
Globo de neve com a infância de Owen



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
01:02:49)

FIGURA 92: Cena de Eu Vi o Brilho da TV
(2024), direção de Jane Schoenbrun
Isabel sendo enterrada viva



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
01:04:27)

Ao se encontrar com Maddy novamente, ela faz um discurso sobre como ela foi para outros lugares mas nada mudou de verdade, apesar de começar a usar um novo nome, ter fugido de tudo, todo o ciclo, pegou um trabalho no shopping, mesmo depois de fugir o tempo ainda estava errado, estava passando muito rápido. E foi assim que ela procurou alguém para enterrá-la viva, o processo de matar a pessoa antiga sendo uma metáfora literal para matar quem era para renascer, cavar para fora, ao mesmo tempo terrível, torturante, é necessário para que sobreviva. Ela continuou enterrada, passou por todo o remorso, medo e agonia, até chegar em um ponto que começou a se distanciar, a se ver em uma pequena “tela”, o visual aqui mostra uma constelação (Figura 93), correlação com um universo enorme a ser encontrado pelos os que se dispõem a explorar, dispostos a renascer, libertando-se de tudo que a mantinha naquele estado anterior, finalmente cavando para fora, de volta onde começou, na personagem, em Tara, na pessoa que ela realmente era e que só tinha um vislumbre sendo Maddy, e agora a situação se inverterá. A memória era sua vida como Maddy, pode ser correlacionado com a transição e se entender como pessoa trans, com um novo nome, com novas visões de outras pessoas sobre você e de você, a “vida anterior” uma hora vira apenas uma memória, enquanto a realidade de quem realmente lutou para conseguir ser se estabelece.

FIGURA 93: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Maddy, agora sendo Tara, fala sobre seu processo de renascimento



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 01:12:52)

Depois de conseguir se entender, volta para chamar Isabel e mostrar que ela a encontrou lá, que ela pode sair da realidade de Owen, o coração dela ainda batia apesar de tudo. A iluminação aqui é azul, fria, demonstrando que Owen não está mais aberto para ouvir o Pink Opaque, que não vai aceitar fazer parte daquilo (Figura 94 e 95). Tenta se lembrar das memórias, mas permanece impassível, ainda errando o nome da amiga mais de uma vez, mesmo com ela dizendo que aquele não era o seu nome. Quanto mais espera, mais perto fica de sufocar, flashes de memória voltam com ela no momento que vestiu o vestido, a memória amarelada, calorosa (Figura 96), aponta que saber “que é assustador, faz parte”, enquanto Owen responde que “não é real se você não pensar sobre...” (SCHOENBRUN, 2024, 01:18:28) (Figura 97), acaba fugindo novamente e deixando Tara sozinha para voltar ao programa.

FIGURA 94: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024),
direção de Jane Schoenbrun

Tara



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
01:17:12)

FIGURA 95: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024),
direção de Jane Schoenbrun

Owen em negação



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
01:16:08)

FIGURA 96: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024),
direção de Jane Schoenbrun

Owen com o vestido com tom amarelado



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
01:18:00)

FIGURA 97: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024),
direção de Jane Schoenbrun

Owen reluta ao ouvir a narrativa de Tara



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
01:18:25)

Depois de tentar dessa vez, Tara nunca mais voltou e Owen voltou a se enganar, vivendo para sempre na dúvida se fez a escolha certa ou se Tara tinha razão, se ela era outra “pessoa, alguém bonito e poderoso” (SCHOENBRUN, 2024, 01:20:42) que sufocou do outro lado da TV. Dúvida que continua até o final do filme, no qual a personagem escolhe permanecer reprimindo essa parte da vida dela. Mais tempo passa, Owen acaba trabalhando com um emprego parecido com o que Maddy tinha quando fugiu, sendo um espelho sobre o que poderia ter acontecido se ela continuasse naquele caminho normativo, falando exatamente o que ela disse que sentiu quando não tinha se desenterrado. Ele finalmente se torna um “Homem... Um adulto de verdade.” (SCHOENBRUN, 2024, 01:22:15), dando ênfase na questão de gênero em sua fala.

Durante o longa, ele está narrando a história em um acampamento, que é muito citado como o primeiro contato das garotas, o “Sleepaway Camp”. Tentou assistir o programa de

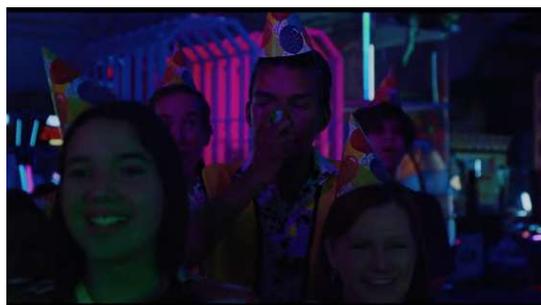
novo depois de um tempo, mas não era nada como ele se lembrava, demonstrando que o programa não era o mesmo que ele tinha antes, com um som de respiração pesada ao fundo, podendo ser da própria Isabel sufocando ou do vilão do programa que o mantém preso naquela vida. Relação de sufocamento que é mais forte enquanto ele vai envelhecendo, piorando, uma correlação da ansiedade com o sufocamento literal, sobre se sentir preso nessa rotina, nesse corpo, em toda aquela situação que não conseguiu sair (Figura 99). Na situação final, ele tem uma crise, e ao ficar sem ar consegue ir ao banheiro e abrir o peito com um estilete, revelando a estática da TV dentro dele (Figura 98), evocando que mesmo que não tenha aceitado ainda, sempre há tempo de voltar, de renascer, nesse caso, o personagem continua reprimido e em situação de sofrimento constante mesmo com essa possibilidade dentro dele.

FIGURA 98: Cena de *Eu Vi o Brilho da TV* (2024),
direção de Jane Schoenbrun
Owen mostrando a estática dentro dele



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
01:29:48)

FIGURA 99: Cena de *Eu Vi o Brilho da TV* (2024),
direção de Jane Schoenbrun
Owen em seu trabalho



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024,
01:26:35)

O horror nesse filme é algo existencial, o de se sentir fora de si mesmo, observado por um vilão maior, incapaz de sair da realidade que te prende e sufoca. Isso é interligado com a questão trans reprimida ali, uma forma de representar visualmente e metaforicamente a importância de se ver representado na mídia e de ser o seu eu autêntico, e os monstros que a repressão *queer* traz ao viver na dúvida do que se poderia ser.

O figurino é importante em suas cores, correlacionando com as outras cores do filme e o programa de TV. As cores de Owen mudam durante o filme, de acordo com a sua relação com o programa, enquanto as de Tara se assemelha mais com a garota no *Pink Opaque*, tanto em sua forma de expressão de gênero quanto as cores e roupas: blusa branca, jaqueta e ainda mais quando volta de regata branca e cabelos cortados. Owen varia de cores neutras, alguns tons de rosa quando se sente mais próximo do programa, e tons azulados predominam em

suas vestimentas, mostrando que ele está nessa realidade e muito mais longe do Pink Opaque, porém, quando o vestido rosa é colocado, é o mesmo que Isabel utiliza no programa, assim como Tara, se assemelha com o programa quando não reprime tudo o que sente:

FIGURA 100: Figurino Eu Vi o Brilho da TV



Fonte: Compilação do autor²¹

Durante o filme, Owen tem três cenas importantes em frente ao espelho: na primeira, é quando veste o vestido pela primeira vez, e quando se filma Tara, ele aparece refletido em um espelho ao seu lado (Figura 101), Owen nunca é mostrado se olhando com o vestido. A segunda cena ocorre antes dele ir encontrar Tara para que ela explique toda a situação, ele aparece primeiro sem a camisa e se veste em frente ao espelho, com medo de encarar o que viria (Figura 102), e aludindo à última cena, na qual ele abre o peito e mostra a estática ali, sendo em frente a um espelho sem camisa (Figura 103). As cenas em frente ao espelho aqui são colocadas como cenas sobre autorreflexão e não apenas como um problema de autoimagem, é sobre a incapacidade do personagem de se olhar de verdade, de encarar a realidade trans que reprime.

²¹ Montagem a partir de imagens coletadas do filme Eu Vi o Brilho da TV.

FIGURA 101: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Owen no espelho, desfocado



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
00:54:22)

FIGURA 102: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Owen se olhando no espelho



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
01:06:08)

FIGURA 103: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun
Owen se abrindo no espelho



Fonte: Frame do filme
(SCHOENBRUN, 2024,
01:29:55)

Eu Vi o Brilho da TV traz uma representação única e dupla sobre a questão trans, sendo isso possível por ter um diretor e atores familiarizados com a questão *queer*, a monstruosidade é demonstrada muito mais metafórica, utilizando da ficção dentro da ficção do longa para ajudar na mensagem. Ambas as personagens são representações que fogem do estereótipo monstruoso que corpos desviantes possuem no horror, colocando-as como protagonistas e vítimas do mundo onde vivem e precisam fugir de tudo que conhecem.

7. ENTRE ANGELA, LAUREL E ISABEL/OWEN

Os três filmes estudados apresentam personagens com relações diferentes com sua transgeneridade e com representações diversas sobre a abordagem do tema na narrativa. Em *Acampamento Sinistro*, a transgeneridade é utilizada apenas para choque tanto do público quanto para os personagens à sua volta, algo a ser enojado, exótico e monstruoso, fazendo parte da sua natureza maligna como assassina, qualquer identificação que o público cria com Angela é terminado ali quando o plot é revelado. Essa representação trans e a representação do pai de Angela, um homem gay, é reflexo da representação negativa que é construída a partir de *Psicose*, da influência do código Hays e a recente epidemia de HIV que vinha crescendo nos anos 80, e que tiveram grande influência de como a questão *queer* era representada negativamente.

Já em *Clube da Mordida*, a questão trans é tratada com naturalidade, sendo questionada apenas pela própria Laurel, e colocado como algo levemente negativo pelo vilão; a jovem é a personagem principal e não é glorificada pela narrativa, suas ações são questionadas e criam conflito com outros personagens, principalmente questões passadas ao momento acompanhado no filme (brigas de família e tentativas de suicídio), ações essas que rodeiam a questão trans, mas que não são o principal motivador das discussões, sendo uma personagem para ser empatizada pelo espectador, sem condená-la por nada que aconteceu. Esse filme mostra o progresso que a representação *queer* teve com as décadas passadas, quase 40 anos após *Acampamento Sinistro*; a transgeneridade é incorporada na personagem como apenas mais uma característica que não a define, já se tem uma atriz trans no papel, o que altera a forma de como o roteiro aborda essa representação, levando em consideração a própria visão e opiniões que uma mulher trans leva ao apresentar essa personagem, mesmo que o diretor não tenha essa vivência, abre espaço para que haja essa narrativa mais autêntica.

Em *Eu Vi o Brilho da TV* um outro nível de representação se é feito, com uma pessoa trans na direção e atuação. A transição e a representação *queer* dentro do filme é colocada como uma forma metafórica entre os personagens, misturando realidade e ficção na própria ficção cinematográfica; tem-se duas novas formas de representação: uma onde a personagem aceita o *queer* e parte para outra realidade nova, e uma contrária, mas que não acaba no trágico, sendo mais sobre uma agonia contínua que sempre pode ser revertida, “sempre há tempo”, como o filme escreve na sua visualidade na rua (Figura 104). Ou seja, diferente do tropo “*kill your gays*”, aqui é sim algo negativo mas não que acaba com a vida da pessoa *queer*.

FIGURA 104: Cena de Eu Vi o Brilho da TV (2024), direção de Jane Schoenbrun

“There is still time” - Ainda há tempo



Fonte: Frame do filme (SCHOENBRUN, 2024, 01:21:35)

Em dois dos filmes existe a metáfora do renascimento correlacionado com a questão *queer*; em *Clube da Mordida*, o renascimento é através de aceitar essa nova realidade monstruosa que Laurel agora carrega, renascendo como vampira, enquanto em *Eu Vi o Brilho da TV*, a personagem é enterrada viva e apenas quando renasce é que se sente realmente viva, o renascimento aqui é literal, quando a personagem se torna ela mesma do programa, matando a quem era anteriormente. Também nesses dois filmes existem cenas de reflexão no espelho, com significados diferentes: com Laurel, a cena não é colocada como algo tão significativo, é apenas para demonstrar como ela se encontra antes e depois da mordida, fisicamente mais fraca quando comparada, o enfraquecer antes do renascimento; já para Owen são momentos importantes que o personagem entra em reflexões sobre a realidade que ele se encontra, e que refletem a ansiedade sobre o personagem com o *queer* dentro de si, oprimido. O diálogo nos filmes são significativos, e apenas em *Acampamento Sinistro* acaba sendo menos expressivo que as imagens (ainda que a última fala do filme seja icônica: “*Oh my God, she is a boy!*” (HILTZIK, 1983, 01:20:36)); nos outros dois filmes, o diálogo é onde se encontra grande parte das referências ao ser *queer* da personagem, já que com Laurel é praticamente onde todas as referências a sua transgeneridade se encontram levemente sendo referenciadas, e com Owen existem monólogos que são metaforicamente sobre a transição e renascimento,

carregadas de simbolismo assim como as visualidades do filme, sendo fundamentais para sua representação e personagem.

A performance de gênero esperada pelas personagens são variadas: com Angela, não conseguir atingir uma performance que satisfaria as outras garotas é a causa de muitos conflitos do filme; ela veste roupas mais próximas do seu primo, por exemplo, mesmo que as garotas se vistam de maneira similar; ela se desloca pelo seu comportamento e pelas cenas na praia com relação a vestimenta das outras garotas; ela também é a única das três personagens que é punida por não alcançar o padrão cis de feminino, que é colocada como assassina, e isso talvez se deve a um melhor entendimento social sobre os padrões de representação de gênero serem alterados com o passar dos anos e lutas sociais conquistadas, o que leva as outras duas personagens a terem mais abertura para performar fora do esperado feminino. Para Laurel, a expressão é aceita na forma que ela se apresenta, sem ser confrontada sobre isso, tem roupas sem nenhum estilo específico, se destacando entre as mulheres vampiras que já tem um estilo próprio mais delimitado, mas nada muito feminino ou masculino, oscilando entre ambos. Já Owen se sente pressionado tanto por não ser si mesmo, tendo que performar como um homem perante outros homens, sem conseguir chegar em uma performance aceitável, quanto fica em um si mesmo a partir do feminino do Pink Opaque, expressado pela personagem Isabel, o qual performa apenas uma vez durante o que é retratado em tela; ele tem vestimentas mais masculinas, porém, como Tara, também tem uma expressão de gênero masculina, não se destacando muito, e apenas no momento dos flashbacks nos quais veste o vestido rosa acaba se destacando pela falta dessas roupas tradicionalmente relacionadas com o feminino durante o filme, propositalmente deixadas para Isabel. A expressão de gênero nas vestimentas das três personagens, portanto, permanece em um local neutro, enquanto a performance cobrada socialmente nos longas só é realmente cobrada e punitiva em Acampamento Sinistro, o mais antigo dos filmes analisados.

Enquanto Acampamento Sinistro se tem o *male gaze* sob as garotas, em um filme com um diretor homem que se baseia em filmes notoriamente feitos para adolescentes e homens, em Clube da Mordida já se tenta desconstruir esse olhar masculino, já que o filme é feito pensando no público feminino inserido nas questões sociais que o filme aborda: garotas adolescentes e pessoas *queers*, portanto, o olhar é alterado, as expressões das mulheres são mais autênticas, sem se ter um espectador masculino em mente. Entretanto, em Eu Vi o Brilho da TV se tem uma nova perspectiva, pois é feito para pessoas *queers* e por pessoas *queers*; nele, o desejo sobre as personagens não é uma questão abordada, se refletindo nas gravações

das personagens, e as personagens não são feitas para agradar o público masculino, e a direção exprime uma neutralidade proposital ao apresentar as personagens para a câmara.

8. CONCLUSÃO

Pelo número de pessoas trans ser tão pequeno na sociedade, muito do primeiro contato que várias pessoas têm com esse grupo é a partir da mídia: filmes, séries e mais atualmente, pela Internet. Assim, a representação que se tem presente nessas mídias se torna mais importante e precisa ser levada com mais cuidado. A falta de pessoas trans nas produções, junto com estereótipos repetidos e reforçados, acaba estigmatizando esse grupo social. Ao revisar a representação cinematográfica e a questão do corpo representado no cinema de horror, se apresenta a necessidade de pesquisa de toda questão minuciosamente, abrangendo o tema para representações mais metafóricas que conversam com a questão trans mas que não necessariamente são explicitamente colocadas como pessoas trans pela narrativa, e sobre outras representações de minorias nessa mídia.

Estudos *queer* e pessoas trans, ao estudarem e consumirem tais filmes, acabam se identificando e se colocando no local de tais personagens, utilizando-se desse meio para estudo da representação desses corpos monstruosos presentes desde a gênese do horror, desde os monstros clássicos, até um nível mais grotesco como “A Mosca” (1986)²² e sua questão com o corpo monstruoso, ou em um modo mais psicológico como em “Hereditário” (2018).²³ Mesmo que esses filmes não tenham explicitamente um personagem trans, a interpretação e o uso desse histórico de representações colocadas por décadas no cinema os fazem obras com as quais a comunidade se identifica. Essas pessoas também criticam e valorizam filmes com personagens assumidamente *queer*, mas pelo estigma que a representação carregou por tantas décadas, acabam se identificando mais com filmes metafóricos que, querendo ou não, exprimem os horrores de um corpo desviante.

A falta de personagens trans masculinos nesse levantamento é notória²⁴, demonstrando um interesse maior na monstruosidade relacionada a desmasculinização e a ameaça ficcional que uma mulher trans traz para do imaginário social, promovido e popularizado por filmes de horror; voltando para o mundo real, pautas trans continuam a ser discutidas e leis²⁵ nocivas estão entrando em vigor com base no discurso de ódio. O pânico moral sobre essa

²² <https://www.tagrevista.com/post/quem-tem-medo-do-corpo-trans-o-cinema-de-horror-e-a-transgeneridade>

²³ <https://www.them.us/story/transmasculine-horror-stories>

²⁴ “De volta ao Vale das Bonecas” de 1970 é um dos que chega próximo, mas acaba sendo um musical e não um filme de horror.

²⁵

<https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/reino-unido-decide-que-definicao-legal-de-mulher-exclui-mulheres-trans/>

comunidade ignora, por consequência, a existência de homens trans, que quando discutidos são infantilizados e colocados como um corpo feminino corrompido, pessoas que não deveriam ter controle sob o próprio corpo, tema que pode ser visto metaforicamente em um filme como Hereditário (2019), por exemplo.

Vale citar, que por questão de delimitação do tema, a questão de pessoa com deficiência sendo representada não foi desdobrada, mas se tem uma correlação direta com o cinema de horror em especial e de como a pessoa com deficiência e pessoa *queer* são muitas vezes interconectadas como uma coisa só, justamente pela patologização da comunidade e utilização da deficiência como choque e monstruosidade; assim como a questão trans se correlaciona com a monstruosidade e choque, os dois ficam em um limiar próximo, antes da transgressão e desvio de gênero se tem o corpo transgressor da pessoa com deficiência (DAVIS, 2006, p. 5).

A partir das análises dos filmes selecionados e da pesquisa realizada para tais análises é possível, notar uma melhora otimista na questão da representação *queer* no cinema de horror, com mais pessoas da comunidade conseguindo participar da produção e criação cultural, trazendo com elas uma visão autêntica e que entra em conflito com os estereótipos já estabelecidos. Entretanto, ainda se tornam necessárias mais pesquisas e desdobramentos de filmes que não chegam no “*mainstream*”, ou que possuem pessoas trans para além de mulheres, e a explicação do porquê de filmes com esses personagens dificilmente alcançarem grande público, principalmente quando o protagonismo é dado para o grupo minoritário. A iluminação sobre a questão necessita continuar, assim como a produção precisa ser mais diversificada, tanto para a comunidade *queer* quanto para outras minorias dentro das criações, como pessoas com deficiência e pessoas não brancas, para que estereótipos fiquem cada vez mais escassos e análises de filmes com representação positiva sejam mais habituais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Mikhaela. Quem tem medo do corpo trans? O cinema de horror e a transgeneridade. *TAG Revista*, 11 jun. 2021. Disponível em: <https://www.tagrevista.com/post/quem-tem-medo-do-corpo-trans-o-cinema-de-horror-e-a-transgeneridade>. Acesso em: 31 jul. 2025.

BIT. Direção: Brad Michael Elmore. Produção: Robert Reed Peterson, Nicholas Cafritz, Peter Winther, Louis Steyn, e T.J. Steyn. EUA: Vertical, 2019. 1 filme (90 minutos).

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990 (2018).

_____, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *Caderno de Leituras*, n. 78, 2018. Tradução de Jamille Pinheiro Dias.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*. 1. ed. Londres: Routledge, 1990.

CLOVER, Carol. *Men, women and chain saws: gender in the modern horror film*. EUA: Princeton University Press, 1992.

_____, Carol J. Her body, himself: gender in the slasher film. *Representations*, Universidade da Califórnia, 1987, v. 20, p. 187–228. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/representations/article/doi/10.2307/2928507/82266/Her-Body-Himself-Gender-in-the-Slasher-Film>. Acesso em: 31 jul. 2025.

COUTO, Giancarlo Backes; SILVA, André Conti. Jovens pecadores: culpa, punição e a moral cristã no cinema slasher. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, v. 21, n. 2, p. 55–67, maio/ago. 2019.

DAVIS, Lennard. *The Disability Studies Reader*. 2. Ed. London: Routledge, 2006.

DUPRAT, Natalia. Cinema gay e estudos culturais: como esse babado é possível. In: Encontro De Estudos Multidisciplinares Em Cultura – ENECULT, 3., 2007, Salvador. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2007.

FILHO, João Freire. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. *Revista FAMECOS*, [S. l.], v. 12, n. 28, p. 18–29, 2008. DOI: 10.15448/1980-3729.2005.28.3333. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3333>. Acesso em: 31 jul. 2025.

GEFFEN, Sasha. Transmasculine horror stories. *Them*, 21 ago. 2018. Disponível em: <https://www.them.us/story/transmasculine-horror-stories>. Acesso em: 31 jul. 2025.

GIOVANELLI, Ana Laura Rodrigues. “E não subestime a importância da linguagem do corpo”: o uso do queer coding em animações da Disney enquanto ferramenta de manutenção de estereótipos LGBTQIA+. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://bdta.abcd.usp.br/directbitstream/8975e240-4879-443b-996c-c9654d569b3d/tc4772-Ana-Giovanelli-Nao.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2025.

BACKES COUTO, G.; FREITAS GUTFREIND, C. O estranho mundo de Zé do Caixão sob o olhar dos alunos do curso de censor federal da Academia Nacional de Polícia: análise dos discursos e da técnica censória. *Acervo*, [S. l.], v. 37, n. 3, p. 1–29, 2024. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/2215>. Acesso em: 31 jul. 2025.

HALBERSTAM, Jack. *Skin shows: gothic horror and the technology of monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.

HAQ, Sana Noor. Reino Unido decide que definição legal de mulher exclui mulheres trans. *CNN Brasil*, 16 abr. 2025. Atualizado em: 16 abr. 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/reino-unido-decide-que-definicao-legal-de-mulher-exclui-mulheres-trans/>. Acesso em: 31 jul. 2025.

HULAN, Haley. Bury your gays: history, usage, and context. *McNair Scholars Journal*, v. 21, n. 1, p. 17, Grand Valley State University, 2017. Disponível em: <https://scholarworks.gvsu.edu/mcnair/vol21/iss1/6>. Acesso em: 31 jul. 2025.

I Saw the TV Glow. Direção: Jane Schoenbrun. Produção: Emma Stone, Dave McCary, Sarah Winshall, Ali Herting e Luca Intili. EUA: Vertical, 2014. 1 filme (100 minutos).

KOZLIK SILVA, W.; HELLEN BECHER BONFIM, N. Representações do feminino em filmes de terror: um paralelo de bruxas entre séculos. *Revista Eletrônica Polidisciplinar Voos, [S. l.]*, v. 20, n. 2, p. 17–33, 2024. DOI: 10.69876/rv.v20i2.281. Disponível em: <https://www.revistavoos.com.br/index.php/sistema/article/view/281>. Acesso em: 31 jul. 2025.

KRÜGER, Helmuth. Cognição, estereótipos e preconceitos sociais. In: LIMA, Marcus Eugênio Oliveira; PEREIRA, Marcos Emanuel. *Esteriótipos, preconceitos e discriminação: perspectivas teóricas e metodológicas*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2004.

LAROCCA, Gabriela Müller. O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-feira 13* (1970-1980). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

LOPES, Luccas Pinheiro. Entre o medo e a realidade: temáticas raciais no horror de Jordan Peele. 2024. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Ed.47 Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Univali. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

MONTEIRO, Simone; VILLELA, Wilza. Estigma, pânico moral e violência estrutural: o caso da Aids. 2019. Seminário de Capacitação em HIV: Aprimorando o Debate III. Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS – ABIA. 2019. Disponível em: <https://abiaids.org.br/wp-content/uploads/2019/06/publicacao-simone-wilza-20190625.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2025.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. Departamento de Francês - Universidade de Wisconsin, Madison. p. 437-453, 1973.

PRECIADO, Paul B. Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas. Tradução de Sara Wagner York. *Cadernos PET Filosofia*, Curitiba, v. 22, n. 1, p. 278–331, 2021 (2022).

_____, Paul B. Meu corpo não existe. Tradução de Juliana Fausto. Revisão de Clarissa Comin. in: *sub specie alteritatis: experiências de antropologia especulativa*. Munique,

Londres, Nova York: Prestel Verlag, 2017. p. 117-161. Disponível em: https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2020/02/05/meu-corpo-nao-existe-paul-b-preciado/#_ftn1. Acesso em: 31 jul. 2025.

RHODEN, Annelise Carolina; PIMENTEL, Franciele. A formação da identidade homossexual no cinema: "Café com leite" e a quebra de paradigmas. *Advérbio*, 2017. Disponível em: <https://adverbio.fag.edu.br/index.php/adv/article/view/62/54>. Acesso em: 31 jul. 2025.

RUSSO, Vito. *The celluloid closet*. Nova York: Harper & Row, 1987. 276 p.

SANTOS, Erick Marques. O cinema de horror como representação de temores sociais. 2018. 35 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituição Anhanguera, Taboão da Serra, 2018.

SENHORITA CARLITOS. Direção de Charles Chaplin. 1915. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PjHLbAyAeeI>. Acesso em: 19 jul. 2021.

SILVEIRA, Fábio. O homossexual no cinema: o dilema da representação. *Café História*, 2011. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/o-homossexual-no-cinema-o-dilema-da-representacao/>. Acesso em: 24 nov. 2021.

SILVA, Marisa Corrêa. O kitsch em *Romeu e Julieta*: Luhrman e Shakespeare. *Revista Jiop*, Maringá, n. 1, p. 60–68, 2010. Disponível em: http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos.htm. Acesso em: 10 abr. 2012.

SILVA, Veruska Anacirema Santos da. Memória e cultura: cinema e aprendizado de cineclubistas baianos dos anos 1950. 2010. Dissertação (Mestrado em Memória, Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2010. 170p.

SLEEPAWAY Camp. Direção: Robert Hiltzik. Produção: Jerry Silva e Michele Tatosian. EUA: United Film Distribution Company, c. 1983, 1 filme (87 minutos).

TAVARES, Caroline Santana. Cinema de horror: o medo é a alma do negócio. *Revista Temática*, www.insite.pro.br, Ano VII, n. 5, maio 2011.

VALKÍRIAS. Personagens queer-coded do período do Código Hays. Disponível em: <https://valkirias.com.br/personagens-queer-coded-do-periodo-do-codigo-hays/>. Acesso em: 31 jul. 2025.

WALDRON, Abigail. *Queer screams: a history of LGBTQ+ survival through the lens of American horror cinema*. 1. ed. Jefferson: McFarland & Company, 2022. 237 p.

WOODWARD, Kathryn; SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.