



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE

JUAN ESPÍNEIRA

**FORA DO ARMÁRIO:
AS NOVAS REPRESENTATIVIDADES DO HORROR QUEER NO CINEMA**

BRASÍLIA

2022

JUAN ESPÍNEIRA

**FORA DO ARMÁRIO:
AS NOVAS REPRESENTATIVIDADES DO HORROR QUEER NO CINEMA**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau Bacharel em Audiovisual, sob a orientação da Professora Doutora Mariana Souto.

BRASÍLIA
2022

JUAN ESPÍNEIRA

**FORA DO ARMÁRIO:
AS NOVAS REPRESENTATIVIDADES DO HORROR QUEER NO CINEMA**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau Bacharel em Audiovisual, sob a orientação da Professora Doutora Mariana Souto.

Aprovado em: 12/05/2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Mariana Souto
Orientadora

Prof. Dr. Michael Moacir Peixoto
Examinador

Profa. Emília Silveira Silberstein
Examinadora

Dra. Gabriela Müller Larocca
Suplente

AGRADECIMENTOS

Ao começar esses agradecimentos, eu não poderia deixar esse primeiro lugar a todo o incentivo que meus tios, Mariana e Pedro, sempre me deram. Não fosse todas as suas palavras, investimento e interesse em me ver crescer nos estudos, hoje minha trajetória nessa universidade não existiria, hoje haveria um Trabalho de Conclusão de Curso a menos na programação de bancas do semestre 2/2021. E aos meus pais, obrigado por sempre acreditarem em mim, por aceitarem, apesar da saudade, que meu lugar de evolução profissional e acadêmica seria tão distante deles.

Esse projeto também não seria nada sem o apoio de minha orientadora Mariana Souto, que abraçou esse trabalho e acreditou nas minhas ideias mesmo quando nem eu mesmo tinha esperança de continuar com elas. Ao professor Mike Peixoto por ter me guiado com ótimas referências quando esse projeto ainda não era nada, só uma ideia cheia de dúvidas. E não poderia deixar a Universidade de Brasília de fora, que nesses cinco anos me permitiu me descobrir pessoalmente e profissionalmente. Sempre será um dos meus maiores orgulhos e conquistas ter trilhado esse caminho aqui dentro, a escolha mais certa que fiz ao deixar muita coisa para trás e adentrar essa jornada.

Aos meus amigos de Sergipe, que sempre estiveram do meu lado, mesmo fisicamente distantes. Vocês sempre estiveram aqui por mim na conclusão e no início de ciclos. Aos amigos que fiz na UnB, principalmente Ana, Carlos, Phelipe e Thiago, que durante cinco anos caminharam junto comigo. Foram aulas, trabalhos, produções, projetos, festivais, greve e uma pandemia. Foi ótimo crescer com vocês e ver todos crescendo também. A minha maravilhosa amiga Karen, são doze anos de uma amizade que mesmo distante é tão próxima. Foi ótimo contar com você nos momentos de surto e de alegria deste trabalho. Ao Peters, que me escuta e me apoia desde quando esse projeto não era nada ao mesmo tempo que eram muitas coisas; nosso podcast foi uma luz em tempos difíceis, obrigado pelo convite. E a Lucas Marques e Antônio Pãozinho, o primeiro meu grande amigo e confidente de todos os momentos, que escutou todos os meus choros, lamentos, risadas e alegrias sobre esse projeto, e o segundo a melhor companhia para se ler e escrever esse trabalho, um cachorro é de fato o melhor amigo do homem. A todos neste parágrafo: vocês têm todo o meu amor e a minha gratidão.

E claro, obrigado aos mestres, que me fizeram me apaixonar pelo gênero de horror:
descansem em paz Tobe Hooper e Wes Craven.

RESUMO

Este trabalho busca analisar como está hoje, no início da década de 2020, a representatividade LGBTQIA+ dentro do horror queer no cinema. O projeto faz uma busca dessas representações pela história do cinema e, através dos autores Harry M. Benshoff (1997), Darren Elliott-Smith (2016) e Javier Parra (2021) é feita uma apuração da trajetória do horror queer através de um panorama de diversos filmes desde a década de 1960 até hoje. Com o entendimento das formas e contextos que o queer se inseriu nesses filmes durante anos, será feita a análise de *Freaky - no corpo de um assassino* (2020), de Christopher Landon, e a trilogia *Rua do medo* (2021), de Leigh Janiak, para entender como está sendo trabalhada a representação LGBTQIA+ atualmente em um cinema de horror voltado para o cenário *mainstream* norte-americano e tendo como o público alvo espectadores mais jovens.

Palavras-chave: Cinema de horror; horror queer; representatividade; LGBTQIA+; horror contemporâneo.

ABSTRACT

This work seeks to analyze how LGBTQIA+ representation within queer horror in cinema is today, in the early 2020s. The project searches for these representations through the history of cinema and, through the authors Harry M. Benshoff (1997), Darren Elliott-Smith (2016) and Javier Parra (2021), an investigation of the trajectory of queer horror is made through a panorama of several films from the 1960s to today. With the understanding of the forms and contexts that queer was inserted in these films for years, the analysis of *Freaky* (2020), by Christopher Landon, and the trilogy *Fear street* (2021), by Leigh Janiak will be made to understand how LGBTQIA+ representation is currently being worked in a horror cinema aimed at the North American mainstream scenario and having younger viewers as the target audience.

Keywords: Horror cinema; queer horror; representativeness; LGBTQIA+; contemporary horror.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Cena de <i>The gay brothers</i>	p. 22
Figura 2	Revelação de Angela Baker	p. 25
Figura 3	Referência BDSM na morte do técnico	p. 40
Figura 4	Freddy ameaçando Jesse	p. 40
Figura 5	Carrie sofrendo <i>bullying</i> pela menstruação	p. 45
Figura 6	Michael Caine travestido	p. 46
Figura 7	Leatherface travestido	p. 49
Figura 8	Comparativo entres os pôsteres de <i>The brotherhood</i> (2001), DeCoteau e <i>Eu sei o que vocês fizeram no verão passado</i> (1997), de Jim Gillespie	p. 51
Figura 9	Tabela de apuração de filmes de horror queer segundo as categorias de Andrew Scahill	p. 59
Figura 10	Tabela de apuração de filmes de horror queer segundo as categorias de Andrew Scahill, com a adição da categoria vítima	p. 61
Figura 11	Comparação dos corpos de Ginny (<i>Freaky</i>) e Cassie (<i>Pânico</i>)	p. 70
Figura 12	Paralelo entre <i>O iluminado</i> (1980) e <i>Rua do medo: 1994 - parte 1</i> (2021)	p. 73
Figura 13	O beijo de Millie e Booker	p. 77
Figura 14	Millie e "Millie"	p. 78
Figura 15	O empoderamento de "Millie"	p. 80
Figura 16	Sexualidade dos personagens	p. 85

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CINEMA DE HORROR E SUAS ALEGORIAS	12
2.1. CINEMA, HORROR E O MEDO	14
2.2. MEDOS PALPÁVEIS	18
3. DO LGBT AO QUEER	22
4. O QUEER ATRAVÉS DO HORROR	33
4.1. ARMÁRIO QUEER	37
4.2. O FIM DA CENSURA E OS NOVOS MONSTROS	41
4.3. TRANSEXUALIDADE E TRAVESTISMO	45
4.4. NOVOS E VELHOS MONSTROS	49
5. OS NOVOS RUMOS DO HORROR QUEER	57
5.1. INTRODUÇÃO E METODOLOGIA	57
5.2. SLASHERS AUTOCONSCIENTES	65
5.3. AS ALEGORIAS E NORMALIZAÇÕES EM FREAKY - NO CORPO DE UM ASSASSINO (2020)	75
5.4. BRUXARIA, FINAL GIRLS E NOSTALGIA: TRILOGIA RUA DO MEDO (2021)	83
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
7. REFERÊNCIAS	93
7.1 BIBLIOGRAFIA	93
7.2. FILMOGRAFIA	97
7.2.1. CINEMA	97
7.2.2. TELEVISÃO	102

1. INTRODUÇÃO

Crescer apreciando o gênero cinematográfico de terror sempre foi um desafio: até os quatorze anos o medo me dominava, mas a curiosidade de adentrar aquelas terríveis narrativas fantasmagóricas e sanguinárias falava mais alto; hoje, em orgulho e defesa de minha homossexualidade, busco sempre encontrar elementos em que me sinta bem representado através das alegorias e metáforas que o terror proporciona.

O gênero geralmente apresenta narrativas de cunho fantástico, mas não por isso ele se afasta inteiramente da realidade. O horror, desde seus primórdios, usa de uma proximidade da vida real para projetar os medos do espectador e assim surtir seu efeito objetivo de assustar. O medo é geracional, ele surge a partir das mudanças que uma cultura sofre; o novo e desconhecido é sempre assustador. Os filmes de terror se aliam a esses estranhamentos e a questões sociais para construir seus monstros, temores e universos de uma maneira única.

Como gênero artístico moderno, o horror é um dos mais interessantes de se trabalhar pelas mais abrangentes possibilidades que ele proporciona. Seja de uma maneira mais realista ou mais metafórica, é possível trabalhar os medos particulares e/ou sociais, como na primeira temporada da série de formato antológico da Amazon Prime Video *Them* (2021), criada por Little Marvin, onde uma família totalmente composta por pessoas negras sofre ameaças e abusos de sua vizinhança majoritariamente branca nos anos 1950. Através de fatos históricos como o racismo daquela época a produção envolve o espectador com uma narrativa de terror psicológico com alguns pontos fantasiosos como alegoria para mostrar os horrores e anseios que a população negra vive até os dias atuais. Outro ponto também explorado pela série são os traumas particulares de cada personagem como bullying, maternidade e a perda de um filho e o tempo de serviço no exército.

Assim como essa minoria, a comunidade LGBTQIA+, também sofre um terrível preconceito. O tema específico desta pesquisa busca analisar o horror queer para entender se a representatividade dessa população foi ou não favorável para a própria comunidade que dá visibilidade.

Desde o cinema clássico os monstros estavam presentes em várias produções cinematográficas e intrínseca a eles estava a metáfora do pecado e da homossexualidade, como em *A Filha de Drácula* (1936), de Lambert Hillyer, e *A Noiva de Frankenstein* (1935), de James Whale, um tema amplamente abordado por Harry M. Benshoff em seu livro

Monsters in the closet: homosexuality and the horror movies (1997). Trabalhar com temáticas LGBTQIA+ sob a censura do Código Hays¹ em Hollywood foi difícil, driblar a censura era para os mais astutos, como Alfred Hitchcock em *Rebecca, a Mulher Inesquecível* (Hitchcock, 1940) e *Festim Diabólico* (Hitchcock, 1948) e seus subtextos carregados de homoerotismo, os quais eram o único jeito de conseguir que filmes assim fossem lançados nos circuitos de cinema. Com a queda do Código no final dos anos 1960, a ascensão do Cinema Moderno e a conquista dos direitos civis depois da Rebelião de Stonewall², os cineastas tinham a chance de trabalhar explicitamente com personagens cheios de diversidade, mas será que isso foi feito da maneira mais adequada?

A partir dos anos 1970 a representatividade estava em maior evidência nas telas dos cinemas, era a personificação da comunidade LGBTQIA+ ao vivo e a cores, mas será que isso é uma garantia de boa representatividade? Frank N Furter (*The rocky horror picture show*, 1975) subverteu qualquer heteronormatividade existente em seu filme, mas será que em 1974 o *serial killer* Leatherface (*O massacre da serra elétrica*, 1974), que portava uma motosserra e usava uma máscara feita de pele feminina como uma forma de travestismo foi uma abordagem interessante? Será que o marcante final de Angela Baker em *Acampamento Sinistro* (1983) deixou uma boa imagem para a transexualidade?

O estudo que se dará nesta monografia irá analisar as narrativas e personagens de *Freaky - no corpo de um assassino* (2020), de Christopher Landon, e a trilogia *Rua do medo* (2021), de Leigh Janiak. A pesquisa em seu primeiro capítulo vai destrinchar o gênero de horror em sua forma geral, entendendo o seu uso do medo para conquistar o público e o uso de alegorias, metáforas e subtextos para se aproximar da realidade; o segundo capítulo fará um trajetória pelo cinema LGBTQIA+ e encontrará a diferença deste com o cinema queer através de teóricas como Judith Butler e Teresa de Lauretis; enquanto o terceiro irá estudar o cinema de

¹ Preocupadas com a moral, as Igrejas e o advogado presbiteriano Will Hays, presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America – MPPDA, adotaram medidas para que o cinema só mostrasse modelos de vida de maneira condizente com seus princípios e o respeito pelas leis divinas, naturais e humana em 1930. A aplicação do Código só começou a ser supervisionada em 1934 pela Production Code Administration e ficou sem alterações na legislação até 1956 e com alterações até 1963. “A exposição de violência era limitada ao máximo; desestimulava-se abordar suicídio, uso de drogas, rapto de crianças, crueldade contra animais; homossexualidade, sexo ilícito e adultério estavam proibidos: as instruções do casamento e do lar sendo sagradas, não se aceitavam relações casuais ou promíscuas. Danças, alusões, gestos e palavras obscenas estavam banidos, assim como nudez de fato ou em silhueta” (NAZARIO, 2007).

² A manhã de 28 de junho de 1969 foi marcada pela revolta da população LGBTQIA+, frequentadores do bar nova-iorquino *Stonewall Inn*, contra a repressão policial, que frequentemente realizava batidas no estabelecimento e naquele dia começou a prender funcionários, travestis e agredir algumas pessoas que resistiam à prisão. A noite de homenagens pela cantora e atriz Judy Garland, que foi a óbito em 22 de junho daquele ano, tornou-se uma manhã de revolução [...] (APOLINÁRIO; MANFREDINI; GRALAK; MINATOGAWA; PERRONI, 2019.).

horror queer com maior ênfase a partir do final dos anos 1960, quando a censura em Hollywood cai, até os dias de hoje, a partir de um panorama de filmes, predominantemente norte-americanos, que construíram essa história; a quarta e última parte desta monografia se dará pela análise dos filmes a partir de padrões perpetuados por seus antecessores no horror queer.

2. CINEMA DE HORROR E SUAS ALEGORIAS

O gênero de horror assombra seus entusiastas desde a segunda metade do século XVIII, na literatura inglesa gótica, segundo conta o filósofo Noël Carroll (1999) em seu livro *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Foi a partir desse movimento gótico que se conhece até hoje famosas histórias, ou até releituras delas, como *Drácula*, de Bram Stoker, e *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Com a criação do cinema no final do século XIX, o gênero não demoraria a migrar para as telas. André Melo e Maria Luiza Baptista (2015) citam *A mansão do Diabo* (1896), de Georges Méliès, como o primeiro filme de horror da história. Entretanto, o gênero só conseguiu nascer de fato e firmar seu lugar no cinema com as influências do expressionismo alemão na década de 1920 (TAVARES apud SANTOS, 2021). Esse movimento entregou obras marcantes do horror como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wienne, e *Nosferatu* (1921), de Friederich Wilhelm Murnau (TAVARES, 2021).

Desde então o cinema de horror cresceu e se popularizou mundialmente, tendo sua produção bastante centralizada nos grandes estúdios de Hollywood. A Universal Studios foi uma das pioneiras a trazer clássicos monstros da literatura gótica para as telas norte-americanas, com uma estética de sombras inspirada no expressionismo alemão. Os conhecidos Monstros da Universal formaram um universo compartilhado através de diversos filmes entre as décadas de 1930 e 1950, entre os títulos estavam *Drácula* (1931), de Tod Browning, *Frankenstein* (1931) e *O homem invisível* (1933), ambos de James Whale, e *A múmia* (1932), de Karl Freund. A história viu esses monstros serem desconstruídos, desgastados e reconstruídos em diversas versões reaproveitadas durante os anos em que o gênero se desenvolveu e se diversificou em suas narrativas.

Mas afinal, este trabalho está falando de horror ou terror? O embate entre os dois termos ainda confunde muito o público que consome esses filmes, e de fato ambos têm definições complicadas de serem aplicadas na prática no momento de atribuir a uma produção desse cunho.

“Enquanto o terror é o sentimento de medo ou pavor, o horror é o resultado que esse sentimento causa. Terror é sentimento, horror é emoção.” (SANTOS, 2009, p. 25). Aqui Jaime

Santos dá significado aos gêneros que fazem enorme sentido. Ser aterrorizado é algo muito imediato, como um susto, mas o que fica depois, a imagem que será mostrada depois do impacto será a verdadeira emoção, o verdadeiro horror que o espectador irá encarar. Indo mais além, Murillo Rocha tem uma definição mais completa sobre os termos:

Como as próprias palavras já fazem deduzir, terror é tudo aquilo que aterroriza, aquilo que dá medo, nesse caso, filmes que tratem sobre atos terroristas, assaltos, ou qualquer outro tipo de violência pode ser considerado de terror. Já o horror está no que horroriza, ou seja, que, ao mesmo tempo que dá medo, causa nojo, repulsa ou ojeriza. E é no horror que se encontram subgêneros como Exploitation, filmes que tratam de violência gratuita ou apelativa; trash, narrativas fílmicas de baixíssimo orçamento, muitas vezes caseiros e propositalmente improvisados; *gore* ou *splater*, que chamam a atenção pelo uso excessivo de cenas de escatologia, sangue e violência gráficas; e o slasher movie, filmes de serial killers, sobrenaturais ou não, que ao longo da trama promovem uma matança descontrolada. (ROCHA, 2016, p. 15)

Portanto, seguindo essa linha de pensamento, o que será analisado no *corpus* deste trabalho será referente ao gênero cinematográfico de horror.

Desde os primórdios do cinema, seus realizadores criaram obras que traziam um toque de realidade para as telas. Os irmãos Lumière, em sua primeira exibição pública, mostraram um trem vindo em direção ao público e deixaram sua plateia desesperada. O cinema vive da história e da realidade para contar suas narrativas, adicionando elementos ficcionais para agregar em sua construção. “Filmes apresentam em seus enredos um bom panorama do imaginário e dos costumes da época em que foram produzidos” (SANTOS, 2009, p. 17).

Santos também afirma que o cinema cria enredos influenciados pelo contexto histórico vigente para criar conexão com seu público, ou seja, uma relação entre o público e o cinema fica mais forte e resistente quando essas pessoas conseguem se identificar com as obras que estão presenciando, além de que com isso, a sétima arte também acaba por se tornar um poderoso acervo histórico.

Seja na esfera política, seja na comportamental, uma imagem clara de um período histórico pode ser montada com base nos filmes produzidos na época, que através da ficção e do imaginário, assimilam os elementos da realidade. (FERRO apud SANTOS, 2009, p. 18)

Em outros gêneros alguns fatos da realidade podem ser trazidos ao público de uma maneira mais convencional e transparente ou de forma indireta. Entretanto, o horror trabalha diferente

com esses elementos, ele traz alegorias para representar fatos ou problemas do mundo real nas telas.

“Nas artes, as alegorias surgem como um conjunto de metáforas que criam relações entre o discurso mostrado e os acontecimentos da sociedade vigente.” (SANTOS, 2009, p. 20) A maioria dos filmes de horror se utilizam de monstros para representar algo de ruim da realidade que precisa ser exterminado; por exemplo, um demônio possessor como um conflito interno que precisa ser resolvido. Não importa para onde o espectador mire dentro do gênero, as alegorias muitas vezes estão lá.

Stephen King (2013), um dos maiores escritores do gênero e autor de *Dança Macabra*, livro que estuda o horror em seus diferentes formatos, alega que o horror é alegórico por natureza, o que o torna extremamente simbólico ao falar ao espectador uma coisa quando quer dizer outra.

O elemento alegórico está presente apenas porque está internalizado, é impossível fugir dele. O terror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar abertamente, aos quatro ventos: ele nos dá a chance de exercitar emoções que a sociedade nos exige manter sob controle. (KING, 2013, p. 49)

Concordando com King, o horror é uma forma de escape da realidade, que mesmo assim carrega traços dela, mas com uma licença para trazer à tona assuntos que são tabus sociais. O horror sendo um gênero que quebra regras sociais com violência, monstros e o sobrenatural, pode muito bem quebrar a ordem social do real.

King acredita que um filme que não se aproxima com a realidade de seu público não vai atingir seu emocional, o que é exatamente o que o horror necessita para ser bem sucedido. As alusões ao mundo real dão uma experiência mais rica e assustadora a quem assiste a esses filmes. O medo é um dos principais pilares do gênero.

2.1. CINEMA, HORROR E O MEDO

O medo é um dos elementos primordiais do horror, ele precisa estar presente para gerar a emoção que dá nome ao gênero e continuar atraindo o público para as salas de cinema, e falando num contexto atual, também atrair a reprodução em serviços de *streaming*.

O sentimento do medo é um interessante artifício no cinema, pois ele torna a experiência dos filmes do gênero poderosa enquanto deixa seu público vulnerável e unido. O medo consegue unir de forma social contra uma ameaça comum (SANTOS, 2009).

O medo é usado para alertar e ensinar desde que o terror se tornou uma construção narrativa, seja através de lendas, seja através dos primeiros contos infantis. Isso acontece pois o medo funciona como um alerta, uma chamada para o perigo e para a necessidade de proteção. (SANTOS, 2009, p. 22)

Antes dos filmes de horror e do cinema, certamente o medo já existia no mundo, é algo natural e intrínseco ao ser humano, é um sentimento de estar suscetível ao perigo. (FARIAS, 2017)

Pode-se entender que o medo sempre foi visto como algo ruim, que desestabiliza as defesas do homem deixando-o sujeito ao que vier. Descartes o identifica com a covardia, contra a qual não se poderia muito proteger-se com antecedência. (DELUMEAU apud FARIAS, 2009, p. 11)

Levando em consideração o perigo como grande gatilho para o medo, Kildery Farias através de Bauman (2008), menciona três categorias de perigo que levam ao medo:

O primeiro é a ameaça ao corpo e suas propriedades; o medo de animais selvagens e do semelhante que mata. O segundo é o medo de natureza mais geral, onde se vê ameaçada a durabilidade da ordem social, o sustento ou até mesmo a sobrevivência no caso de invalidez ou velhice. E por fim, existem os perigos que vão ameaçar a posição na hierarquia social, a identidade e o medo da exclusão social. (BAUMAN apud FARIAS, 2017, p. 12)

É interessante notar como o cinema em geral consegue se utilizar dessas três categorias do perigo em diferentes gêneros. O medo de animais selvagens já pode ser explorado na comédia de ficção científica *Malditas Aranhas!* (2002), de Ellory Elkayem, até uma aventura/fantasia mais dramática como *King Kong* (2005), de Peter Jackson. Filmes em relação ao medo da natureza são bastante corriqueiros, todos os anos as salas dos cinemas são ocupadas por algum filme de catástrofes climáticas, sempre frutos de grandes orçamentos de grandes estúdios *hollywoodianos*. A terceira categoria não foi nomeada, mas pode ser chamada de medos sociais, que mexe com um medo mais interior dos espectadores, é algo que se aproxima mais de suas vidas e rotinas e pode gerar uma conexão maior com essas pessoas.

O horror pode transitar facilmente entre essas três diferentes categorizações, mas o diferencial está em como o gênero e seus realizadores vão tentar trazer o público para dentro da tela e fazê-lo sentir o mesmo que seus personagens. Se o/a protagonista está em um estado de horror naquele momento, o efeito deverá ser o mesmo no público, assim o resultado do filme será bem sucedido. O horror se apropria do medo das pessoas, tanto no individual quanto no coletivo (FARIAS, 2017).

O cinema, de uma forma geral, sempre foi poderoso em disseminar o medo (SANTOS, 2009). Em especial sobre os medos sociais, Stephen King (2013) fala que os medos expressos em filmes no início dos anos 1970 são sociopolíticos por natureza. O mundo naquele momento estava polarizado por um conflito entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética, capitalismo e socialismo faziam seu confronto numa Guerra Fria e o mundo tinha seus temores sobre isso. O cinema usufruiu desse cenário conflituoso para adaptar para as telas e representar esses medos que tanto afligiam uma sociedade moderna.

Entretanto, isso foram os anos 1970 segundo King, mas uma década antes os medos eram outros, e uma década depois eram novos. Os estilos de horror mudam de acordo com os contextos históricos. Os anos passam, a sociedade muda, a tecnologia evolui, as políticas e quem está no domínio delas mudam também. Essa constante mudança gera um conjunto de caos coletivos e particulares, que em algum momento vão estar ali nas telas, de uma maneira direta ou indireta, como uma alegoria.

No decorrer das décadas o medo vivenciado pelas grandes massas foi mudando de objeto, a Ira Divina, o Diabo, a violência urbana, a liberdade das mulheres, o socialismo (para os capitalistas), o capitalismo (para os socialistas)... E cada feixe de luz lançado em cada um desses temas, dissipava um pouco da ignorância fazendo os anseios e preocupações se voltarem para outro assunto. Assim, como crianças largadas em um quarto escuro, a humanidade foi tateando em busca do interruptor que acenderia a luz, e a cada forma descoberta por tato, mesmo parcialmente, o medo se voltava para o que viria a seguir. (SANTOS, 2009, p. 26)

O gênero de horror, lá em seus primórdios explorava os medos mais convencionais de criaturas sobrenaturais e monstros da literatura clássica gótica, passando pela febre dos filmes de horror com toques de ficção científica e temas derivados do pós-guerra, um exemplo é o *Godzilla* (1954), de Ishirō Honda, com um forte subtexto sobre a bomba atômica. Mas foi no final da década de 1960 que *O bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski e George A. Romero com *A noite dos mortos-vivos* (1968) levaram o gênero para um novo caminho

narrativo: o medo de nós mesmos. (SANTOS, 2021) O gênero agora traria ameaças mais palpáveis, mais reais, e em outras palavras, perigos que o espectador poderia estar vivenciando.

Os monstros ainda existem, os demônios mais ainda, e levam bastante público para as salas de cinema, como prova a franquia de sucesso de James Wan, *Invocação do Mal* (2013), mas o que sempre gerou e ainda gera mais debates, reflexões e discussões depois de uma sessão são os filmes que possuem medos sociais. Esses filmes conseguem se moldar ao que está acontecendo socialmente em seu contexto territorial e étnico e importam isso para as telas, independente de qual subgênero do horror que seja.

Os anos 1970 trouxeram ícones como *O Exorcista* (1973), de William Friedkin, e *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), de Tobe Hooper, que trazem em seus subtextos o medo dos pais pelos filhos na busca da liberdade no final dos anos 1960 e começo da década de 1970, é o temor do banho de lama de *Woodstock*. (MELO; BAPTISTA, 2015) O filme de Hooper, que tem um caráter punitivo ao trazer um maníaco com uma motosserra matando jovens *hippies*, encaminhou o gênero para a era dos *slashers* de 1980. Esse período foi marcado pela presidência do conservador Ronald Reagan nos Estados Unidos, que culminou em filmes violentos, cheios de nudez feminina, sexo e drogas, mas como alegorias para mostrar que jovens que se entregavam a libertinagem seriam trucidados pelas armas de um *serial killers*. Os anos 2000 foram marcados por uma ascensão tecnológica que preocupava bastante gente, era um *boom* de televisores, computadores, máquinas fotográficas, celulares, e outros diversos aparatos tecnológicos que resultou no cinema de horror lançando diversos sucessos que se moldaram nesse advento: *O chamado* (2002), de Gore Verbinski, e uma fita cassete que poderia matar quem a assistisse; *Uma chamada perdida* (2008), de Éric Valette, sobre um grupo de jovens que atende o celular, escuta sua voz morrendo e logo em seguida isso de fato acontece; *Atividade Paranormal* (2007), de Oren Peli, uma das franquias mais rentáveis do gênero que acompanha, através de câmeras caseiras, a vida de um casal atormentado por uma entidade, entre outros.

O horror claramente se molda ao seu contexto, e hoje temos novos grandes nomes como Jordan Peele e Ari Aster trazendo medos sociais em filmes que expõem questões que estão em alta nas discussões diárias como o racismo em *Corra!* (2017), de Peele, e o luto e a depressão,

considerada o mal do século, em *Hereditário* (2018) e *Midsommar - o mal não espera a noite* (2019), de Aster.

Medos vão e voltam, medos mudam, o desconhecido que gera esse medo torna-se conhecido um dia, mas o fato é que sempre haverá um desconhecido para ser explorado, e o horror sempre estará aqui para trabalhar com ele.

2.2. MEDOS PALPÁVEIS

Como discutido acima, o medo é algo natural e intrínseco do ser humano, e esse sentimento é ativado quando ele se sente ameaçado de algum perigo; quando há algum alerta. Filmes de horror geram esse sentimento sobre as pessoas, mas há uma diferença desse grau de medo que irá surgir.

Nos estudos de Carroll (1999), o autor acredita que, durante um filme de horror, a crença do espectador vai de encontro à descrença:

Nossas respostas emocionais às ficções parecem implicar que acreditemos que os personagens de ficção existem, ao mesmo tempo em que também se pressupõe que os consumidores normais e informados de ficção não acreditam que os personagens de ficção existam (CARROLL apud MUNHOZ e STANCKI, 2010, p. 6).

Para explicar esse fenômeno, o autor acredita que esse medo real de algo inexistente se dá pelo pensamento nas possibilidades. Ele usa o exemplo da queda de um precipício para ilustrar a ideia de que

podemos assustar a nós mesmos imaginando uma sequência de acontecimentos que sabemos ser altamente improvável. Além disso, não ficamos assustados pelo acontecimento de nosso pensamento de cair, mas, sim, pelo conteúdo de nosso pensamento de cair (CARROLL apud MUNHOZ e STANCKI, 2010, p. 7).

O horror não vai aterrorizar a menos que o espectador se sinta tocado (KING, 2013). Um filme de horror completamente apoiado em fantasias sem qualquer vínculo com elementos factuais vai ficar cada vez mais distante e sem muito impacto no momento de causar medo no espectador, afinal, aquilo não vai se aproximar com sua realidade.

Para criar uma conexão, o cinema de horror usufrui de subtextos e alegorias para marcar suas narrativas de ficção com contextos do mundo real.

Se o filme de horror tem o mérito de remissão social, é devido a sua habilidade de formar elos entre o real e o irreal – de fornecer subtextos. E em função de seu apelo às massas, esses subtextos assumem frequentemente uma dimensão cultural. (KING apud SANTOS, 2009, p.34)

Outro ponto interessante a se pensar é para qual público o filme vai ser direcionado. É interessante ter essa ligação com medos reais? Sim, claro, mas muitas vezes o que assusta um público pode não assustar outro que não possui a mesma vivência e até não possui conhecimento sobre isso.

Os filmes de terror de Hollywood são distribuídos para o mundo inteiro, mas nem sempre causam o mesmo efeito nas audiências estrangeiras que causa na audiência estadunidense. O estímulo ventado por esses filmes, pode assustar e amedrontar os Estados Unidos, que vivem determinada situação, mas não vão fazer o mesmo em um país com preocupações e medos diferentes. (SANTOS, 2009, p. 24)

O que muitas vezes pode funcionar dentro do gênero através de um subtexto e de uma forma mais geral em relação ao mencionado acima é a alegoria dos monstros. Melo e Baptista (2015) discutem que muitas vezes os monstros têm valor alegórico que acabam sendo negados devido ao caráter violento das obras.

Voltando ao *O massacre da serra-elétrica* (1974), de Tobe Hooper, um dos pioneiros do subgênero *slasher* no horror que trouxe bastante violência para as telas, mesmo sem precisar mostrá-la de fato com muitos elementos gráficos, consagrou *Leatherface* como um dos primeiros vilões do *hall* de ícones do horror moderno que viria a se formar com mais força na década seguinte. O assassinato em série de jovens *hippies* por um maníaco da serra-elétrica que usa uma máscara de pele humana e vive com sua família de canibais impressiona tanto o público que muitas vezes pode fazer o espectador passar despercebido pelo subtexto de caráter repressor contra a rebeldia e um assassino que fazia uma figura paterna incubida de punir os jovens. (MELO; BAPTISTA, 2015)

Leatherface consegue funcionar de duas maneiras: tanto em seu subtexto para os temores norte-americanos daquela época, quanto para um público mais geral com sua temática de *serial killers* matando um grupo de jovens.

Outro monstro interessante que também é um dos grandes ícones do horror moderno e em sua segunda aparição entra no grande tema desse projeto de pesquisa é Freddy Krueger. Na sequência *A hora do pesadelo 2 - a vingança de Freddy* (1985), de Jack Sholder, o vilão criado por Wes Craven (também diretor de *Pânico*, 1996) um ano antes começa a possuir o corpo de Jesse para matar suas vítimas. O filme parece seguir a mesma linha do primeiro e de todos os seus primos de subgênero, mas a diferença já mora no protagonismo masculino do filme, que geralmente é feminino.

O segundo filme da franquia é recheado de subtextos de cunho homossexual em que o protagonista quer reprimir Freddy Krueger dentro de si, que parece representar essa homossexualidade. As vítimas durante o filme também são representantes de tudo o que levam Jesse para esse caminho da sexualidade. Um exemplo claro foi a morte de seu professor de Educação Física que frequenta um bar gay e nas mãos do personagem possuído por Krueger, morre açoitado e nu no banheiro da escola, amarrado por cordas, uma referência a práticas BDSM³.

Por anos houve a dúvida sobre esse subtexto de fato existir ou não, o que mais tarde foi confirmado pelo roteirista David Chaskin, mas como um subtexto de cunho homofóbico. Mais tarde, no documentário *Scream, queen! - my nightmare on elm street* (2018), o texto do filme seria ressignificado pelos fãs da franquia e considerado como um “filme gay”, como um tratamento carinhoso para uma produção que se tornou tão controversa através dos anos.

Apesar do filósofo Noël Carroll (1999) achar que monstros são condições necessárias para o horror e são os grandes e potenciais causadores do medo, essa percepção é limitada e deixa de lado o "cinema moderno", quando os humanos ganham traços de monstruosidade (CÁNEPA apud SANTOS, 2021), exatamente aquilo que foi falado acima sobre o que Polanski e Romero fizeram com *O bebê de Rosemary* (1968) e *A noite dos mortos-vivos* (1968), respectivamente.

³ “A sigla BDSM representa um conjunto de práticas eróticas, íntimas e/ou sexuais que engloba Bondage e Disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo. Integradas no BDSM existem várias práticas sexuais (e.g., negação de privilégios, spanking, role-play, shibari...), diversos papéis (e.g., submissos, dominantes, switchers...), diferentes configurações relacionais (e.g., casais submissos, casais dominantes, tríades em v ou delta, sendo que dois ou todos os parceiro/a(s) interagem sexualmente) e variadas fantasias (e.g., sexo em público, utilização de coleira em público, fantasias hierárquicas como professor-estudante)” (HÉBERT e WEAVER apud QUARESMA, 2019, p. 9)

Átila Santos, em seu artigo, diz que esses novos personagens de horror psicológico extrapolam o limite dos monstros, e de fato conseguem. Stanley Kubrick em *O iluminado* (1980) faz um trabalho maestral nesse quesito com o personagem de Jack Nicholson, Jack Torrance, que, isolado em um hotel, tenta matar sua família; Brian De Palma adaptou a primeira versão para os cinemas da história de Carrie White no clássico *Carrie, a estranha* (1976), uma garota colegial que está passando pelas descobertas da sua sexualidade de uma maneira terrível. Trazer seres humanos para exercer uma monstruosidade pode funcionar de maneira interessante para transmitir esses medos palpáveis que serão possivelmente mais impactantes do que os clássicos monstros do gênero.

Monstros e seres humanos caminham juntos dentro do gênero, cada qual representando suas alegorias e subtextos, como o convém para a interpretação do horror. Mas voltando um pouco, no exemplo de *A hora do pesadelo 2 - a vingança de Freddy* (1985), hoje um filme apadrinhado e adorado pela comunidade LGBTQIA+, mas naquele momento, na década de 1980, quando o roteirista Chaskin foi mal intencionado em sua escrita, quando o meio gay sofria forte preconceito devido à epidemia de AIDS nos Estados Unidos e o cinema LGBT começava a refletir isso, será mesmo que a escolha desse subtexto foi tão adequada assim?

Aqui chegamos ao ponto em que esse trabalho é focado: entender as alegorias do horror, mas não todas, é claro. Essa pesquisa é voltada especificamente para o cinema de horror queer. Durante anos a comunidade LGBTQIA+ andou pelos subtextos do cinema, foi representada pelos monstros, saiu dos armários, dos caixões e das covas para serem seres humanos com diversas problemáticas perigosas, e hoje isso talvez tenha mudado. Logo, entender essas alegorias do gênero será importante para interpretar mais à frente como alguns filmes de horror LGBTQIA+ foram construídos e analisar com precisão os objetos dessa pesquisa, o filme *Freaky - no corpo de um assassino* (2020), de Christopher Landon, e a trilogia *Rua do medo* (2021), de Leigh Janiak, para chegar a um ponto em que poderemos refletir sobre como essas narrativas estão se desenvolvendo neste momento.

3. DO LGBT AO QUEER

Para entender melhor o problema de pesquisa deste trabalho, é preciso conhecer minimamente um panorama geral sobre o que foi a representatividade LGBTQIA+ desde os primórdios do cinema. Qual lugar ocupava o homossexual dentro das narrativas? Qual era o tom dessa representação? Qual a função dos personagens dessa comunidade? Ou é possível até se perguntar, existia diversidade nas telas quando tudo começou?

Segundo Luiz Nazário (2007), no início das ascensão da sétima arte, o cinema “apenas sugeria a ideia de homossexualidade” (p. 94). O autor utiliza o exemplo no curta de 1898, *The gay brothers*⁴, de Thomas Edison (Fig. 1), “onde dois homens dançam, alegremente, uma valsa”. (p. 94)

Figura 1 - Cena de *The gays brothers*.



Fonte: *The gays brothers* (1898), de Thomas Edison

Essa representação homossexual prevaleceu em alguns filmes como *Asas* (1916), de Mauritz Stiller, *Diferente dos outros* (1919), de Richard Oswald e possivelmente o primeiro filme a tratar diretamente da homossexualidade, *Sexo na prisão* (1928), de Wilhelm Dieterle, um filme alemão que traz a relação de dois homens durante seu período de detenção na cadeia. (NAZÁRIO, 2007)

⁴ O filme de Edison não se refere aos dois irmãos como homossexuais, mas sim no sentido de origem da palavra: alegre.

O cinema poderia adotar temáticas LGBTQIA+ com mais frequência a partir destes filmes, porém na década de 1930 um advogado presbiteriano chamado Will Hays, presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America - MPPDA, uniu um mutirão de igrejas cristãs, organizações judaicas e outras entidades da sociedade civil e criou o Código Hays, uma forma de censurar todas as produções de Hollywood. O advogado acreditava que as produções norte-americanas tinham uma má influência social. (NAZÁRIO, 2007)

O sistema de censura supervisionado pela Production Code Administration foi adotado em 31 de março de 1930, mas a PCA só passou a aplicar sua fiscalização em 1934. O documento tinha como objetivo banir conteúdos que seus criadores acreditavam fazer o público criar uma identificação positiva pelo pecado, pelo mal, pelo erro e pelo crime, e aprovar produções que exibissem modelos de vida corretos e que fossem condizentes com os dogmas da religião que pregavam. (NAZÁRIO, 2007) Os filmes aprovados pelo Código tinham limitada quantidade de violência e proibiam temas como drogas, suicídio, crueldade contra animais, sexo ilícito, adultério, palavras obscenas, nudez explícita ou mais contida e, claro, o ponto principal deste capítulo: a homossexualidade.

Durante vinte e dois anos o Código se manteve sem alterações até 1956, tendo sua versão com mudanças vigente até 1963. Pode-se imaginar que durante esses anos Hollywood produzia filmes sem pluralidades e temas reais que estavam presentes no cotidiano norte-americano, mas a repressão criou um curioso submundo de roteiros que conseguiam passar pela fiscalização com sua sutileza. Foi durante o que me permito chamar de Ditadura Hays que os subtextos entraram em ascensão. “Pois se o Código impedia a exploração de temas sexuais, isso também propiciava o desenvolvimento de um erotismo sublimado”. (NAZÁRIO, 2007, p. 98)

Oficialmente proibido, a homossexualidade camuflava-se de rivalidade violenta, chegando às raias da mutilação e do assassinio, entre os cowboys Pat Garret (Thomas Mitchell) e Billy, the Kid (Jack Buetel), em *O proscrito* (*The Outlaw*, 1943), de Howard Hughes e Howard Hawks; de amizade inquestionável entre Calamity Jane (Doris Day) e Allyn Ann McLerie (Katie Brown), em *Ardida como pimenta* (*Calamity Jane*, 1953), de David Butler; de relação violentamente neurótica entre as rancheiras Vienna (Joan Crawford) e Emma Small (Mercedes McCambridge), em *Johnny Guitar* (*Johnny Guitar*, 1954), de Nicholas Ray; de amizade profunda entre Judah Ben-Hur (Charlton Heston) e Messala (Stephen Boyd) em *Ben Hur* (*Ben Hur*, 1959), de William Wyler. Nos filmes bíblicos, ousadias ainda maiores eram permitidas: seja pela fonte sagrada das suas inspirações, seja pela qualidade de “pecados” a serem punidos por Deus, como as relações lésbicas da rainha Bera (Anouk Aimée) em *Sodoma e Gomorra* (*Sodom and*

Gomorrah, 1962), de Robert Aldrich, que excluiu, contudo, a homossexualidade masculina da cidade dos sodomitas. (NAZÁRIO, 2007, p. 98)

Com o final da vigência do Código Hays na década de 1960, os realizadores norte-americanos conseguiram produzir seus filmes com mais liberdade de expressão e menos burocracia, mas isso apenas serviu bem para a exibição de uma violência mais gráfica, do adultério, da nudez explícita, do sexo ilícito e outros pontos, diferente da homossexualidade, que teve sua reinserção no cinema comercial através de uma lógica heteronormativa e caricata. (SILVA, 2017)

Ainda segundo Nazário, o homossexual não era representado feliz até o final dos anos 1980, e isso vem desde antes da censura. Voltando aos filmes citados mais acima, *Diferente dos outros* (1919), de Richard Oswald, e *Sexo prisão* (1928), de Wilhelm Dieterle, ambos terminam com os personagens homossexuais mortos pelo suicídio, motivado pela culpa de seus atos “ilícitos”. O destino dessas representações quase sempre terminava em tragédias, e mesmo na passagem dos anos 1960 para os 1970, após a Revolta de Stonewall, e com o tema sendo exibido explicitamente, permanecia a sugestão do sofrimento onipresente. (NAZÁRIO, 2007) A homossexualidade sempre apareceria envolta numa atmosfera mórbida e doentia. (NAZÁRIO, 2007)

Para Alfredo Colins (2018), geralmente esses personagens morriam ou serviam apenas para serem engraçados. Já Nazário conseguiu destrinchar de maneira detalhada os estereótipos que moldavam os personagens presentes nas centenas de produções das décadas de 1970 e 1980, como nessa passagem que menciona várias obras:

O homossexual é um travesti afetado e efeminado em *A gaiola das loucas* (*La Cage aux Folles*, 1978) de Edouard Molinaro; *O beijo da mulher aranha* (1985), de Hector Babenco; *Essa estranha atração* (*Torch Song Trilogy*, 1988), de Paul Bogart. É um assassino ou uma vítima em potencial em *A procura de Mr. Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977), de Richard Brooks; *Parceiros da noite* (*Cruising*, 1980), de William Friedkin; *Caravaggio* (*Caravaggio*, 1986), de Derek Jarman; *Prick Up Your Ears* (1987), de Stephen Frears. É um reprimido que, incapaz de realizar seu desejo, explode em violência, em *Os pecados de todos nós* (*Reflections in a Golden Eye*, 1967), de John Huston; *Furyo – em nome da honra* (*Merry Christmas, Mr. Lawrence*, 1983), de Nagisa Oshima; *Mishima* (*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985), de Paul Schrader. É um complexado que se estiola numa ciranda de ciúmes e despeitos em *Os rapazes da banda* (*The Boys in the Band*, 1970), de Friedkin; *Domingo maldito* (*Sunday Bloody Sunday*, 1971), de John Schlesinger; *Nijinsky* (*Nijinsky*, 1980), de Herbert Ross; *O exército inútil* (*Streamers*, 1983), de Robert Altman. É um heterossexual reprimido, que rebenta em histórica catarse, em *Perdidos na noite* (*Midnight Cowboy*, 1969), de Schlesinger; *Cabaret* (*Cabaret*, 1972), de Bob Fosse; *Paixão selvagem* (*Je T'aime, Moi Non Plus*, 1976), de Serge

Gainsbourg; *Um dia muito especial* (*Una Giornata Particolare*, 1977), de Ettore Scola. É um neurótico enroscado nos traumas de infância, em *Esquecer Veneza* (*Dimenticare Venezia*, 1979), de Franco Brusati; *Convite à viagem* (*Invitation au Voyage*, 1982), de Peter Del Monte; *Coronel Redl* (*Colonel Redl*, 1985), de István Szabó. É um autodestrutivo que mergulha numa espiral de degradação, em *O homem ferido* (*L'Homme Blessé*, 1983), de Patrice Chéreau; *Preto e branco* (*Noir et Blanc*, 1986), de Claire Devers; *Meu marido de batom* (*Tenue de Soirée*, 1986), de Bertrand Blier; *Abaixo de zero* (*Less than Zero*, 1987), de Marek Kaniévski. É um masoquista impregnado de catolicismo doentio, em *Dear Boys* (1980), de Paul de Lussane; *O quarto homem* (*De Vierde Man*, 1983), de Paul Verhoeven; *The Angelic Conversation* (*The Angelic Conversation*, 1985) e *War Requiem* (*War Requiem*, 1989), de Derek Jarman. (NAZÁRIO, 2007, p. 99-100)

Dentro do horror, um dos maiores exemplos dessa degradação de imagem de personagens LGBTQIA+ é a garotinha transexual Angela Baker, do clássico *slasher Acampamento Sinistro* (1983). Durante todo o filme a personagem é reclusa e introvertida e mal interage com seus colegas de acampamento. A morte de seu pai no começo do filme parece ser a causa desse comportamento, mas no surpreendente final, e de uma forma grotesca, é revelado que Angela é uma menina transexual e que ela é a assassina do Acampamento Arawak. A imagem que o espectador vê é de uma criança nua, com sua genitália totalmente exposta, uma expressão selvagem no rosto e segurando uma cabeça decepada (Fig. 2). A imagem do último take do filme ficou marcada até os dias de hoje na cultura *pop* e o filme, para os fãs do horror, é considerado um clássico *cult*.

Figura 2 - Revelação de Angela Baker



Fonte: *Acampamento sinistro* (1983), de Robert Hiltzik

O diretor Robert Hiltzik pareceu querer fazer um filme divertido e subversivo nas questões de gênero, mas o tom utilizado para tratar de uma personagem transexual foi muito controverso, principalmente pela transição ter sido feita de maneira forçada por sua tia. E além de Angela, é também revelado que seu pai era gay, e a descoberta de Angela sobre seu caso com outro

homem é tratado como algo que a traumatizou, uma forma bastante pejorativa de abordar a homossexualidade no meio familiar.

Em paralelo a essas narrativas estereotipadas, a década de 1980 também foi marcada pela epidemia de AIDS. Nomeada preconceituosamente como a “peste gay” (NAZÁRIO, 2007), o grande número de homens homossexuais infectados pelo HIV serviu para agravar a LGBTfobia da população. A comunidade estava tendo sua imagem deturpada mais do que de costume.

Como sempre, o cinema queria trazer elementos do mundo real para as telas. Cineastas incluindo Barbra Streisand, John Schlesinger e Craig Luca tiveram dificuldades de terem seus projetos aprovados para produção, pois tratavam de um tema extremamente delicado.

Depois da negação sistemática, Hollywood acabou encontrando uma maneira - errada - de abordar o novo fenômeno, fazendo propagar associações de advertência entre o sexo e a morte, aludindo à doença através da metáfora dos parceiros sexuais suspeitos, perigosos, maníacos, assassinos, de preferência femininos. (NAZÁRIO, 2007, p. 101)

Essas personagens femininas, como a de Sharon Stone em *Instinto Selvagem* (1992), representavam o HIV contaminando a bem estruturada família tradicional. As *femme fatale* encarnavam o papel da AIDS pois sempre são personagens associadas ao desejo e à morte; e os homens também eram usados representando uma imagem comum com um belo corpo, mas que com suas aproximações sexuais se revelariam cafajestes e/ou assassinos colocando em risco a vida das mulheres. Os realizadores norte-americanos se utilizaram da heteronormatividade para repreender tanto o público heterossexual quanto o homossexual em relação à promiscuidade, sem se utilizar do erotismo gay na tela. (NAZÁRIO, 2007)

Entretanto, personagens héteros podiam predominar nessa alusão a AIDS, mas alguns destaques LGBTQIA+ também se faziam presentes nas telas. O trio Catherine Deneuve, David Bowie e Susan Sarandon estrelaram o horror vampiresco *Fome de Viver* (1983), onde a personagem de Deneuve, Miriam, é uma vampira solitária com séculos de idade que se apaixona pela pesquisadora interpretada por Susan Sarandon, Dra. Sarah.

O filme mistura a questão das *femme fatale* através de Miriam, uma mulher que passa a imagem de misteriosa e perigosa (o desejo e a morte citados acima) e ainda une isso a sua

bissexualidade e a uma promiscuidade revelada logo na primeira sequência do filme. As consequências desse perfil são logo associadas à solidão em que vive, sempre procurando amantes para transformá-los em vampiros e passar um tempo considerável com companhia. E é aqui que a metáfora da AIDS entra.

Em muitas histórias que tenham vampiros em sua narrativa, a transformação vampiresca acontece através da transmissão de um vírus pelo contato com o sangue do vetor com o infectado. No filme, Miriam consegue seduzir Sarah e as duas desfrutam de um ato sexual explícito em tela, mas logo depois Sarah se sente muito doente e assim começa sua transformação. O que fica nas entrelinhas é uma mensagem de repreensão em relação à promiscuidade das personagens, um aviso sobre ficar alerta com quem você se envolve.

Fome de Viver, inclusive, é um dos poucos filmes oitentistas protagonizados por personagens LGBTQIA+. Na história do cinema até o início da década de 1990, quase não existiam protagonistas abertamente da comunidade. Enquanto personagens héterossexuais dominavam o cinema comercial, os LGBTQIA+ só conseguiam se expressar e se celebrarem no cinema marginal e *underground*. O cinema europeu também ousou mais do que Hollywood, mas mesmo assim ainda caiu no mesmo fluxo norte-americano de não propagar uma imagem saudável da homossexualidade. (NAZÁRIO, 2007)

Hollywood, durante anos, moldou a forma como a sociedade deve pensar nos homossexuais e como os próprios homossexuais devem pensar de si mesmos (EPSTEIN e FRIEDMAN apud COLINS, 2018). A sétima arte no lado mais *mainstream* e comercial passou a aceitar e enxergar com bons olhos os personagens LGBTQIA+ apenas quando eles estavam dentro dos parâmetros da heteronormatividade.

Este modo de representar personagens homossexuais à imagem e semelhança da “boa” figura heterossexual - isto é, branca, monogâmica, urbana, de classe média ou abastada, limpinha, bem-apessoada e em consonância com os padrões de masculinidade ou de feminilidade atribuídos ao seu respectivo gênero - esteve especialmente presente na cinematografia estadunidense dos anos 1980 e início dos anos 1990. (MIKOS; SIERRA, 2018, p. 98)

Os “filmes simpatizantes” começaram a surgir para manter o LGBTQIA+ dentro dos circuitos de cinema. Essas produções traziam casais heterossexuais envoltos de personagens homossexuais secundários regrados de doçura, inteligência e sensibilidade, uma forma de

conquistar um grupo conservador. E com isso o erotismo ficava obsoleto e esquecido. (NAZÁRIO, 2007)

Segundo Mikos e Sierra (2018), a presença do sexo homossexual na tela trazia a curiosidade e a vontade de ver, mas também o medo. A solução para isso é trazer a homossexualidade como um mecanismo de ocultação (MILLER apud MIKOS; SIERRA, 2018), trazer personagens LGBTQIA+ dentro da forma conotativa que é o armário para ocultar o que seria denotativo e poderia assustar aqueles que têm medo. Em outras palavras, “a câmera que poderia tornar visível a relação sexual homossexual torna-se também o olhar de policiamento que garantirá que tal ação sexual não aconteça.” (MIKOS; SIERRA, 2018, p. 96)

Até o final dos anos 1980 e início dos 1990 o Cinema LGBT vivia dessa forma. Como citado mais acima, a maneira pejorativa como a AIDS foi representada no cinema manchou ainda mais a imagem da comunidade LGBTQIA+.

Esse fato motivou alguns diretores a produzirem filmes que pudessem ampliar o debate e uma mensagem positiva sobre a questão para festivais e salas de cinema. Ao apresentar essa temática no cinema, os cineastas permitiam aos espectadores reflexão alargada a partir do ponto de vista do homossexual. (COLINS, 2018, p. 227)

Com a epidemia sendo a principal catalisadora, nasceu em 1992 um cinema mais político, mais bem representativo para ir de encontro a esse movimento cinematográfico preconceituoso. O *New Queer Cinema* surgiu após a publicação do artigo na Revista *Village Voice*, onde a crítica e teórica B. Ruby Rich mostra seu fascínio pelos novos filmes gays e lésbicos que estavam sendo lançados no início da década. Esse novo cinema trazia uma “onda de filmes cujos enredos ofereciam destaque positivo a personagens homossexuais e situações vividas por eles no cotidiano”. (COLINS, 2018, p. 226) Sendo ainda mais claro, essa espécie de “vanguarda” era um “grupo formado por um conjunto heterogêneo de filmes, realizados por diretores homossexuais, que começaram a ganhar reconhecimento da crítica no circuito de festivais do início dos anos 1990”. (AARON apud SILVA, 2017, p. 8)

Rich constrói seu pensamento sobre esses filmes alegando que eles possuem uma linguagem comum, que ela vai chamar de *homo pomo*, união de homossexual com Pós-moderno (RICH apud SILVA, 2017), um termo amplo, mas que ela justifica dizendo que o *New Queer Cinema* é mais um momento do que um movimento, é preciso entender o momento em que esses

filmes foram produzidos para “conhecermos as angústias e as aspirações artísticas e políticas de seus realizadores”. (SILVA, 2017, p. 8)

Para exemplificar esse momento, vou utilizar o pioneiro documentário sobre a cultura ballroom e seus participantes: *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston, explora esse cenário que acontece em Nova York e entrevista lendas desses grandes eventos como Dorian Corey, Pepper LaBeija, Willi Ninja e Angie Xtravaganza. Através do filme é possível fazer um breve recorte sobre o que produções desse momento tinham em comum.

O baixo orçamento com frescor e inventividade (SILVA, 2017) estavam ali, a estética mais experimental é evidente nesses filmes, assim como um prazer explícito que é possível sentir mesmo sendo apenas o espectador. *Paris is Burning* é recheado do prazer dessa comunidade LGBTQIA+ em exibir sua identidade onde eram bem-vindos. O *New Queer Cinema* abandona aquele viés moralista e feito para o entendimento do público heterossexual e dá lugar a celebração de seus desejos e prazeres. (MIKOS e SIERRA, 2018)

Esse novo cinema era inclusivo com quem representava, traziam imagens plurais e reais de sujeitos e corpos diversos. (SILVA, 2017) O documentário segue exatamente essa linha ao não ter receio de mostrar gays, lésbicas, transexuais, travestis, drag queens vivendo o seu dia a dia nas vidas pessoais e artísticas nos bailes. Trazer esse personagens reais consequentemente revela suas falhas, mas diferente do cinema LGBT de décadas atrás, o *New Queer Cinema* não se desculpa por isso (SILVA, 2017), não pune os errados e falhos. A comunidade de Nova York representada no documentário não hesita em trazer à tona seus problemas.

Por fim, algo de grande importância é que os realizadores desses filmes não estavam interessados em educar o público heterossexual e muito menos exibir uma imagem moralista para agradar os mais conservadores; eles queriam empoderar seus personagens e narrativas. (MIKOS e SIERRA, 2018)

Esse momento marcou o cinema até os dias de hoje. Cada dia mais é possível ver a presença LGBTQIA+ em produções não só marginalizadas, como também *mainstream*. Ainda se falando de *Paris is Burning*, o documentário teve tanta influência que hoje o *reality show* de competição de *drag queens RuPaul's Drag Race* (2009-presente) conta com quatorze temporadas de sua versão americana e mais de cinco derivados estrangeiros, todos nos moldes

da cultura *ballroom*⁵; a série ficcional *Pose* (2018-2021) também aborda essa cultura, trazendo para o circuito televisivo o orgulho e a pluralidade dessas comunidades.

Um interessante questionamento que surge depois de toda essa trajetória LGBTQIA+ no cinema é: de onde veio o *queer*? O termo surgiu como uma ofensa para rebaixar moralmente todos os que desviam da heterossexualidade. Logo, lésbicas, gays, travestis, bissexuais, transgêneros, *drag queens* e outros estavam inclusos nesse leque pejorativo. (LOURO apud COLINS, 2018)

Ao desviar da heteronormatividade, o sujeito não vai se encaixar nas normas sociais, vai desvalorizar os padrões socialmente idealizados para uma forma binária de ser. “Ser hétero denota se enquadrar aos padrões estabelecidos para o masculino e feminino.” (COLINS, 2018, p. 230) Logo o *queer* tornou-se um jeito transgressivo de estar no mundo; pensar e ser contra o fluxo normativo.

Ser Queer é ter a liberdade de ser como quiser, não se engessar pelos padrões de gênero que a sociedade designa como ideal; é desrespeitar para mostrar que tudo pode ser de outro modo. Portanto, ser Queer é não permitir o estabelecimento de novas regras que privem a liberdade do ser humano no seu comportamento. (COLINS, 2018, p. 231)

No final da década de 1980 e início da década de 1990, alguns estudiosos começaram a adotar essa ressignificação do termo *queer* para nomear seus estudos sobre gênero e sexualidade. Teresa de Lauretis foi pioneira no que começou a ser chamado de teoria *queer*. A feminista italiana lançou seu artigo *Tecnologia do gênero* em 1987, no qual “já criticava a noção de gênero baseada na diferença sexual, mostrando que ela permanecia atada aos termos tradicionais do patriarcado” (FIGUEIREDO, 2018, p. 43).

Em primeiro lugar, gênero é uma representação; segundo, a representação também é sua construção; terceiro, a construção do gênero é feita no tempo histórico, se fez no passado e se faz no presente; em quarto, paradoxalmente, a construção de gênero é também afetada pela sua desconstrução. (DE LAURETIS apud SILVA, 2017, p. 11)

⁵ “Muito mais do que uma festa, o movimento *ballroom* é uma forma de refúgio, um lugar seguro para a população LGBTI+. A cena surgiu na comunidade negra latino-americana LGBTI+ da Nova York dos anos 60, e se espalhou pelo mundo como um movimento político, de ocupação de espaços e de celebração a diversidade de gênero, sexualidade e raça.” (Instituto Pólis, 2019)

A autora, usando Foucault como base, acredita que a sexualidade é um conjunto de comportamentos e relações sociais resultantes de ações sociais (FIGUEIREDO, 2018). Outro autor que segue a teoria queer através da linha de pensamento de Foucault é Paul B. Preciado, o qual alega que o “sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros” (PRECIADO apud FIGUEIREDO, 2018, p. 43)

Tendo um pensamento similar a Lauretis e Preciado, a teoria queer de Judith Butler foi a que ganhou mais popularidade ao definir os conceitos de performance e performativo, essenciais para o trabalho de análise desta pesquisa. Segundo ela, “os atos que regem a formação da identidade do gênero são performativos porque são fabricados tanto por sinais corporais quanto por meios discursivos. Em decorrência disso, o gênero não pode ter um caráter ontológico. (FIGUEIREDO, 2018) A partir disso Butler afirma que “os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (BUTLER apud FIGUEIREDO, 2018, p. 44). E enquanto o performativo é algo aplicado ao discurso coletivo que forma o gênero, a performance é um ato individual (FIGUEIREDO, 2018), intrínseco ao particular do ser. Para simplificar, Leandro Colling resume o performativo a tentar

entender como a repetição das normas, muitas vezes feita de forma ritualizada, cria sujeitos que são o resultado destas repetições. Assim, quem ousa se comportar fora destas normas que, quase sempre, encarnam determinados ideais de masculinidade e feminilidade ligados com uma união heterossexual, acaba sofrendo sérias consequências. (COLLING, 20–, p. 1)

A diferença dessa teoria para as demais anteriores, de movimentos gays e feministas, é que ela não propõe uma divisão em dois gêneros, ela considera o não binarismo, pensa nas pessoas que trafegam entre os gêneros. O estudo também não pretende andar junto com a heteronormatividade e muito menos ser aceito por ela. A forma política do discurso de Lauretis e Butler também nasceu com contrapontos críticos aos movimentos gays e lésbicos. (ALVES, 2017)

Tomando esse discurso como base para a análise deste trabalho, é certo dizer que a partir da teoria queer nasce um Cinema Queer que vai além do Cinema LGBT focado predominantemente na homossexualidade (gays e lésbicas). (MENNEL apud COLINS, 2018)

Segundo Colins, filmes com personagens heterossexuais podem ir contra a heteronormatividade e conseguem ser inseridos dentro do leque do Cinema Queer.

O pesquisador em seu texto faz uma análise do filme *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, concluindo que o filme, mesmo contando com apenas personagens heterossexuais, dialoga com o Cinema Queer. O filme traz o personagem Iremar (Juliano Cazarré) e a personagem Galega (Maeve Jinkings), ambos com funções durante o filme que não se encaixam totalmente nos padrões socialmente estabelecidos.

Iremar sonha em ser estilista e poder desenhar vestidos para mulheres. Ele também lava sua roupa e tem preocupações com sua aparência, gosta de perfumes. Galega é quem dirige o caminhão, não parece muito preocupada em cuidar do cabelo e, diferente de Iremar, não faz questão de andar perfumada e não conhece marcas de perfume como ele. Ela também cuida da mecânica do caminhão que os leva aos rodeios. Os dois estão claramente desconstruindo a heteronormatividade. Galega é quem deveria lavar as roupas de Iremar, ter o sonho de ser estilista e entender de perfumaria, enquanto Iremar conduzia o caminhão e cuidava da mecânica. (COLINS, 2018, p. 234)

Por fim, o autor deixa para reflexão que “gays e lésbicas normalizados, que aderem a um padrão heterossexual, também podem ser agentes da heteronormatividade”. (MISKOLCI apud COLINS, 2018, p. 235) Ou seja, é preciso observar que mesmo em um Cinema LGBT, algumas obras podem reforçar a ordem heterossexual. Ter personagens homossexuais ou transexuais não é sinônimo de desconstruir os padrões sociais, da mesma forma que Iremar e Galega não reforçam esse segmento por serem heterossexuais.

Seguindo essa mesma linha de pensamento, chegamos ao horror queer, termo para se referir aos filmes de horror com temática LGBTQIA+ ou que subvertem as normas sociais heterossexuais. O termo queer, dentro desse gênero cinematográfico, também serve para incluir filmes que fogem de uma definição de sexualidade explícita e faz o espectador permanecer interpretando seu subtexto. O horror queer abraça todos os socialmente desviados.

4. O QUEER ATRAVÉS DO HORROR

Para grupos de minorias sociais, buscar sua representatividade nas telas do cinema muitas vezes é uma tarefa árdua, principalmente em Hollywood. Durante anos a indústria norte-americana vendeu suas produções através de uma hegemonia cis hétero e branca no posto mais alto de uma narrativa: o protagonismo. E mesmo quando as minorias apareciam, desde os primórdios do cinema, a representatividade geralmente não era positiva.

Em 1915, o diretor D.W. Griffith lançou seu polêmico *O nascimento de uma nação* que trazia a história de dois irmãos da família Stoneman visitando a família Cameron em meio ao cenário da Guerra Civil dos Estados Unidos. O filme que poderia trazer um elenco negro, mesmo que coadjuvante, optou por usar a técnica do *blackface* para tornar os intérpretes brancos dos escravos em pessoas negras, e o que já era terrível ficou pior com o desfecho em que o grupo Ku Klux Klan é o herói da história. Durante três horas de duração, a imagem do povo negro é levada para o lado vilanesco da narrativa, e um desses personagens é colocado numa posição agressiva e de estuprador.

Anos mais tarde, em 1961, o filme musical vencedor de 11 estatuetas do Oscar *Amor, sublime amor*, de Jerome Robbins e Robert Wise, adaptou uma versão mais moderna do clássico de Shakespeare *Romeu e Julieta* (1597), mas agora com um rapaz norte-americano e uma moça porto-riquenha como o casal principal. A ideia de trazer uma positiva representatividade latina para o cinema e ainda no papel principal era importante, mas de novo Hollywood errou quando usou *blackface* para transformar o elenco branco em latino e escurecer a pele até do elenco dessa etnia, como a intérprete de Anita, Rita Moreno, de Porto-Rico.

Entre erros e acertos, o cinema evoluiu e hoje temos uma nova versão de *Amor, Sublime Amor* (2021), dirigida por Steven Spielberg, que é mais honesta ao trazer um verdadeiro elenco latino para a produção; um dos gêneros mais padronizados com atores brancos e relações heterossexuais, a comédia romântica, hoje está rico em diversidade com protagonistas de etnias variadas como em *Podres de ricos* (2018), de Jon M. Chu, com protagonistas asiáticos, *Alguém avisa?* (2020), de Clea DuVall, um divertido romance sáfico de natal, e o mais recente *Um crush para o natal* (2021), de Michael Mayer, que traz um casal gay e interracial.

Dentro do cinema de horror, na questão racial, Jordan Peele, diretor, produtor e roteirista negro, vem trazendo pluralidade ao gênero com seus protagonistas negros em *Corra!* (2017), *Nós* (2019) e agora *Nope* (2022). Esses personagens que antes seriam apenas alívio cômico e possivelmente morreriam de forma tosca ou brutal no roteiro, hoje, aos poucos, ocupam lugares importantes nesses filmes. Mas, onde está a comunidade LGBTQIA+ dentro desse gênero? Onde estava todo esse tempo? Qual foi e qual é a posição desses personagens dentro do horror? Esse terceiro capítulo de desenvolvimento irá fazer um trajeto pela história do horror queer até os dias atuais; será um grande panorama de filmes de diferentes épocas e estilos que ajudaram a construir essa história, sem a pretensão de esgotá-la.

Em 1997, o autor Harry M. Benshoff publicou seu importante livro para esse tema: *Monsters in the closet: homosexuality and the horror film*. Em sua pesquisa ele mostra que através da figura do monstro a homossexualidade estava presente no cinema desde as primeiras décadas, e na cultura de língua inglesa, na época de sua escrita, a homossexualidade era uma condição monstruosa. (BENSHOFF, 1997)

Como um malvado Mr Hyde, ou o Wolfman, um 'eu' gay ou lésbico dentro de você pode estar se esforçando para sair. Como o monstro de Frankenstein, os homossexuais podem correr soltos em todo o campo, alegando serem vítimas "inocentes". Ou pior de todos, como cientistas loucos ou vampiros, que sonham em revolucionar o mundo através de alguma descoberta científica surpreendente ou poder sobrenatural, ativistas homossexuais atacam as próprias bases da sociedade, buscando infectar ou destruir não apenas aqueles que os cercam mas os próprios conceitos do pensamento judaico-cristão ocidental sobre os quais a sociedade civil é construída. (BENSHOFF, 1997, p. 1, tradução nossa)

Com essas alusões, Benshoff defende que a homossexualidade muitas vezes se inseria no gênero de horror de maneira conotativa pela figura do monstro desde a Hollywood clássica e os grandes filmes com os Monstros das Universal. Grande exemplo dessa época é o diretor gay James Whale. Na década de 1930 ele contribuiu para o horror com quatro grandes clássicos: *Frankenstein* (1931), *A casa sinistra* (1932), *O homem invisível* (1933) e *A noiva de Frankenstein* (1935).

Jamais confirmado, mas sempre lembrado pelo público LGBTQIA+, *Frankenstein*, adaptação da obra literária de Mary Shelley (1818), proporciona uma forte interpretação queer de sua narrativa ao trazer um cientista que tenta a todo custo criar vida humana, um homem perfeito, com o seu ajudante dentro de uma laboratório. A imagem de dois homens tentando criar vida sem a presença do feminino pode ser associada a um casal homoafetivo, assim

como o doutor Frankenstein criando uma figura masculina ideal pode ser ligada à ideia do homossexual criando um companheiro. Em 2013, com sua terceira temporada intitulada *Coven*, a série antológica de horror *American horror story* (2011-presente), de Ryan Murphy e Brad Falchuk, leva esta interpretação ao patamar explícito quando as personagens Zoe (Taissa Farmiga) e Madison (Emma Roberts) revivem o par romântico da primeira com as partes do corpo de seus amigos, todos mortos em um acidente de ônibus, para tê-lo fisicamente de forma ideal aos seus desejos.

Voltando a 1931, quando o monstro, interpretado por Boris Karloff, ganha vida, sua aparência peculiar assusta a comunidade do filme, ele é visto como uma ameaça que deve ser contida, como acontece no final da história. Esse estranhamento com a figura do monstro é recorrentemente associado à vivência LGBTQIA+ pelo fato dessas pessoas serem tratadas como “anormais” e que ameaçam os princípios e normas de uma sociedade construída através da heteronormatividade.

Em 1970, o crítico de cinema Robin Wood teorizou a estrutura dos filmes de horror mostrando que existem três variáveis no gênero que estão relacionadas: a primeira é a normalidade, representada pelo que ele chama de “capitalismo heterossexual patriarcal”, a segunda é o Outro, a figura do monstro, e a terceira é a relação que esses dois opostos têm dentro da narrativa. (WOOD apud BENSHOFF, 1997) A normalidade é protagonizada pelos heróis da história, frequentemente um casal heterossexual que é ameaçado pelos perigos do Outro, o que Wood coloca como sempre divergente do “normal” em termos de raça, etnia e ideologia política, mas a diferença sexual entre o grupo heteronormativo geralmente é mais marcante por sempre ser o empecilho que direta ou indiretamente tenta corromper a relação heterossexual dos protagonistas. (BENSHOFF, 1997)

Seguindo essa lógica, “o monstro está para a ‘normalidade’, assim como o homossexual está para o heterossexual” (BENSHOFF, 1997, p. 2, tradução nossa), mas como o próprio Robin Wood define nessa teoria do monstro, a criatura pode representar mais do que a sexualidade, mas também etnias e ideologias políticas. Então isso nos faz refletir, o que de fato faz a experiência de alguns filmes de horror ser queer?

Benshoff (1997) diz que existem no mínimo quatro formas em que a homossexualidade e o queer podem ser inseridos nos filmes de horror: a primeira delas é obviamente através de

personagens homossexuais explícitos; a segunda é quando o filme é dirigido, produzido ou escrito por realizadores gays ou lésbicas⁶, mesmo com a ausência de personagens homossexuais, e/ou que contenham no elenco atores e atrizes que fujam da heteronormatividade e levam esse “ar” de subversão para a atmosfera fílmica; em terceiro está no uso de subtextos e conotações que inserem a homossexualidade pelas margens do roteiro, o que Benschhoff considera possivelmente o jeito mais frequente dela se fazer presente nos filmes; e a quarta forma está na subjetividade entre os textos das narrativas e a interpretação que os espectadores, individualmente, fazem sobre eles.

Personagens queer ou homossexuais explícitos em um filme são a forma mais óbvia de decretar um filme de horror inserido na cultura LGBTQIA+, mas antes do final da década de 1960 e início dos anos 1970, isso era quase impossível devido à censura. Se acontecesse, esses personagens eram apenas as “vítimas, transeuntes ou os próprios monstros” (BENSCHOFF, 1997, p. 13, tradução minha), e nunca os heróis e protagonistas das histórias. Voltando aos filmes *Acampamento Sangrento* (1983) e *Fome de Viver* (1983), Angela Baker (Felissa Rose) e Miriam (Catherine Deneuve) podem ser as protagonistas de suas histórias, mas isso não as colocava como heroínas. A vampira de Deneuve tinha uma construção visual de vampira que corrompia e amaldiçoava todas as pessoas com quem se relacionasse e Angela até ganhou duas sequências nas quais também comandava o grupo de atores e atrizes, mas ainda é sob a mesma imagem de *serial killer* que foi traumatizada pela relação homoafetiva de seu pai e sua transição de gênero forçada.

Entre as variáveis apresentadas por Benschhoff, a que pode ter uma construção menos concreta e mais subjetiva do ponto de vista do espectador é a segunda. Um filme ter um realizador LGBTQIA+ não garante que a obra esteja inserida no grupo de produções LGBTQIA+. Benschhoff argumenta que:

Ler esses filmes como gays ou lésbicos baseia-se no (o que alguns podem chamar de um conceito degradado) do autor cinematográfico, que argumentaria que criadores gays ou lésbicas de produtos cinematográficos podem infundir algum tipo de "sensibilidade gay" em seus filmes, seja conscientemente ou não. No entanto, tais questões de autoria, que são certamente importantes e têm influência neste estudo particular (por exemplo, os filmes de James Whale ou Ed Wood) aqui são de menor importância, uma vez que não é necessário ser um autoidentificado homossexual ou queer para produzir um texto que tenha algo a

⁶ A análise de Benschhoff (1997 e 2012) neste capítulo é mais centrada na homossexualidade, e a de Elliott-Smith (2016) é voltada apenas para a representatividade gay em filmes de horror. A transexualidade e travestismo nesses filmes será mais explorada por Parra (2021), que tem um espaço maior mais à frente.

dizer sobre a homossexualidade, a heterossexualidade e a estranheza que esses dois termos se impõem. (BENSHOFF, 1997, p. 14, tradução nossa)

Saindo do terror e olhando para o cinema de uma forma geral, o estilista e diretor gay Tom Ford em 2016 lançou seu segundo filme: *Animais noturnos* (2016) é um suspense dramático sem o menor resquício de conteúdo LGBTQIA+, inclusive o tema principal é a relação heterossexual dos personagens de Jake Gyllenhaal e Amy Adams. Em 2017, o também diretor gay Christopher Landon ganhou mais destaque no gênero de horror pelo *slasher A morte te dá parabéns*, e mais uma vez aqui não é um filme centrado na temática LGBTQIA+, é apenas um longa protagonizado por uma personagem que volta no tempo toda vez que é assassinada. O filme contém um personagem que é revelado ser gay durante o filme, mas sua participação não é essencial para a trama e não contabiliza nem dez minutos de duração dentro do longa, mas Landon tem o cuidado de não desmoralizar ou prejudicar esse personagem.

Ainda sobre isso é válido também refletir que esse “ar” homossexual que Benschhoff fala que os atores LGBTQIA+ deixam em suas interpretações pode ser outra forma de colocá-los dentro uma interpretação limitada. Alguns podem fazer isso de maneira proposital para marcar uma forma de representatividade dentro dos filmes de horror, mas outros podem ser através de uma interpretação da própria crítica e público, o que nos leva a outra variável.

A subjetividade entre roteiro e o filme como um todo e o público LGBTQIA+ é algo importante de ser avaliado, porque apenas essas pessoas têm a verdadeira vivência do que é estar fora da bolha heterossexual da sociedade. Então cabe a essas pessoas poder avaliar esses textos, principalmente os carregados de representatividade escondida em subtítulos e metáforas, a mais importante variável para Benschhoff.

4.1. ARMÁRIO QUEER

Subtítulos e conotações foram uma parte fundamental para a construção da representatividade LGBTQIA+ dentro do gênero de horror. Foi através dela que durante a vigência do Código Hays realizadores conseguiram colocar a homossexualidade dentro da narrativa de seus filmes, como Alfred Hitchcock.

Em *Festim diabólico* (1948), Hitchcock traz o suspense de dois amigos que estrangulam um colega de turma para experimentar emoções fortes, e logo depois organizam um jantar com

amigos e parentes da vítima no local do crime com o corpo escondido em um baú. O filme, que parece ser só mais um clássico suspense protagonizado por personagens héteros do diretor, esconde mais do que um corpo.

Há teorias de que os assassinos e a vítimas teriam um conflito de relacionamento amoroso mal resolvido, mas o principal do subtexto é que a dupla assassina Brandon e Phillip são de fato um casal, há uma tensão sexual entre os dois na hora do assassinato e durante todo o filme. E longe de teorias e achismos, a homossexualidade dos dois foi confirmada na famosa entrevista de Hitchcock para Truffaut quando, em uma breve descrição do filme, o entrevistador se refere aos protagonistas como “dois jovens homossexuais”. (TRUFFAUT apud MIKOS e SIERRA, 2018, p. 95)

Pensar que em 1948 houve um protagonismo gay em um filme de suspense pode ser empoderador para o público LGBTQIA+, mesmo que através da imagem de dois assassinos, e de fato é quando isso é feito sob os riscos de uma fiscalização do Código de Produção, mas quais são os riscos da perpetuação desse modelo de representatividade?

Conotações, subtextos, alegorias e metáforas são o que Alexander Doty em 1993 define como o “armário da cultura queer” (DOTY apud ELIOTT-SMITH, 2016), onde os filmes de horror escondem o que poderia ser explícito, permitindo à heteronormatividade e a heterossexualidade usar o LGBTQIA+ livremente em suas produções por prazer e lucro na cultura de massa, sem de fato admitir que aquilo é queer. (idem, 2016)

Outro pesquisador da mesma linha de Benshoff, Darren Elliott-Smith (2016) concorda que dessa maneira monstros e homossexuais são residentes permanentes das sombras. (BENSHOFF apud ELIOTT-SMITH, 2016) Quando um homossexual faz sua presença, ele não está ali para se expressar, mas sim incluído em uma ideologia dominante que vai expressar algo genérico sobre sexualidade para ser entendido pelo público maior: o heterossexual. (DYER apud BENSHOFF, 1997) Elliott-Smith (2016) vai mais além, falando sobre gays no horror em específico, e diz que a homossexualidade é um incidente no filme, deixando a sexualidade em segundo plano.

Muitas vezes, quando a narrativa esconde a sexualidade não normativa, trata a comunidade como abjeta, inserido no conceito de abjeção de Julia Kristeva. (LAROCCA, 2018) Na

sociedade isso ocorre como uma forma de separação do humano do não humano (CREED apud LAROCCA, 2018), o que o horror faz frequentemente para inserir elementos que fujam da humanidade para agregar nas narrativas e atmosferas de seus filmes. Ao trazer os LGBTQIA+ como abjetos, a produção os colocam metaforicamente como com personagens “que desrespeitam limites, posições ou regras, perturbando identidades, sistemas e ordens estabelecidos.” (LAROCCA, 2018, p. 38)

Perpetuar essa condição de abjeto para a comunidade LGBTQIA+ é perigoso pois entrega o controle da construção visual de sexualidades não normativas nas mãos da heteronormatividade. Esse poder sobre o que era considerado “anormal” pode reforçar preconceitos para manter a estabilidade social. E um forte exemplo disso é a segunda parte da franquia de horror criada por Wes Craven em 1984.

A hora do pesadelo 2: a vingança de Freddy (1985), de Jack Sholder, traz Jesse (Mark Patton) lutando contra um monstro interior: Freddy Krueger quer possuir seu corpo, matar seu professor de educação física que frequenta bares LGBTQIA+ em uma clara cena referenciando as práticas BDSM (Fig. 3) e destruir o relacionamento com a garota dos sonhos do colégio. Em seu lançamento o filme surpreendeu o público ao inverter os papéis e trazer um *final boy* e uma heroína para a história, mas o que causou mais alvoroço foi o possível subtexto que era uma clara referência à homossexualidade. A dança de Jesse no quarto, Freddy Krueger se aproximando tanto do rosto do protagonista com suas lâminas em formato fático (Fig. 4), sua frequente relutância em beijar seu planejado par romântico e a visível vontade de estar perto de seu melhor amigo com um físico desejável são só alguns pontos que chamam a atenção e poderiam ser apenas interessantes alusões à autodescoberta de rapazes sobre sua homossexualidade, entretando o sentido de todos esses pontos do filme é bem diferente.

Figura 3 - Referência BDSM na morte do técnico



Fonte: *A hora do pesadelo 2: a vingança de Freddy* (1985), de Jack Sholder

Figura 4 - Freddy ameaçando Jesse



Fonte: *A hora do pesadelo 2: a vingança de Freddy* (1985), de Jack Sholder

Em 2019, Mark Patton (Jesse) estrelou o documentário *Scream, queen! My nightmare on Elm Street*, de Roman Chimienti e Tyler Jensen, em que ele conta como *A hora do pesadelo 2* o levou ao auge ao mesmo tempo que ao declínio de sua carreira como ator. Hoje assumidamente gay, ele relata como a recepção do público heterossexual e seus comentários negativos abalaram seu psicológico e o fizeram desistir da atuação. Durante o filme é relatado que o roteirista do filme de 1985, David Chaskin, confirmou que o roteiro possuía um subtexto, mas diferente do que é interpretado por pessoas LGBTQIA+, é de cunho homofóbico. Freddy Krueger, o monstro que por um capítulo da franquia aflorou seu lado

queer, foi apenas um artifício para uma manobra que manteve a ordem social do filme: Jesse termina o filme ficando com a garota e o exorcismo do monstro é influenciado também por ela. Uma cura para o “problema”.

Por outro lado, se olharmos para *A hora do pesadelo 2* hoje, principalmente depois do documentário, veremos que Jesse tornou-se um ícone. É possível ver a emoção de Mark Patton ao participar de convenções sobre o gênero de horror e atestar que a sua comunidade, as pessoas LGBTQIA+, se apropriaram da história e ressignificaram o que antes era um texto de cunho homofóbico.

Mesmo que abjeto, uma figura desagradável, o espectador pode sentir prazer ao se reconhecer na imagem do monstro, é uma forma de se identificar com essa diferença sexual da heteronormatividade. (BENSHOFF apud ELIOTT-SMITH, 2016) Historicamente a comunidade LGBTQIA+ não teve a representatividade necessária ou ideal, então ver qualquer resquício que seja de sua identidade nas telas pode ser motivo de prazer, mesmo como vítima ou monstro.

Grannell considera que uma grande parte do público LGTBQI+ abraçou os filmes de terror e fantasia “porque nos identificamos tanto com o protagonista como com o antagonista. Somos tanto o monstro como a vítima.” (GRANNELL apud PARRA, 2021, p. 237, tradução nossa)

Entretanto, mesmo que seja importante se reconhecer e apropriar essas obras que tentam difamar a comunidade LGBTQIA+, é essencial estar ciente de que essa forma de representação continua a reforçar a monstruosidade queer que a normatividade quer exibir. (ELIOTT-EMITH, 2016) Mesmo que Angela Baker, de *Acampamento Sinistro*, hoje seja um ícone transexual para a comunidade fã do gênero, sua imagem nua exibindo sua genitália com a cabeça de seu colega e grunhindo como um animal selvagem ainda é de um tom extremamente pejorativo.

A sociedade nos rotulou como monstros. Como raro. Como diferente. E da mesma forma que há décadas nos apropriamos do termo queer para ser o que pode nos definir globalmente, agora é a hora de pegarmos todas essas monstruosidades e características grotescas para travar a luta definitiva contra o verdadeiro monstro que nos governa: o heteropatriarcado. (PARRA, 2021, p. 275, tradução nossa)

4.2. O FIM DA CENSURA E OS NOVOS MONSTROS

Para Robin Wood, esses “monstros” são símbolos que mudam conforme os medos da sociedade. (WOOD apud ELIOTT-SMITH, 2016) Focando apenas na representação gay, Elliott-Smith (2016) complementa Wood no final da introdução de seu livro afirmando que o “horror queer projeta ansiedades contemporâneas dentro das subculturas gays masculinas em seus personagens e em suas narrativas”. (p. 21, tradução nossa)

A partir do final dos anos 1960 e início dos 1970 a homossexualidade toma uma rumo mais explícito nos filmes de horror e Benschhoff notou uma considerável mudança na construção monstruosa:

No final da década de 1960, o significante "monstro" sofreu uma mudança radical, dividindo-se em pelo menos duas construções opostas. Uma tradicional que continuava a colocar o monstro como uma ameaça à ordem moral da sociedade, e outra que via o monstro se tornando cada vez mais domesticado. Por um lado, os monstros tornaram-se figuras flagrantemente sexualizadas tanto nos filmes quanto na pornografia pulp, enquanto, por outro, foram transformados em desenhos animados e brinquedos de pelúcia para o deleite das crianças. (BENSCHOFF, 1997, p. 173, tradução nossa)

Com a popularidade dos monstros clássicos ganhando novas versões menos assombrosas para a televisão e agradando um público mais novo, essas criaturas foram se desconstruindo até se tornarem mais humanos. Naquele momento eles eram “mais ‘nós’ do que ‘eles’”(BENSCHOFF, 1997, p. 174, tradução nossa), isto é, os monstros estavam se tornando mais parte da sociedade.

Um bom exemplo dessa mudança é a icônica *Família Addams*. Baseada nas histórias em quadrinhos de Charles Addams que começou a ser veiculada na década de 1930, a série de comédia de 1964 criada por David Levy trouxe uma perspectiva diferente para as famílias norte-americanas. A ideia de um conjunto familiar composto por monstros divertidos e que se sentem felizes convivendo com peculiaridades que os humanos normais se sentiriam incomodados era um sinal de que aquela construção horripilante estava mudando.

Com essa abertura para monstros mais humanos, há também uma oportunidade para se trazer a homossexualidade sem a grotesca imagem do monstro clássico, mas ainda assim como uma ameaça e “contida na instituição da família suburbana dos Estados Unidos”. (BENSCHOFF, 1997, p. 175, tradução nossa) O horror com a homossexualidade explícita se tornou mais comum, mas a representação se dava às vezes como vítima, como *Bracula, o vampiro negro*

(1971), de William Crain, e *As sete máscaras da morte* (1973), de Douglas Hickox, e regularmente como o monstro. (BENSHOFF, 1997)

Um grande exemplo queer dessa nova tendência monstruosa se deu pelo clássico musical de horror de Jim Sharman: *The rocky horror picture show* (1975) subverteu tudo o se conhecia dos clássicos monstros da década de 1930 ao levar o casal heterossexual Brad e Janet ao castelo de Frank N. Furter, um cientista alienígena travesti que tentava (e conseguiu) criar o homem ideal para si. Com uma enorme alusão a história de Frankenstein, o filme traz uma significativa discussão sobre sexualidade em seu roteiro carregado de clichês do horror desconstruído por seus monstros divertidos. Colocar nas telas do cinema um personagem travesti tendo relações sexuais com ambas as partes do casal heterossexual foi extremamente ousado para os anos 1970. Apesar de Frank terminar como uma vítima e morrer no final da história, a sequência desse momento não é vaga e muito menos gratuita, como acontece frequentemente com personagens de sexualidades desviantes. Sua morte é a representação social de seus atos e pensamentos de liberdade sexual tendo consequências perante uma construção heteronormativa e conservadora da sociedade.

Produzido pelo grande estúdio que é a 20th Century-Fox, *The rocky horror picture show* era uma notória entrada do monstro queer no *mainstream*. Apesar da grande produção, o filme não foi bem recebido de início, mas aos poucos conquistou um público menor, principalmente LGBTQIA+, e hoje é considerado um clássico das sessões da meia-noite.

Com o sinal verde para produções mais ousadas em questões LGBTQIA+, o cinema de horror se viu livre para trabalhar em narrativas explícitas como *O retrato de Dorian Gray* (1970), de Massino Dallamano, *Carmilla, a vampira de Karstein* (1970), de Roy Ward Baker, *Fear no evil* (1981), de Frank LaLoggia, o já analisado aqui *Fome de Viver* (1983) e *O quarto homem* (1983), de Paul Verhoeven. Entretanto, ainda parecia uma boa tendência trabalhar a homossexualidade através dos subtextos, e *A hora do pesadelo 2: a vingança de Freddy* é uma forte prova disso.

O homoerotismo nos filmes de horror tomou conta das telas de cinema *mainstream* nos anos 1980 e 1990. Títulos vampirescos como *A hora do espanto* (1985), de Tom Holland, *Os garotos perdidos* (1987), de Joel Schumacher e *Entrevista com o vampiro* (1994), de Neil Jordan, possuem passagens que deixam ao espectador tirar suas conclusões quanto à

sexualidade de seus personagens. Clive Barker, diretor homossexual, lança em 1987 seu maior sucesso, *Hellraiser - renascido do inferno*, e deixa em seu subtexto uma associação entre um inferno cheio de prazeres regrados a dor com o couro usado pelos Cenobitas⁷ e as práticas BDSM. Em 1990 o diretor voltaria com outro filme cheio de conotações: *Raça das trevas*.

Alegorias queers dos filmes de horror podem muitas vezes ser colocadas nas narrativas propositalmente ou não. Stephen King (2013) escreve que a alegoria é internalizada nos filmes do gênero, e coincidentemente um importante filme que em sua superfície não é queer, mas em suas subcamadas pode ser, é a adaptação de seu primeiro romance: *Carrie, a estranha* (1976), de Brian De Palma, é considerada por Joshua Grannell como o filme de horror queer perfeito. Ele argumenta que a personagem de Sissy Spacek é a vítima e o monstro, e a comunidade LGBTQIA+ entenderia a personagem completamente. (GRANNELL apud PARRA, 2021, p. 231)

Carrie é uma adolescente introvertida do ensino médio que sofre *bullying* diariamente por seus colegas e em casa convive com uma mãe extremamente religiosa que a obriga a seguir a fió os costumes cristãos. O filme sem qualquer vestígio de homossexualidade, com seu autor literário e diretor heterossexuais, conquista o público LGBTQIA+. O espectador se depara com situações de agressões verbais e físicas que podem ser associadas às vivências de garotos e garotas homossexuais durante sua adolescência e período escolar. Forte exemplo disso está na cena no vestiário, na qual acontece a primeira menstruação da protagonista, a primeira manifestação sexual de seu corpo, e ela acaba sendo constrangida por todas as suas colegas (Fig. 5). Durante todo o filme, Carrie é reprimida por ser diferente, e dentro de casa é reprimida também pela figura materna fanática religiosa que a tenta privar de tudo que seja mundano. A famosa cena do baile é como um grito de liberdade para ela e para o público LGBTQIA+, que internamente sente vontade de descontar todo o mal que aquelas pessoas fizeram a eles.

⁷ Demônios presentes na mitologia criados por Clive Barker na franquia *Hellraiser*.

Figura 5 - Carrie sofrendo *bullying* pela menstruação



Fonte: *Carrie, a estranha* (1976), de Brian De Palma

Brian De Palma dirigiu um ótimo exemplo de como um filme heteronormativo pode ser apropriado pelo público. O olhar da comunidade LGBTQIA+ consegue identificar camadas de subtextos que o espectador heterossexual muitas vezes não tem a capacidade de notar. São vivências diferentes que dão a pluralidade de interpretações dentro do horror.

4.3. TRANSEXUALIDADE E TRAVESTISMO

Muito se falou sobre a representação da homossexualidade no cinema de horror, mas algo muito pouco explorado por Benschoff e Elliott-Smith foi a representatividade de personagens transexuais, algo que o autor Javier Parra (2021) explorou com mais detalhes no seu livro *Scream Queer: La representación LGTBQ+ en el cine de terror*.

Parra inicia seu capítulo sobre a transexualidade no cinema de horror com um dos exemplos mais deprimentes do gênero, e também dirigido por Brian De Palma: *Vestida para matar* (1980). O filme foi problematizado por ser misógeno, um fato, mas não houve qualquer

alusão à forma como a transexualidade foi abordada no filme, algo que ao longo do tempo foi contra ela ao associar pessoas trans a mentes doentes - perpetuando clichês negativos dentro do coletivo em uma nova forma de transformar o "diferente" em um monstro -". (PARRA, 2021, p. 211, tradução nossa)

O longa traz uma visão extremamente caricata da transexualidade ao colocar uma peruca e um batom marcante no ator Michael Caine (Fig. 6), além de perigosa ao fazer dessa figura a vilã e assassina da história com uma dupla personalidade.

Figura 6 - Michael Caine travestido



Fonte: *Vestida para matar* (1980), de Brian De Palma

A diferença das percepções do público sobre o filme deixa mais evidente o quanto o olhar e interpretação queer podem agregar na análise de um filme como esse. No documentário *Revelação* (2020), de Sam Fedes, artistas transexuais da área audiovisual debatem sobre a história de suas representações nas telas do cinema e compartilham uma repulsa em comum sobre o filme e o modo como ele lida com a questão transexual. “Nick Adams deixa claro que ‘durante décadas, Hollywood nos ensinou como reagir às pessoas trans’. Ele está se referindo ao medo.” (PARRA, 2021, p. 211, tradução nossa)

Um filme como *Vestida para matar* deixa explícito como grande parte do cinema não tinha a menor sensibilidade e conhecimento para se trabalhar com o tema. Desde antes de De Palma construir essa representação problemática, outros diretores já arriscaram trabalhar o tema. Ed Wood e seu docudrama *Glen or Glenda* (1953) trazia uma análise de dois casos de um doutor: um sobre um homem que se veste de mulher e outro sobre um pseudo-hermafrodita que deseja fazer uma cirurgia de readequação sexual. Parra (2021) diz que o filme é “uma espécie de colagens interessantes - readequação de sexo, travestismo, intersexualidade - mescladas com sequências oníricas e um imaginário próprio do cinema de horror, deixando claro que nem sequer Wood sabia bem o que pretendia fazer”. (p. 212, tradução nossa) Na década de 1960 os estúdios Hammer também fizeram sua entrada no tema com *Frankenstein criou a mulher* (1967), de Terence Fisher, e *O médico & a irmã monstro* (1971), de Roy Ward Baker.

Ainda nos anos 1980, Robert Hiltzik lançou o já discutido aqui *Acampamento sinistro* (1983), que se utiliza da mesma interpretação de pessoas transexuais com o indicativo de um distúrbio mental e um perfil psicopata ao colocar Angela Baker, uma garotinha trans que teve sua transição forçada e um trauma depois de descobrir o romance homoafetivo de seu pai, como a assassina. O filme parece até progressista ao apostar na morte de pessoas que ameaçam o bem-estar de Angela no acampamento, vide o ataque ao cozinheiro pedófilo que a assediou no início, e também trazer uma exposição interessante do elenco masculino em roupas curtas, algo corriqueiro nesse subgênero, mas com o gênero oposto, entretanto o chocante final é o que marca e acaba por quase anular outros pontos do filme que poderiam ser revolucionários.

Na década de 1990, Buffalo Bill, *serial killer* do aclamado *O silêncio dos inocentes* (1991), de Jonathan Demme, criou controvérsias no cenário do horror queer por ser um assassino com disforia de gênero. O personagem criado no livro homônimo de Thomas Harris sempre sentiu que havia nascido com o sexo biológico errado e almejava uma cirurgia de readequação sexual, mas devido aos seus episódios de violência e uma saúde mental instável, isso era negado. A controvérsia sobre Bill se dá pelo fato de, além de ser mais um assassino queer, algumas passagens do filme o invalidam como transgênero, mas apenas como um homem com o desejo de ser. Vale também destacar que o assassino matava mulheres para confeccionar roupas femininas para ele mesmo com suas peles. Apesar de problemático, há um pequeno diferencial de outras obras de mesmo cunho quando a personagem de Jodie Foster, Clarice Starling, pronuncia a frase “não há relação entre os transexuais e a violência”. (*O silêncio dos inocentes*, 1991) Por mais que curta, foi uma passagem que distancia os comportamentos de Buffalo Bill de sua disforia de gênero, o que as escolhas da narrativa durante todo o filme acabam por invalidar.

Outro tipo de representatividade no cinema de horror que também ganhou uma má repercussão foi a prática do travestismo. Javier Parra parafraseia Nick Adams em sua fala no documentário *Revelação* sobre o que o travestismo pode significar nos filmes de terror, “já que a concepção que uma pessoa pode ter sobre um homem de vestido é certamente a de ‘perigoso, psicopata, serial killer, desviante ou perverso’”. (PARRA, 2021, p. 225, tradução nossa)

O ato de vestir-se com roupas e ornamentos do outro sexo constitui uma prática recorrente em muitas sociedades e pode ter diversos significados, como o caráter festivo, religioso ou mítico, não estando necessariamente ligado ao prazer sexual.

Geralmente, relaciona-se a um prazer psicológico em mudar de lugar nas relações sociais tão demarcadas entre os papéis sexuais, tal como acontece no Carnaval, p. ex. Em um sentido mais clínico, *travestir-se* significa vestir-se com roupas do outro sexo com propósitos de entretenimento ou, ainda, viver o papel homossexual ou parafilico necessário para acomodar algum nível de conflito de gênero (FRANCOEUR apud CARDOSO, 2006, p. 422)

Francoeur, em 1995, já definia bem o que era essa prática, mas muito antes disso, em 1960, Hitchcock lançava o que seria considerado um dos maiores clássicos do cinema de horror: *Psicose* (1960), baseado no livro homônimo de Robert Bloch (1959). A chocante história de Norman Bates (Anthony Perkins) que se travestia com as roupas de sua mãe morta e ainda guardava o corpo dela no porão, para Benschhoff foi o que “remodelou o monstro ‘humano’ como psicopata sexual, e repetidamente sugeriu que os homens afeminados ou mulheres fortes [como a protagonista Marion Crane] eram mais propensos a serem maníacos homicidas”. (BENSCHOFF, 1997, p. 176, tradução nossa) Concordando com Javier Parra:

Aquí, o travestismo não foi usado como ferramenta para gerar medo e ódio ao grupo, mas o fato de associar o transtorno dissociativo de identidade à prática do *crossdressing* está em sintonia com a criminalização dos homossexuais de que tanto falamos anteriormente, e que serve para continuar a opressão e o preconceito da sociedade em relação às pessoas queer. (PARRA, 2021, p. 227, tradução nossa)

Seguindo esse raciocínio, há realizadores de filmes de horror que contenham travestismo, mas que, por falta de um olhar queer durante o processo de concepção da obra, acabam deixando passar diversos problemas de representação na imagem dos personagens queer, tornando o elemento narrativo totalmente pejorativo para quem se identifica com ele, associando-o a distúrbios e perversões. É preciso tomar muita cautela com o objetivo da mensagem que deseja ser passada ao espectador e com a que pode consequentemente ir junto devido a escolhas narrativas.

Seguindo quase a mesma linha de Buffalo Bill, Leatherface, o maníaco da motosserra em um dos primeiros *slashers* da história, *O massacre da serra elétrica* (1974), de Tobe Hooper, faz uma alusão ao travestismo através do uso de pele de mulheres para fazer suas tenebrosas máscaras. No primeiro filme, no corte final que foi aos cinemas, essa questão é mais discreta, mas em uma cena excluída o *serial killer*, interpretado por Gunnar Hansen, aplica um pó de maquiagem e um batom em seu rosto coberto pela máscara de pele feminina.

O caso fica mais explícito em 1995 com a terceira sequência da franquia, *O massacre da serra elétrica - o retorno*, de Kim Henkel, onde Leatherface é praticamente transformado em

uma *drag queen* que usa roupas femininas, a usual máscara de pele coberta com maquiagens e uma peruca (Fig. 7). O vilão aqui assume sua identidade com o travestismo.

Figura 7 - Leatherface travestido



Fonte: *O massacre da serra elétrica - o retorno* (1995), de Kim Henkel

4.4. NOVOS E VELHOS MONSTROS

No século XXI, o século XX e seus monstros queers que traziam uma representatividade não muito adequada da comunidade LGBTQIA+ para o cinema de horror ficavam para trás, enquanto outros monstros nasciam, mais explícitos do que nunca.

Os anos 2000 chegaram trazendo uma forte tendência de *slashers* focados nos adolescentes, uma reinserção do subgênero no *mainstream* proporcionada por *Pânico* (1996), de Wes Craven. Aproveitando a carona, Paul Etherage-Ouzts lançou um dos primeiros *slasher* gay do gênero horror: *Hellbent* (2004).

O filme foi um marco para o horror queer ao trazer um núcleo de personagens e situações totalmente LGBTQIA+, desde suas interações carregadas de referências gays até os locais que frequentam. *Hellbent* não só brinca com os clichês do *slasher*, como também propõe discussões importantes sobre a heteronormatividade e o preconceito dentro da própria comunidade sobre homens afeminados e que praticam a arte *drag queen*. Etherage-Ouzts carregou seu filme para festivais LGBTQIA+ entre 2004 e 2005, e só fez sua estreia limitada nos cinemas em 2005.

Apesar de não ser muito famoso no meio *mainstream* do horror, *Hellbent* foi importante para o horror queer ao trazer um personagem gay como protagonista, e além disso não como monstro, e sim como o herói da história, que ainda consegue ficar com seu par romântico no final. É de fato um grande passo do que temos visto na trajetória queer no cinema de horror.

É válido ressaltar também que mesmo os personagens gays sendo vítimas, não há no filme uma motivação de cunho homofóbico em relação às mortes, um grande avanço para o cinema de horror queer. Outro filme que segue essa mesma linha é *Make a wish* (2002), de Sharon Ferranti, um *slasher* lésbico onde algumas amigas, que possuem segredos e um passado comum, vão acampar no que mais tarde seria seu campo de abate. O longa também torna as personagens vítimas, mas sem qualquer motivação relacionada à sexualidade delas.

Outro diretor que também ganhou mais visibilidade no início deste século foi David DeCoteau, mas diferente de *Hellbent*, seus filmes ficaram conhecidos por ter uma fórmula homoerótica de “homens atraentes correndo por aí de cueca” (BENSHOFF, 2012, p. 133, tradução nossa). Filmes como *Voodoo Academy* (2000), *Leeches!* (2003) e a franquia de seis filmes *The brotherhood* (2001-2010) usaram da mesma fórmula. (BENSHOFF, 2012)

Ao fazer a maioria desses filmes, DeCoteau inicialmente negou seu conteúdo homossexual - ostensivamente porque eles nunca apresentavam personagens abertamente gays ou lésbicas - apresentando apenas homens ou mulheres jovens sensuais em várias posições do mesmo sexo motivadas por algum tipo de enredo sobrenatural. (BENSHOFF, 2012, p. 134, tradução nossa)

Só a partir de 2010, com reclamações do público gay, o diretor passou a investir em filmes abertamente gays, mas ainda assim acessíveis para o público heterossexual, o que resultou em cenas de teor sexuais mais leves e sempre levando um corte rápido após seu início. (BENSHOFF, 2012). Nos anos 2000 o diretor também enfrentou a revolta de uma audiência heterossexual que se sentia enganada pela estratégia de marketing dos filmes de DeCoteau.

Os filmes copiam a aparência (e estratégias de marketing) de filmes de terror adolescentes do final dos anos 1990, como *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (1997) e *Prova final* (1998). De fato, como esses filmes, os de DeCoteau podem ser facilmente identificados por seus designs de capa repetitivos – geralmente quatro ou cinco pessoas do elenco posam sedutoramente abaixo ou ao redor de algum símbolo do horror, como um rosto monstruoso, uma máscara assustadora ou um símbolo satânico [Fig. 8]. (BENSHOFF, 2012, p. 135, tradução nossa)

Figura 8 - Comparativo entre os pôsteres de *The brotherhood* (2001), DeCoteau e *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (1997), de Jim Gillespie



Fonte: compilação do autor

Em 2004, o roteirista da franquia *Brinquedo assassino* (1988-presente), Don Mancini, entregou todo o *camp* que sonhou com *O filho de Chucky*, um filme que zomba através da sátira de vários elementos heterossexuais e coloca uma atmosfera queer na narrativa: o filho dos bonecos Chucky e Tiffany, Glen/Glenda, nasce com uma crise de identidade sexual. O marketing do filme atingiu até as paradas de orgulho LGBTQIA+, com o próprio consento dos produtores. (BENSHOFF, 2012)

Era uma nova era para os monstros queers, que ainda seguia a linha do final dos anos 1960 quando a figura monstruosa começou a ser domesticada e estar mais próxima da humanidade, mas ainda assim alguns optam por velar o queer (como DeCoteau até a década de 2010) e outros continuam a perpetuar a monstruosidade no *mainstream*, como Eli Roth na trilogia *O Albergue* (2005, 2007 e 2011).

Apesar da ascensão do horror abertamente LGBTQ – alguns dos quais desafiam ou complicam as fórmulas queerfóbicas usuais do gênero – o uso da conotação queer para “monsterizar” a violência e a vilania continua em ritmo acelerado em muitos filmes de terror convencionais, como os filmes de “*torture porn*” *O albergue* de Eli Roth (2005, 2007). No primeiro filme, um assassino/torturador sádico é codificado como um homem gay, enquanto o segundo apresenta um extenso banho de sangue lésbico – literalmente. (BENSHOFF, 2012, p. 133, tradução nossa)

Apesar de ainda haver essa imagem mais conservadora e violenta do queer nesse novo milênio, “o monstro queer continua a sair do armário, e os filmes de terror recentes e seus fãs são forçados a reconhecer sua presença”. (BENSHOFF apud ELIOTT-SMITH, 2016, p. 16, tradução nossa) Elliott-Smith (2016) também complementa que no horror queer moderno a homossexualidade sai das sombras, se apresentando em variados graus de visibilidade, se libertando da monstruosidade e do controle que a heteronormatividade mantinha sobre ele.

Em minha tentativa de responder a essas perguntas em relação aos filmes lançados pós-2000, identifiquei subconjuntos específicos da apresentação queer no horror. Estes incluem textos que colocam em primeiro plano o tratamento erótico e sadomasoquista do corpo masculino e textos em que essa erotização masculina acrescenta a discussão explícita ou implícita do queer. Muitas vezes não em qualquer movimento transgressor em direção à diferença sexual, mas sim em uma masculinidade homossexual que muitas vezes é despolitizada e direta. Finalmente, há textos de terror queer que chamam a atenção para a performance e apropriação do *camp* como meio de delinear a construção de identidades de gênero, sexuais e culturais. (ELIOTT-SMITH, 2016, p. 17, tradução nossa)

A partir dos anos 2010, o cinema de horror queer ganha cada vez mais espaço em festivais ao redor do mundo e nas salas de cinema, mesmo que não com a mesma força comercial de *blockbusters* do horror. O autor Javier Parra também fica mais tranquilo ao verificar que, “felizmente, a quota de representação tem aumentado no que diz respeito aos filmes de horror, sendo isso extensível a todo o tipo de gêneros e outras manifestações culturais da indústria do entretenimento”. (PARRA, 2021, p. 276, tradução nossa)

Em 2013, *Um estranho no lago*, de Alain Guiraudie, conquistou o Festival de Cannes e além do filme ganhar o Queer Palm, destinado a filmes com temática LGBTQIA+, o diretor também ganhou a Palma de Ouro de Melhor Direção naquele ano. O desempenho desse horror mais psicológico e cheio de suspense é uma grande conquista não só para o horror queer, como para o Cinema Queer como um todo. A história de Franck se aproximando de Michel mesmo sabendo do que ele é capaz exclui qualquer espécie de pudor ao mostrar homens se relacionando sexualmente de forma explícita, em um ambiente totalmente ocupado por homens gays e bissexuais através de um núcleo completamente de personagens inseridos nessas sexualidades. O filme de Guiraudie é um marco importante do horror queer ao trazer um filme LGBTQIA+ que não tenta educar os heterossexuais e muito menos foi feito com a intenção de agradar esse público.

Essa nova era do cinema de horror queer pode ser vista como um período de não espetacularização da presença de personagens e roteiros com elementos LGBTQIA+. Em muitos filmes, os personagens apenas existem dentro das narrativas sem precisar de qualquer justificativa para sua sexualidade estar ali inserida ou ela ser o motivo de algum ataque que irá sofrer. Outro destaque importante é que agora frequentemente esses personagens não são demonizados e no final têm grandes chances de sobreviver.

É visível que além do cinema, a televisão também tem exercido importante papel na evolução do horror queer. Série como *American horror story* e *Bates Motel* entregam representatividades necessárias através de um canal que atinge boa parte da população, principalmente os jovens das novas gerações que podem ser mais sensibilizados pelas produções.

A série de televisão *American horror story* (2011-presente), de Ryan Murphy e Brad Falchuk, foi um dos maiores exemplos de horror queer que surgiu nos anos 2010. Com dez temporadas até o momento e mais três confirmadas pela frente, a série antológica foca cada temporada em um tema que consegue explorar grandes tendências, referências e clichês da história do cinema de horror. Durante dez anos, *AHS* (abreviação usada para série pelos próprios produtores) explorou uma casa mal assombrada (*Murder house*), um manicômio (*Asylum*), uma escola de bruxas (*Coven*), um show de aberrações na década de 1950 (*Freak show*), um hotel (*Hotel*), o formato de filmes *found footage* (*Roanoke*) e o formato *slasher* ambientado em um acampamento (*1984*), entre outras temáticas. Apesar de trabalhar com ambientações e formatos já conhecidos, Murphy e Falchuk sempre conseguiram se diferenciar pela estética queer presente nas temporadas e personagens LGBTQIA+. Essas representações sempre estão presentes e com participações significativas e fortes, sejam como secundários ou protagonistas. Forte exemplo é a personagem Lana Winters (Sarah Paulson) em *Asylum*, uma jornalista lésbica que sofre os maiores horrores dentro manicômio Briarcliff e com uma das mais aclamadas trajetórias e construções de personagem da série, vence o mau no final. A mulher transgênero Liz Taylor (apesar de interpretada por um ator, Dennis O'Hare) é colocada como secundária na trama de *Hotel*, mas ainda assim é tratada com muito cuidado e carinho pelo roteiro, sem colocá-la de lado até no momento de sua morte, que não é gratuita e muito menos degradante.

Bates Motel (2013-2017), de Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano, acompanha a vida de Norman Bates (Freddie Highmore) durante cinco temporadas antes dos episódios do filme de Hitchcock *Psicose* (1960). O filme que colocou o travestismo atrelado a psicopatia de Norman ganhou uma série para contar sua história e dar uma visão atualizada sobre os problemas mentais do personagem e a relação que tinha com sua mãe, Norma Bates (Vera Farmiga).

Outro ponto interessante na construção desse novo cinema de horror queer é a presença da homoafetividade nos filmes. Cada vez mais se vê casais gays e sáficos no gênero de horror, ou como protagonistas, ou como coadjuvantes, como nos filmes *The invitation* (2015), de Karyn Kusama, e o *reboot* da franquia *Pânico na floresta* (2003, 2007, 2009, 2011, 2012 e 2014), *Pânico na floresta: a fundação* (2021), de Mike P. Nelson.

Stewart Thorndike lançou em 2014 *Lyle*, uma espécie de releitura lésbica de *O bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski, no qual Gaby Hoffman e Ingrid Jungermann interpretam o casal Leah e June. As duas possuem um bebê e Leah está grávida da próxima criança delas, entretanto a trágica morte do primeiro filho cria traumas na mulher grávida, que começa a desconfiar de todos ao seu redor, assim como Rosemary no filme de 1968. Em uma manobra para defender a recém-nascida, ela mata sua esposa.

Em 2017, o filme *As boas maneiras*, de Juliana Rojas e Marco Dutra funcionou como uma fábula de horror que se divide em dois arcos temporais, onde no primeiro há a relação de Ana (Marjorie Estiano) e Clara (Isabél Zuaa), a primeira uma mulher grávida de um homem desconhecido para o público, enquanto a segunda é a nova babá do vindouro filho de Ana. As duas desenvolvem um relacionamento amoroso durante o tempo da gestação, mas que é terminado quando Ana morre no parto. É interessante de se pensar que o filho de Ana é um lobisomem, uma criatura que trouxe a morte de Ana e que agora será de responsabilidade de Clara, o que pode funcionar como uma forma de punição da gestante que concebeu um filho fora de um casamento. O filme constrói esse romance entre as duas personagens de maneira paciente e cuidadosa ao estreitar os laços de Ana e Clara de uma forma que o espectador consiga acompanhar essa evolução. Além do fato de ser um casal sáfico, Rojas e Dutra se apoiam também em questões interraciais e de classe econômica: Ana é uma mulher branca e vem de uma família com muito dinheiro, enquanto Clara é uma personagem negra e vive uma vida mais humilde em seu bairro. A relação das duas nessa primeira parte do filme mostra

dicotomias sociais de uma grande metrópole como a capital de São Paulo e vai unindo esses dois lados de uma forma romântica.

O cinema francês também foi marcado mais uma vez pelo horror queer em 2018 com o *neo giallo* *Faca no coração*, de Yann Gonzalez. A protagonista Anne, diretora e produtora de filmes pornográficos gays em 1979, época em que o filme é situado, está passando pelo conturbado término de relacionamento com Loïs, responsável pela edição e montagem dos filmes. A relação das duas se mostra complicada durante todo o filme, inclusive há uma cena em que Anne tenta abusar sexualmente de Loïs, e o desfecho são as duas separadas pela morte da montadora pelo *serial killer* da narrativa. A esse filme cabe também uma análise sobre esse assassino: o homem que persegue parte da produção dos filmes é um homossexual, se fazendo novamente a imagem da pessoa LGBTQIA+ como o monstro. Entretanto, diferente de muitos filmes com esse mesmo elemento, aqui o monstro tem um arco importante que justifica suas ações. A homofobia que sofreu de seu pai e o deixou com parte do corpo com marcas de queimadura o motiva a entrar em cena depois dessa história ser uma narrativa para um dos filmes de Anne. Gonzalez criou um monstro queer de maneira consciente e de forma vingativa em relação à homofobia pela qual passou.

No mesmo ano, Jules e Jackie são um casal sáfico que vive feliz na relação amorosa em *What keeps you alive* (2018), de Colin Munihan. Em uma viagem para o campo para comemorarem o aniversário de um ano casadas, Jackie parece se tornar outra pessoa quando tenta matar Jules. Com a sobrevivência da segunda, a primeira começa a caçá-la incansavelmente.

Outros dois filmes que chamam a atenção e invertem o papel do monstro queer para o papel de mocinho são *Espiral* (2019), de Kurtis David Harder, e *The retreat* (2021), de Pat Mills. O primeiro filme é protagonizado por um casal gay e sua filha que se mudam para uma casa nova em uma cidade pequena; o segundo tem como centro um casal sáfico que aluga uma cabana na floresta para passarem uns dias. A narrativa do filme de Harder aborda um culto de moradores da cidade que a cada década precisam matar para alimentar um de seus integrantes que já tem séculos de idade, e uma forma de fazerem isso é atraindo pessoas de grupos minoritários, como LGBTQIA+ e pessoas negras, já que as autoridades são falhas em investigar o sumiço desses grupos. Já o filme de Mills conta com um assassino que captura as mulheres e as levam para um lugar onde as torturam e transmitem o ato na internet. *Espiral* termina com o casal e sua filha mortos, enquanto em *The retreat* as duas sobrevivem. Esses

dois filmes possuem essa interessante abordagem na qual as figuras heterossexuais e heteronormativas é que são os monstros.

Diante de todos esses filmes protagonizados por casais homoafetivos é importante analisar qual o destino que eles tomam durante a narrativa. Com exceção de *The Retreat*, esses filmes dão um final trágico para a relação dos personagens. Obviamente há um cuidado no roteiro para o desenvolvimento deles individualmente, mas quando se trata dos pares, ainda há essa problemática da morte de uma das partes ou de ambas, como em *Espiral*. Obviamente o destino dos casais do horror queer não são amaldiçoados de uma forma proposital pelo roteiro no sentido de conter a homoafetividade, mas a necessidade que o fluxo da narrativa cria para matá-los poderia ser repensada. Por décadas a figura da comunidade LGBTQIA+ no horror terminou em morte ou em uma sobrevivência infeliz, agora na década de 20 de um novo século isso não deveria estar mais evoluído?

5. OS NOVOS RUMOS DO HORROR QUEER

5.1. INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

Como visto no capítulo anterior, a representatividade LGBTQIA+ percorreu um tortuoso caminho no âmbito do gênero horror. Começou sob as entrelinhas dos roteiros sugestivos sob a imagem de monstros até atingir um nível de representatividade explícita, mas sem um cuidado com a imagem queer de seus personagens, frequentemente os antagonizando. Hoje o gênero atinge um nível interessante de normalidade na questão como é tratado, não por entrar em uma heteronormatividade, mas por não espetacularizar outras sexualidades que não a heterossexualidade, com personagens de dentro da sigla no protagonismo ou em personagens secundários. É uma mudança considerável, uma mudança de narrativa que favorece pessoas que até então não se sentiam tão bem representadas em tela.

Durante a história do horror queer, “valores alegóricos e metafóricos nos filmes de horror foram bastante utilizados para simbolizar os medos heterossexuais dos homossexuais” (ELIOTT-SMITH, 2016, p. 192, tradução nossa). A construção do monstro queer no cinema do século XX se deu pelos temores que a homossexualidade causava em um sociedade heterossexual patriarcal.

Logo na introdução de seu livro, Benschhoff (1997), relata que em 1984 houve um estudo sobre atitudes anti-homossexuais, e através dele os investigadores conseguiram chegar a três tipos de medos heterossexuais de gays e lésbicas.

(1) A homossexualidade como uma ameaça ao indivíduo - que alguém que você conhece (ou você mesmo) possa ser homossexual; (2) a homossexualidade como uma ameaça para os outros - os homossexuais têm sido frequentemente associados na mídia ao abuso sexual infantil, estupro e violência; (3) a homossexualidade como uma ameaça à comunidade e a outros componentes da cultura - os homossexuais supostamente representam a destruição da família nuclear procriadora, os papéis tradicionais de gênero e (para usar uma frase da moda) os "valores familiares". (BENSCHOFF, 1997, p. 1, tradução nossa)

O estudo citado por Benschhoff pode esclarecer muitos arquétipos impostos sobre o monstro queer que entra na teoria já citada acima do crítico de cinema Robin Wood da década de 1970: a figura do “Outro”, geralmente um monstro inserido no contexto de uma minoria social, principalmente LGBTQIA+, sempre está aterrorizando e ameaçando a “normalidade”, a

personificação de heterossexualidade patriarcal e frequentemente o herói ou heroína do filme, junto ao seu par romântico.

Em 2019, no documentário *Scream, queen! My nightmare on Elm Street*, de Roman Chimienti e Tyler Jensen, o professor da Universidade do Colorado, em Denver, e pesquisador na área do cinema de horror faz uma fala interessante que se relaciona muito bem com o estudo de atitudes anti-homossexuais de 1984:

Há três maneiras de pensar em um filme de terror sobre como a estranheza emerge. Um, é esse tipo de homossexual como uma ameaça para os outros, e muitas vezes o homossexual está ligado ao sadismo ou à violência no filme de terror. Há a ameaça homossexual à cultura, que eles representam algo tão fundamentalmente antitético à família ou ao futuro. E então a terceira via é o homossexual como o monstro interior, que surgiria, e que temos que reprimir constantemente. (SCAHILL, Andrew. *Scream, queen! My nightmare on Elm Street*, 2019, tradução nossa)

É explícito nessa fala de Scahill como as três maneiras que ele menciona se relacionam diretamente com os três tipos de medos heterossexuais dos homossexuais. O estudo sobre esses medos foi feito nos anos 1980, e a fala do professor no documentário, de 2019, remete bastante ao tema da antiga pesquisa, mostrando que essas categorias ainda continuam atuais. A inquietação que surge para essa pesquisa é se filmes mais recentes estariam quebrando esses arquétipos pré-moldados de seus personagens LGBTQIA+.

Como uma forma de desenvolver um método para se chegar a um corpus e começar essa análise, foi feita uma seleção de dez listas de veículos de mídia que recomendam filmes de horror queer essenciais para entender a história LGBTQIA+ ou para se assistir em uma noite de Halloween. Através das listas da Vulture (2018), Rotten Tomatoes (2020), IndieWire (2019), Collider (2020), Gay Times (2021), NBC (2017), Them. (2018), iHorror (2021), NewNowNext (2020) e GCN (2021) foi possível reunir cento e dois filmes de horror queer que datam de 1932 a 2021.

Sendo essa pesquisa focada no cinema moderno pós-Código Hays, foram apurados vinte e seis filmes a partir dos anos 1960, época em que a censura estava caindo, e separados de acordo com as três categorias descritas por Scahill. A apuração abrange filmes com representatividade LGBTQIA+. (Fig. 9) Todos os 26 filmes foram assistidos. É possível ver que um mesmo filme pode se vincular a mais de uma categoria.

Figura 9 - Tabela de apuração de filmes de horror queer segundo as categorias de Andrew Scahill

FILME	LGBTQIA+ COMO AMEAÇA AO OUTRO	LGBTQIA+ COMO AMEAÇA À ÉTICA E À CULTURA	LGBTQIA+ COMO MONSTRO INTERIOR
<i>Psicose</i> (1960)	X		X
<i>The rocky horror picture show</i> (1975)		X	
<i>Acampamento sinistro</i> (1983)	X		X
<i>Fome de viver</i> (1983)	X	X	
<i>A hora do pesadelo 2: a vingança de Freddy</i> (1985)	X		X
<i>Hellraiser - renascido do inferno</i> (1987)	X		
<i>Sleepaway camp II: unhappy campers</i> (1988)	X	X	
<i>O silêncio dos inocentes</i> (1991)	X		
<i>High tension</i> (2003)	X		
<i>O filho de Chucky</i> (2004)	X		
<i>Hellbent</i> (2004)			
<i>Um estranho no lago</i> (2013)	X		
<i>Lyle</i> (2014)			
<i>O babadook</i> (2014)	X		X
<i>Thelma</i> (2017)	X		X
<i>As boas maneiras</i> (2017)		X	

<i>Faca no coração</i> (2018)	X		
<i>What keeps you alive</i> (2018)	X		
<i>Killer unicorn</i> (2018)	X		
<i>Espiral</i> (2019)			
<i>Beijo da virada</i> (2020)	X		
<i>Freaky - no corpo de um assassino</i> (2020)			
Trilogia <i>Rua do medo</i> (2021)		X	
<i>Titane</i> (2021)	X		

Fonte: elaborada pelo autor

Após a apuração, foi possível perceber dezessete dos vinte e seis filmes selecionados trazendo a figura LGBTQIA+ como uma ameaça ao outro, sendo que seis destes se enquadram também em alguma das outras duas categorias deste estudo. Cinco filmes trazem o personagem LGBTQIA+ como ameaça cultural e outros cinco como monstro interior. Já quatro filmes chamaram a atenção por não se enquadrarem em nenhuma das categorias citadas por Scahill: *Hellbent* (2004), de Paul Etheredge, *Lyle* (2014), de Stewart Thorndike, *Espiral* (2019), de Kurtis David Harder, e *Freaky - no corpo de um assassino* (2020), de Christopher Landon.

Os quatro filmes, todos do século XXI, não trazem personagens LGBTQIA+ com traços de violência que ameacem a comunidade em que estão inseridos, mas na verdade estão categorizados em um viés não explorado pela fala de Scahill: a vítima.

Como disse Benschoff (1997) ao falar sobre os filmes de horror após o fim da censura, o personagem homossexual se tornou comum, “mas às vezes como vítima e regularmente como monstro” (p. 177, tradução nossa). Tendo isso como norte, e visualizando que a vítima pode ser tanto o personagem que sofre alguma perseguição ou violência, como também assassinado, essa nova categoria conterá dezesseis dos vinte e seis filmes apurados, sendo os

quatro citados acima presentes apenas na categoria de vítima e outros nove estão incluídos também em outra categoria, além da vítima. (Fig. 10)

Figura 10 - Tabela de apuração de filmes de horror queer segundo as categorias de Andrew Scahill, com a adição da categoria vítima

FILME	LGBTQIA+ COMO AMEAÇA AO OUTRO	LGBTQIA+ COMO AMEAÇA À ÉTICA E À CULTURA	LGBTQIA+ COMO MONSTRO INTERIOR	LGBTQIA+ COMO VÍTIMA
<i>Psicose</i> (1960)	X		X	
<i>The rocky horror picture show</i> (1975)		X		X
<i>Acampamento sinistro</i> (1983)	X		X	X
<i>Fome de viver</i> (1983)	X	X		
<i>A hora do pesadelo 2: a vingança de Freddy</i> (1985)	X		X	
<i>Hellraiser - renascido do inferno</i> (1987)	X			
<i>Sleepaway camp II: unhappy campers</i> (1988)	X	X		
<i>O silêncio dos inocentes</i> (1991)	X			
<i>High tension</i> (2003)	X			
<i>O filho de Chucky</i> (2004)	X			
<i>Hellbent</i> (2004)				X

<i>Um estranho no lago</i> (2013)	X			X
<i>Lyle</i> (2014)				X
<i>O babadook</i> (2014)	X		X	
<i>Thelma</i> (2017)	X		X	X
<i>As boas maneiras</i> (2017)		X		X
<i>Faca no coração</i> (2018)	X			X
<i>What keeps you alive</i> (2018)	X			X
<i>Killer unicorn</i> (2018)	X			X
<i>Espiral</i> (2019)				X
<i>Beijo da virada</i> (2020)	X			X
<i>Freaky - no corpo de um assassino</i> (2020)				X
Trilogia <i>Rua do medo</i> (2021)		X		X
<i>Titane</i> (2021)	X			

Fonte: elaborada pelo autor

Algo curioso de se notar nesta apuração é como em alguns filmes a ameaça vem do personagem LGBTQIA+, mas ele também é tido como vítima dentro da mesma narrativa. Essa situação em filmes como *Um estranho no lago* (2013), de Alain Guiraudie, e *What keeps you alive* (2018), de Colin Minihan, é compreensível devido a figura de ameaça e a vítima serem personagens diferentes. Entretanto nos filmes *The rocky horror picture show* (1975), de Jim Sharman, *Acampamento sinistro* (1983), de Robert Hiltzik, *Thelma* (2017), de Joachim Trier, *As boas maneiras* (2017), de Juliana Rojas e Marco Dutra e *Faca no coração*

(2018), de Yann Gonzalez, é notável que seus personagens LGBTQIA+ são tanto ameaças quanto vítimas de agressões sociais presentes na narrativa.

Frank N. Furter no horror musical de Jim Sharman é uma ameaça cultural e ética ao praticar sua livre sexualidade e influenciar o casal heterossexual Brad e Janet, porém no final o personagem de Tim Curry é assassinado por sua própria trupe, se tornando a vítima; em *Acampamento sinistro* a garotinha transexual Angela Baker é a grande assassina desse *slasher*, entretanto durante todo o filme vemos a personagem sofrendo ataques verbais constante dos outros campistas. Esse *bullying* sofrido por Angela e seus traumas passados são catárticos para seus atos violentos; em 2017 *Thelma* traz a filha de pais religiosos indo para a faculdade e aflorando sua sexualidade através de poderes sobrenaturais que ameaçam a comunidade universitária, mas da mesma forma que Angela, sua ameaça só foi criada após toda a repressão sexual que sofreu em sua criação cristã; *As boas maneiras* termina sua primeira parte com a trágica morte de Ana no nascimento de seu filho lobisomem, que pode ser também interpretado como uma forma de punição por sua ameaça ética à família tradicional ao cometer adultério e conceber um filho antes e fora de um casamento heteronormativo; e *Faca no coração* apresenta a morte de diversas pessoas LGBTQIA+ pelas mãos de seu igual, por outro lado esse *serial killer* também se apresenta como uma vítima social pela homofobia que o levou aos seus atos.

É interessante ver como em alguns filmes de horror queer mais recentes não estão sendo mostrados personagens superficiais e apenas uma batalha clássica do bem contra o mal; há uma profundidade e um cuidado com esses personagens. Há uma explicação por trás da maldade exercida pelos novos monstros queers, contudo não com motivo de perdoar ou minimizar seus atos, mas sim de construir camadas que façam esse personagens não serem apenas uma ameaça gratuita e sem fundamento.

Javier Parra se sentiu aliviado que o número de representatividade veio a subir dentro do horror nos últimos anos (PARRA, 2021), mas além de comemorar essa subida de representatividade em tela, é preciso analisar se os erros do passado ainda continuam inseridos no horror queer. Andrew Scahill entregou as categorias historicamente perpetuadas nesses filmes não como um modelo a ser seguido, mas como um modelo a ser evitado.

Dessa lista de 26 obras, fizemos um recorte para tornar viável uma análise mais detida. Pensando em um público maior que vai às salas de cinema ou acessam serviços de *streaming* cada vez mais populares, este trabalho agora irá analisar quatro filmes que se destacaram nos dois últimos anos por sua representatividade LGBTQIA+: A trilogia *Rua do medo*, de Leigh Janiak, contendo os filmes *Rua do medo: 1994 - parte 1* (2021), *Rua do medo: 1978 - parte 2* (2021) e *Rua do medo: 1666 - parte 3* (2021), e também o filme de Christopher Landon, *Freaky - no corpo de um assassino* (2020). A escolha destes quatro filmes se mostra importante por analisar produções que chegam para o público mais jovem, espectador que definirá pensamentos de gerações futuras, através de um grande circuito comercial.

O filme de Christopher Landon apresenta como figura central a personagem Millie (Kathryn Newton), uma jovem com dezessete anos, tímida, loira, branca e que está terminando o ensino médio, características clássicas de uma *final girl* do subgênero. Em contraponto, existe o Açougueiro de Blissfield (Vince Vaughn), assassino em série conhecido por seus ataques a grupos de adolescentes. Na sequência de introdução, ele adquire um punhal com poderes sobrenaturais de trocar a alma dos corpos da vítima e de quem o manuseia. Se não revertido em até 24 horas, o feitiço se torna permanente. Como coadjuvantes da história, estão Josh (Misha Osherovich) e Nyla (Celeste O'Connor), amigos fiéis de Millie que vão ajudá-la a sair do corpo do assassino.

Já a trilogia de Leigh Janiak, inspirada pelos livros de mesmo nome de R.L. Stine, apresenta Deena (Kiana Madeira), uma garota lésbica do ensino médio, que se vê em um filme de horror quando vários assassinos mortos há anos começam a atacar ela, sua ex-namorada (Olivia Scott Welch), seu irmão (Benjamin Flores Jr.) e seus amigos. O que supostamente é uma antiga maldição que assola a pequena cidade de Shadyside há mais de trezentos anos, tem muito mais a ser revelado.

A seleção destes filmes se dá pelo seu perfil *mainstream* e o seu público-alvo sendo pessoas mais jovens. É importante analisar como a representatividade LGBTQIA+ vem chegando para essa parcela de espectadores, afinal, esses filmes sendo bem recebidos pelo público, são uma projeção do que a uma parte significativa da sociedade está desejando ver em sua tela.

5.2. SLASHERS AUTOCONSCIENTES

Para uma boa compreensão da análise fílmica deste trabalho, é preciso entender sobre o subgênero no qual *Freaky* e a trilogia *Rua do medo* estão inseridos: o *slasher*. Essa via do horror abriga grandes clássicos das décadas de 1970 e 1980, alguns já mencionados nesse estudo, que são fenômenos e referência até os dias de hoje, como *O massacre da serra elétrica* (1974), de Tobe Hooper, *Halloween - a noite do terror* (1978), de John Carpenter, e *Sexta-feira 13* (1980), de Sean S. Cunningham.

Seguindo a definição de Bruno Cunha (2015), os filmes do subgênero são caracterizados por um assassino que geralmente usa uma máscara e mata aleatoriamente, tendo sua identidade, se misteriosa, revelada pela *final girl*, a garota que, como o título sugere, foge da ameaça durante todo o filme e acaba derrotando o vilão.

O *slasher* surge na década de 1970 quando a Guerra do Vietnã (1955-1975) e o Escândalo de Watergate (1974) motivaram a violência gráfica nos cinemas. Os traumas do pós-guerra e os desequilíbrios emocionais inspiraram realizadores do horror na criação de assassinos e psicopatas como o Leatherface, de *O massacre da serra elétrica*. (CUNHA, 2015) E por mais que alguns decretam o filme de Hooper como o pioneiro desse subgênero, quem oficializou o início da era dos *slashers* foi *Halloween - a noite do terror*. (idem) O filme de Carpenter é o primeiro a conter todos os elementos que mais tarde seriam aproveitados por inúmeros filmes que usam a fórmula do sucesso daquela época:

Entre as regras que o definem, consideramos as seguintes: assassinato de adolescentes atraentes e delinquentes (frequentadores do ensino médio ou universitário) que consomem drogas, álcool e praticam sexo promíscuo (o assassinato ocorre, normalmente, antes, durante ou após o ato sexual). A sua morte tem, por isso, um caráter punitivo. A primeira vítima tende a ser um casal ou uma moça, loira, bonita e com um corpo delineado, mas ignorante e inculta. Existem, igualmente, vítimas adultas, podendo ser pais das vítimas que são assassinadas ou agentes da autoridade. Em alguns filmes os pais das vítimas são afastados, encontrando-se de férias ou em viagem de trabalho. A comunidade jovem é culpada de uma ação injusta e o assassino volta para se vingar e matar os culpados [...]; um membro dos culpados tenta avisar a comunidade da chegada do assassino, mas aquela ignora o aviso; um detetive tenta capturar o assassino e o herói ou a heroína (mais proeminente) vê o assassino, luta contra ele, mata-o ou não, dependendo do caso, pois existe uma tendência para um último susto (dando abertura a uma sequência), sobrevive e assiste ao assassinato dos seus amigos ou percebe o rastro deixado pelos seus corpos. O herói/heroína, o protagonista, é uma personagem tranquila, inocente e nervosa. Quando um dos seus amigos desaparece é a primeira pessoa a detectar a sua ausência; não consome drogas, álcool e nem pratica sexo promíscuo e é a pessoa mais consciente do grupo de amigos. No decorrer do filme,

quando os corpos das vítimas começam a ser identificados, o herói/heroína, juntamente com os ainda sobreviventes (normalmente três ou quatro), tenta fugir. Porém, os sobreviventes acabam por morrer, já perto do final da ação e o herói/heroína sobrevive e é salvo por um policial ou detetive. [...] O assassino é normalmente um homem, [...]. Inicialmente, a sua identidade é desconhecida (pode vir de um mito), teve uma infância traumática, usa uma máscara para cobrir o seu rosto (por vezes desfigurado) e utiliza um instrumento afiado para assassinar as suas vítimas: uma catana, uma faca de cozinha, uma serra eléctrica, um machado, entre outros. Os assassinatos ocorrem, em regra geral, em locais ermos, impedindo que as vítimas possam ser socorridas. (CUNHA, 2015, p. 22-23)

Diante dessas regras, o *slasher* também teve espaço para criar arquétipos de suas vítimas que o espectador consegue identificar em boa parte dos filmes. Segundo Muir, esses filmes geralmente contêm “‘a vadia’ (‘the bitch’), ‘o palhaço’ (‘the practical joker’) e ‘o atleta’ (‘the jock’), somando-os à costumeiramente virginal [...], ‘a Garota Final’ (‘the Final Girl’), termo cunhado por Carol J. Clover (1987)” (MUIR apud MARCHI, 2020, p. 17).

Expandindo o entendimento desses arquétipos, “a vadia” seria a personagem sexualmente experiente, sarcástica e às vezes insensível (MUIR apud MARCHI, 2020), e geralmente fica no papel de amiga da “Garota Final”, a personagem principal que quase sempre irá encontrar os corpos da matança, perceber o horror e perigo ao seu redor e encarar a face do mal, sendo a única que encontra meios de atrasar o assassino e conseguir seu desfecho de duas possíveis maneiras: sendo resgatada ou matando a ameaça (CLOVER apud MARCHI, 2020).

A figura do “palhaço”, como o nome sugere, é o personagem no papel de amigo ou *bully* da “*final girl*”, com o papel de importunar a vida dela a provocando, agindo como um bobo e dando sustos falsos e implantando “pegadinhas” durante o filme, enquanto o “atleta” personifica a imagem de um jovem bonito que também pode ir contra ou a favor da heroína, sendo seu personagem um mistério quanto a sua sobrevivência. (MUIR apud MARCHI, 2020).

Essas regras e arquétipos do *slasher* encontraram seu auge na primeira metade da década de 1980, mas foi ficando desgastada no decorrer da segunda metade e, no início dos anos 1990, estava completamente saturada. Coube a Kevin Williamson e Wes Craven o papel de renovar o subgênero com o divisor de águas *Pânico* (1996), filme que com tamanho sucesso rendeu primeiro uma trilogia (1996, 1997 e 2000) e anos depois ainda teve mais dois lançamentos (2011 e 2022).

“*Pânico* nos legou um rico campo de estudo no que se refere à capacidade de reinvenção de um subgênero por meio daquilo que o limita.” (MARCHI, 2020, p. 20) A história criada por Kevin Williamson continha tudo o que um *slasher* tinha direito, incluindo os arquétipos discutidos acima, mas o filme conseguiu subverter todos os rumos óbvios que ele poderia ter discutindo ele mesmo dentro da própria narrativa. *Pânico* inaugurou um movimento de metalinguagem no subgênero que mudou o cenário comercial desses filmes e trouxe seu brilho de volta.

O recurso de metalinguagem é um meio da linguagem falar de si mesma (JAKOBSON apud MARCHI, 2020), e diversas vezes também com o público. No cinema, ela se encontra desde os primórdios, em filmes mais simples como *O grande roubo do trem* (1903), de Edwin S. Porter, quando na última cena o personagem aponta uma arma para a tela e fixa seu olhar no público (MARCHI, 2020). É a quebra da quarta parede⁸, recurso metalinguístico no qual o filme usa a passagem que a câmera forma entre o mundo fictício e o espectador para criar uma conexão com esse público.

[...] não faltam produções que trabalharam o recurso da metalinguagem em diferentes níveis, seja com a quebra da quarta parede, com filmes dentro do filme, com a produção cinematográfica como elemento do enredo ou com a desconstrução e subversão de gêneros e subgêneros [...] (MARCHI, 2020, p. 15)

Além de trazer a aclamação dos *slashers* de volta aos cinemas, *Pânico* também foi catártico para cineastas de horror investirem em mais obras de metalinguagem que discutissem o horror. Filmes como *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* (2006), de Scott Glosserman, *O segredo da cabana* (2011), de Drew Goddard e *Terror nos bastidores* (2015), de Todd Strauss-Schulson, continuam o trabalho de metalinguagem direta sobre o gênero, mas o maior mérito desses filmes está na nova onda de *slashers* autoconscientes que influenciaram, onde estão inseridos *Freaky* e *Rua do medo*.

Esses novos filmes do subgênero estão dentro de um conceito que Jay Botler e Richard Grusin (1999) criaram: remediação.

Consiste na renovação de algo antigo através de novos meios, como os de comunicação que fazem a ligação entre os novos e os meios mais velhos. Este método implica sempre o reconhecimento do meio anterior, o que leva os autores

⁸ Atualmente essa forma de autorreflexão fílmica foi bastante popularizada com as séries televisivas *Fleabag* (2016-2019), criada por Phoebe Waller-Bridge, e *House of cards* (2013-2018), de Beau Willimon.

supracitados a afirmarem que o novo meio mais atual é complementado pela sua base (o mais antigo). Muitas vezes, a remediação é confundida com a convergência, pois ambas tratam de novos conteúdos criados por intermédio de outros. Contudo, diferem, pois a convergência implica uma nova linguagem para integrar os conteúdos antigos, enquanto a remediação é uma acumulação de vários conteúdos de origens diferentes numa só plataforma. (CUNHA, 2015, p. 46)

Na prática, esses novos filmes *slashers* inauguraram uma nova era de remediação onde resgatam cenários clássicos, assassinos que de alguma forma já conhecemos, personagens clichês e situações rotineiras do subgênero como uma forma de homenagear seus precursores, ao mesmo tempo que subvertem tudo de maneira que corrija grande parte dos erros e excessos que eram feitos no passado.

Em *Freaky* e na trilogia *Rua do medo* essa remediação é a base das duas histórias, principalmente em *Rua do medo: 1978 - parte 2*, filme que insere a trama em um acampamento de verão na década de 1970.

Freaky começa com uma cena de abertura que se passa nos dias atuais, mas com uma atmosfera adolescente que remete aos clássicos, e ainda com uma formação de personagens compatível com a de Muir, citada acima: Ginny (Kelly Larmor Wilson) poderia ser “a vadia”, por ser a garota sexualmente ativa entre as duas em cena, sendo Sandra (Emily Holder) inicialmente mais próxima do arquétipo de “garota final”; a primeira tem como par romântico “o atleta” Evan (Mitchell Hoog), enquanto a segunda tem “o palhaço”, que, assim como o arquétipo, faz piadas com a lenda sendo contada naquele momento. A ambientação noturna em uma mansão já começa com um letreiro escrito “Quarta-feira 11”, tradução nossa de “Wednesday the 11th”, uma clara referência ao título de Sean S. Cunningham, *Sexta-feira 13*. Os dois casais heteronormativos discutem sobre a lenda do Açougueiro de Blissfield, um *serial killer* que atacava suas vítimas no período do baile de Boas-Vindas da Escola Secundária de Blissfield, desde os anos 1970. Em um filme como *Sexta-feira 13*, essa história seria real, e o que o guiaria todo o roteiro pela frente. Entretanto, em meio a discussão, Ginny quebra a fórmula da “vadia” e se mostra a mais racional e realista de todos: ela desmente a história que Evan está contando com os fatos sobre o Açougueiro. O assassino, na verdade, foi um maníaco que matou alguns adolescentes na década de 1990 no baile de Boas-Vindas da escola, mas logo foi pego e preso em um hospital psiquiátrico; a figura se tornou parte do folclore da cidade. A personagem também complementa sua fala dizendo algo que, como uma alusão, desmistifica a grande maioria dos *slashers*: que a lenda do Açougueiro é apenas uma

forma de “alertar os adolescentes de Blissfield sobre os perigos da devassidão nos menores de idade”. É basicamente a função do subgênero entre os anos 1970 e 1980.

Ainda na mesma sequência, e sem surpresa para o espectador, o Açougueiro de Blissfield (Vince Vaughn) faz sua primeira aparição: um homem grande de roupas pretas surradas usando uma máscara de madeira que parece ser inspirada no modelo de máscara utilizada por jogadores da modalidade esportiva hóquei que o assassino da franquia *Sexta-feira 13* possui. O personagem de Vaughn persegue suas quatro vítimas com a mesma determinação de Leatherface (*O massacre da serra elétrica*, 1974) e mata com a mesma fúria de Jason Voorhees (*Sexta-feira 13 - parte 2*, 1981); é o clássico vilão *slasher* remediado para a contemporaneidade.

O final da sequência puxa mais homenagens cinematográficas quando a última vítima, Ginny, é colocada contra uma parede e seu corpo fica ali pendurado e atravessado por uma lança de madeira de duas pontas até seus pais (Dustin Lewis e Jennifer Pierce Mathus) se depararem com a cena brutal (Fig. 11) Ginny no alto, seus pais chegando de um evento e a encontrando e sua mãe gritando é uma reprodução do final da sequência de abertura de *Pânico* (1996), quando os pais da personagem Cassie também chegam de um evento e se deparam com a filha morta pendurada em uma árvore da propriedade. Outra releitura feita do mesmo filme é sobre o passado da protagonista Millie (Kathryn Newton): seu pai morreu há um ano e ainda há o luto presente na sua vida e na de sua mãe e irmã, o mesmo que a garota final *Pânico*, porém de maneira invertida, já que Sidney Prescott havia perdido a mãe também um ano atrás durante os acontecimentos do filme.

Figura 11 - Comparação dos corpos de Ginny (*Freaky*) e Cassie (*Pânico*)



Fonte: Compilação do autor

Freaky é uma celebração aos *slashers* e isso vai ficando cada vez mais claro à medida que o filme avança até o momento da troca de corpos entre Millie e o Açougueiro. *Halloween - a noite do terror* (1978) também fez sua ponta na história: assim como Michael Myers, o Açougueiro fugiu de prisão no hospital psiquiátrico, e a máscara do Capitão Kirk (William Shatner), da série *Jornada nas Estrelas* (1966-1969), que o vilão do filme de Carpenter usa, é divertidamente lembrada em outra cena. E apesar de parecer que Landon e seu co-roteirista Michael Kennedy se sustentam inteiramente do passado, é a partir da troca de corpos, no encerramento do primeiro ato do filme, que *Freaky* deixa de engatinhar e consegue andar sobre suas próprias pernas, é onde as subversões se intensificam.

Quando Millie está dentro do corpo do Açougueiro e tenta encontrar seus amigos, Josh (Misha Osherovich) e Nyla (Celeste O'Connor) não acreditam em sua amiga devido a sua nova aparência física. Enquanto correm, Josh evoca uma das falas mais engraçadas e marcantes do filme: “Você é negra! Eu sou gay! Estamos mortos!”. O tom subvertente do filme que já estava delineado, naquele momento ficou mais marcante.

Como visto até aqui, o destino de personagens LGBTQIA+ no gênero de horror quase sempre não é muito favorável. Com esses dizeres Josh escancara para o público que este *slasher* é autoconsciente dos caminhos que irá seguir até seu desfecho. Em relação à parte em que o personagem dirige sua fala também à Nyla, ele relembra ao público que personagens negros também são minoria no gênero de horror e durante sua história eles, assim como os LGBTQIA+ quase sempre eram negligenciados. Ainda usando Robin Wood, sua teoria sobre o Outro também incluía raças e etnias diferentes da “normalidade” branca, e a autora Robins R. Means Coleman (2019) deixa claro em sua análise no livro dedicado a história da representatividade negra no cinema de horror, *Horror noire: a representação negra no cinema de terror*.

Falando mais especificamente do cinema de terror, Coleman (2019) ainda explica que quando não interpretavam os vilões a serem derrotados pelo herói branco, as pessoas negras eram relegadas a funções servis (o mordomo do herói branco) ou interpretavam o coadjuvante que morria primeiro, apenas para comprovar a gravidade da situação. Seja qual fosse o papel interpretado, uma coisa era certa: a sobrevivência e o heroísmo do homem branco dependia do sacrifício da pessoa negra. (SOUSA e MEDEIROS, 2021, p. 63)

Assim como o cinema de Jordan Peele vem fazendo com *Corra!* (2017) e *Nós* (2019), mas não com a mesma intensidade, *Freaky* se atenta à história para não repetir equívocos perpetuados por décadas. Nyla é uma personagem com uma função e importância no filme, e não é a de morrer para exibir a gravidade da situação, mas sim apoiar sua amiga e ser peça chave e importante para solucionar os problemas trazidos pela narrativa, além de ser humanizada. O final feliz de Josh, Nyla e Millie é uma pequena, mas bem importante vitória nesta luta audiovisual contra os estereótipos que minorias enfrentam no horror. O gênero ainda precisa construir mais representatividade colocando esses personagens no protagonismo, o que acontece na trilogia da diretora Leigh Janiak.

Na trilogia *Rua do medo*, personagens negros ganharam o protagonismo. Deena (Kiana Madeira) é uma personagem negra LGBTQIA+ que lidera o elenco. Vemos a personagem ser o centro da história e fazer de tudo para salvar sua namorada Samantha (Olivia Scott Welch) e seus amigos. Vemos a personagem e seu relacionamento com Sam evoluir junto com os três filmes. Deena é a grande heroína da trilogia que não precisou matá-la para resolver todos os problemas da narrativa, conseguindo dar um final agradável para ela.

O irmão de Deena poderia ser apenas mais um personagem negro colocado a escanteio, mas Josh (Benjamin Flores Jr.) é um grande destaque do filme: o que entende toda a história macabra da cidade em que vivem, Shadyside, o que arquiteta os planos para capturar e destruir os monstros que os perseguem, e, além de ter uma função bem técnica, Josh também tem seu tempo de tela para ter sua humanização desenvolvida. Os filmes dedicam um cuidado para mostrar seu afeto por sua irmã e outros personagens, principalmente a garota da escola por quem é apaixonado. O primeiro filme, que aqui chamarei apenas de *1994* para ser mais objetivo, desenvolve esse romance de maneira rápida, mas significativa, e de forma positiva para o personagem.

Assim como *Freaky*, *Rua do medo* também usa da remediação em excesso, mas não se limita ao *slasher*. Logo na primeira cena, em que o telefone toca e a atendente da livraria do shopping, Heather (Maya Hawke), atende, *Pânico (1996)* já é motivo de lembrança. Porém, ao invés de uma voz sinistra responder do outro lado da linha, é apenas Ryan (David W. Thompson), seu amigo, pregando uma peça para assustá-la, momentos antes de ser possuído pelo suposto espírito de Sarah Fier e matar Heather. A personagem, assim como Casey Becker no filme de Wes Craven, tira a máscara de seu assassino quando está morrendo, mas diferente de *Pânico*, aqui a identidade é revelada, o que decreta que esse *slasher* terão algumas diferenças em relação ao que homenageia. A escolha de Hawke para o papel de Heather não foi ao acaso, já que após seu sucesso na série *Stranger Things* (2016-presente), esperava-se que a atriz tivesse um papel de peso, e não fosse morta logo no início da trilogia. O mesmo aconteceu com Drew Barrymore em 1996 ao interpretar Casey Becker. A atriz mais famosa entre os integrantes do elenco de *Pânico* foi estampada em diversos produtos de divulgação do filme, mas serviu como elemento surpresa para o público saber que Wes Craven e Kevin Williamson poderiam fazer qualquer coisa naquele filme. A ideia de Barrymore e Hawke morrerem logo no início veio como uma homenagem a outro filme: *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. Durante quase meia hora de filme, supõe-se que Marion Crane (Janet Leigh) é a protagonista do filme, mas a personagem é a primeira vítima de Norman Bates.

Só em *1994* vemos diversos filmes ganharem cenas com releituras, como *Halloween - a noite do terror*, quando o Ryan com sua fantasia de caveira retorna dos mortos e passa a vigiar a casa de Deena. Vemos sua figura parada no quintal, com um enquadramento muito parecido com o dos filmes de Carpenter quando Michael Myers está observando Laurie Strode. A homenagem continua quando Deena e sua amiga Kate (Julia Rehwald) falam ao telefone

sobre o assassino de vigia e ela está atuando como babá no momento, o mesmo que acontece durante cena parecida em *Halloween*. Adaptação do livro homônimo de Stephen King, *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, ganha seu momento no filme quando um dos assassinos tenta a todo custo quebrar uma porta com seu machado (Fig. 12). O corte entre o assassino em ação e o personagem Simon (Fred Hechinger) do outro lado da porta e o enquadramento de câmera são muito semelhantes. Outro clássico oitentista lembrado aqui foi *Poltergeist - o fenômeno* (1982), de Tobe Hooper, quando os personagens Deena, Josh, Simon, Kate e Sam encontram os ossos da bruxa Sarah Fier enterrados em Shadyside e pode ser a razão de todo esse mal os perseguindo. No filme de Hooper o subúrbio onde se passa a história foi feito sobre um cemitério amaldiçoado, o que causa os horrores e assombrações do filme. Durante todos os filmes também chega a ser cômico que nenhum dos pais dos adolescentes está presente em alguma cena, o que confere com o que foi citado mais acima sobre características dos *slasher*, pois uma delas é a ausência dos pais.

Figura 12 - Paralelo entre *O iluminado* (1980) e *Rua do medo: 1994 - parte 1* (2021)



Fonte: compilação do autor

Aqui já ficou claro que a trilogia *Rua do medo* é uma extensa carta de amor ao gênero, mas essas homenagens não acontecem de forma gratuita, não há perpetuação dos estereótipos, mas

sim sua remediação. Em *Rua do medo: 1978 - parte 2* isso fica mais claro quando a história de 1994 regressa ao verão de 1978 para contar como a personagem de C. Berman/Ziggy (Gillian Jacobs/Sadie Synk) passou pela mesma situação de Sam e sobreviveu à maldição da bruxa.

1978, como chamarei essa segunda parte da trilogia, se passa quase inteiramente no Acampamento Nightwing e tem forte referência à franquia *Sexta-feira 13* e a *Acampamento sinistro*. Assim como suas influências setentistas e oitentistas, o filme conta com os clichês de sexo e drogas, mas aqui as mortes não acontecem só com os personagens mais liberais em relação a isso. O assassino possuído, Tommy Slater (McCabe Slye), faz sua matança de forma aleatória, desde crianças inocentes, até um casal heterossexual de monitores que acabou de ter relações sexuais. Filmes dessas décadas passadas aproveitariam a oportunidade para neste momento pós-coito exibir alguma espécie de nudez feminina, mas o olhar da diretora Leigh Janiak respeita o corpo feminino durante os três filmes.

Algo que *1978* poderia fazer para marcar mais ainda a ambientação *slasher* setentista era atribuir os arquétipos de Muir nos personagens, entretanto cada um deles possui esses traços de maneira misturada e variada, confundindo o espectador sobre o destino de todos. Exemplo dessa maneira de construir os personagens são as irmãs Berman: Cindy Berman (Emily Rudd) e Ziggy.

No começo do filme somos apresentados a uma C. Berman que sobreviveu ao massacre no acampamento e perdeu sua irmã. Pelo C como sua inicial, é de se imaginar que a sobrevivente seja Cindy, e não Ziggy. Durante toda a história de 1978 Cindy consegue entrar no arquétipo de “garota final” por ser virginal, como Carol J. Clover (1987) define, entretanto a personagem não encara tanto a face do mal e o atrasa como de praxe, papel que fica com sua irmã Ziggy, também com traços de “garota final”. No desfecho as duas morrem, mas Ziggy apenas por dois minutos antes de voltar à vida. As irmãs Berman são um exemplo perfeito de um arquétipo que está dividido em duas pessoas e encontra sintonia com as duas trabalhando juntas por um mesmo objetivo.

Não só *1978*, mas também os outros dois filmes da trilogia, colocam suas personagens femininas em lugares de destaque. São bem construídas no roteiro e com objetivos e funções grandes nos filmes, sem deixar de humanizá-las. O horror sempre teve problemas com a

representação de mulheres. Segundo Gabriela Larocca (2016), em uma pesquisa sobre os filmes *Carrie, a estranha* (1976), de Brian De Palma, *Halloween - a noite do terror* (1978) e *Sexta-feira 13* (1980), ela notou que:

[...] a suposta fragilidade e o perigo associados culturalmente ao feminino são encenados em tais filmes de três formas básicas, associados principalmente à sexualidade e ao corpo. Nas fontes analisadas notamos que as mulheres podem ser transformadas em antagonistas; eliminadas e punidas como vítimas ou idealizadas como heroínas virginais e puras. (LAROCCA, 2016, p. 122)

Rua do medo foge desses padrões ao não colocar nenhuma das mulheres principais (Deena, Sam, Kate, Cindy e Ziggy) como antagonistas ou as elimina como forma de punição. A surpresa pela morte de Cindy está justamente em sua tendência a sobreviver por ser virginal e pura, o que nem todas as outras são, e, apesar da morte de Kate, esse desfecho não é uma punição sobre quem ela era.

Essa trilogia, junto com *Freaky*, revela que essa nova onda de *slashers* de remediação que são autoconscientes de si é um tendência que enriquece o gênero e possibilita uma abrangente pluralidade tanto para a representatividade quanto para os novos diretores que estão entrando no mercado audiovisual com um novo olhar sobre o gênero.

5.3. AS ALEGORIAS E NORMALIZAÇÕES EM *FREAKY - NO CORPO DE UM ASSASSINO* (2020)

Em 2017, Christopher Landon chamou atenção ao trazer o *slasher* *A morte te dá parabéns*, um filme que mistura características do subgênero com o elemento de *loop* temporal, quando os personagens vivem o mesmo dia até conseguir uma solução para isso. Esse artifício temporal ficou famoso pelo filme de 1993 *Feitiço do tempo*, comédia romântica de Harold Ramis. Vendo que juntar uma fórmula do gênero de comédia com a de horror funcionou bem e teve uma boa recepção do público, Landon foi mais ousado ao investir na fórmula de troca de corpos, bastante conhecida em filmes como *Sexta-feira muito louca* (2003), de Mark Waters, e o brasileiro *Se eu fosse você* (2006), de Daniel Filho, e lançou *Freaky - no corpo de um assassino* em 2020.

Diferente do filme de Waters, em que mãe e filha, personagens do mesmo gênero, trocam de corpo e do filme de Daniel Filho onde o marido e a esposa habitam o corpo um do outro e

tornam disso uma guerra dos sexos, *Freaky* usa desse elemento que move a narrativa para fazer uma alegoria queer muito rica em seu significado. Landon e Kennedy exibem ao público a teoria queer da performance e performatividade de Judith Butler na prática, mas sem traços de didatismo.

Como visto no segundo capítulo desta monografia, Butler defende que os gêneros de forma binária são performativos, são papéis sociais impostos ao indivíduo desde suas primeiras interações com o mundo social, enquanto a performance cabe ao indivíduo executar, seja de forma heteronormativa ou desviante. (FIGUEIREDO, 2018)

Pensando por esse fluxo, *Freaky* divide a narrativa de Millie e do Açougueiro em duas partes, uma antes e outra depois da troca de corpos. Na parcela que vem antes do acontecimento sobrenatural os personagens performam o gênero em consonância com a performatividade binária heteronormativa, já durante o que o filme intitula de “sexta-feira 13”, o personagem de Vaughn tenta se encaixar socialmente através da sua nova forma física, ele age com a mesma consonância de antes, porém se adaptando a nova realidade; Millie por outro lado deixa de lado a performatividade do gênero que deveria estar performando por agora estar em um corpo do sexo masculino e exerce o gênero com o qual se identifica fazendo a imagem do físico do Açougueiro ser desviante do padrão binário.

O roteiro de Landon e Kennedy constrói situações muito interessantes em relação à identidade de gênero, o que é enriquecedor pelo fato dos dois conseguirem passar uma sensibilidade sobre o tema através do formato de entretenimento.

Durante um diálogo entre Millie no corpo do Açougueiro e o garoto por quem sente atração, Booker (Uriah Shelton), ela revela que se sente empoderada estando no corpo do sexo masculino, “invencível”, como ela mesma fala, e a razão é por toda a sua vida sempre ter sido colocada para baixo e sofrido *bullying*, e agora em um corpo que ela considera forte ela começa a se sentir bem. Booker em contraponto responde para ela que “força não vem do tamanho. Não vem. Ela vem daqui [e aponta para a cabeça, a mente]. E daí [e aponta para Millie em direção ao lugar onde fica o coração]. E você é muito mais forte do que pensa.” A sequência tem um corte no meio, mas quando retorna tem um dos desfechos mais emblemáticos do filme. Booker vai para o banco traseiro do carro, onde está Millie, e os dois terminam por se beijarem (Fig. 13).

Figura 13 - O beijo de Millie e Booker



Fonte: *Freaky - no corpo de um assassino* (2020), de Christopher Landon

Essa sequência se faz importante por três pontos que resumem bem a mensagem que o filme como um todo deseja passar: o sentimento de empoderamento de Millie, as palavras de Booker e o beijo. Sobre o sentimento da protagonista é interessante ver as percepções que o roteiro proporciona ao espectador, principalmente com a sequência que vem depois disso e antes da cena do beijo. Logo após Millie confessar a força que sente no corpo de sexo masculino, com muita dificuldade o Açougueiro no físico do sexo feminino consegue escapar das mordças que o trio principal, Millie, Josh e Nyla, colocam na personagem, entretanto, quando tenta atacar Josh e sua mãe (Brooke Jaye Taylor), ele falha miseravelmente na tentativa de derrubar uma porta, evocando as palavras “esse corpo é inútil!”. Enquanto Millie se sente forte, o Açougueiro se sente fraco. O contraste das diferentes cenas é cômico e entrega uma noção que ambos os personagens ganham sobre o corpo um do outro, e mais do que físico, as palavras de Millie conseguem fazer alusão a um contexto social de patriarcado.

O patriarcado é “uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda mais simplesmente o poder é dos homens”. Ele é assim, quase sinônimo de ‘dominação masculina’ ou de ‘opressão das mulheres’”. (DELPHY apud HIRATA, 2018, p. 3) Quando Millie sente esse poder e força dentro do corpo de sexo masculino, a fala pode ser lida no sentido desse patriarcado, de que agora ela sente que pode exercer essa dominação através do físico do Açougueiro. Este, entretanto, enquanto está na posse do corpo de Millie, vê vantagem ao performar o gênero feminino de forma “normativa”. O personagem de Vaughn ao exercer essa performatividade de gênero, vê vantagem ao atrair suas vítimas através da sexualidade do corpo de Millie, porém quando precisa de sua força e poder

masculino na forma física novamente, ele percebe que está em desvantagem, que a falta do patriarcado afeta seus objetivos opressores.

O Açougueiro exerce o patriarcado no momento em que se apossa do corpo de Millie da forma como deseja. A protagonista, antes da troca de corpo, tinha estilo de roupas que não delineia as curvas de seu corpo, usava roupas mais largas e com cores mais discretas, mas quando o Açougueiro está dentro de seu físico ele muda totalmente a personalidade física dela. Com roupas mais coladas ao corpo, maquiagem, e uma jaqueta de couro vermelho que chama a atenção, o novo estilo de “Millie” evoca uma sexualidade que nem ela mesmo havia explorado (Fig. 14). Durante o tempo em que se aproveita das vantagens da performatividade feminina o Açougueiro exerce um poder sobre o corpo que habita; mesmo agindo com uma postura não patriarcal que está acostumado, ele oprime o corpo do sexo masculino livremente.

Figura 14 - Millie e "Millie"



Fonte: compilação do autor

Outra característica interessante sobre o período em que o Açougueiro está usando o corpo de Millie é quando ele é assediado por uma figura do próprio gênero que se identifica. Quando está entre os garotos do time de futebol da escola, um deles admira a astúcia de “Millie” no momento em que ela sugere fazer uma festa no antigo moinho da cidade para burlar o toque de recolher imposto pelas autoridades, e em seguida passa a mão em sua bunda. Naquele

momento o Açougueiro sente o poder masculino que homens exercem socialmente e fisicamente sobre o sexo feminino, entretanto, o personagem de Vaughn também conhecendo os pontos fracos da masculinidade logo ataca seu assediador com a seguinte fala em forma de sussuro em seu ouvido: “seu toque deixa minha boceta mais seca do que lixa, seu macaco de merda.” O personagem fica desconcertado, mas como um mecanismo de defesa, ele diz para seus amigos que ela o deseja. Naquele momento sua superioridade foi atacada e esconder isso dos amigos é essencial para não destruir a construção de sua masculinidade tóxica e sua vantagem que os amigos acham que ele tem sobre “Millie”.

Entre os amigos é comum haver lealdade, mas a depender dos obstáculos culturais, as trocas de confidências podem ser mais ou menos frequentes. A formação da identidade masculina é embasada na competição, o que dificulta que exponham suas fraquezas uns aos outros. (LOURO apud NIGRO e BARACAT, 2018, p. 10)

O golpe na performance de gênero do personagem foi tão grande, para ele, que ainda no final do filme ele tenta confrontar “Millie” e provar que “nunca deixou uma boceta seca”, e ainda exhibe seu braço atlético como um forma de mostrar que é atrativo o suficiente para dominar todos os seus flertes sobre as garotas. Mesmo o Açougueiro tendo o humilhado horas antes, ele está disposto a provar sua masculinidade quando “Millie” diz corresponder à sua exibição física. Na cena que dá continuidade a essa sequência, o garoto arma uma emboscada para o Açougueiro ao trazer mais dois jogadores de futebol. Eles insinuam que vão se aproveitar sexualmente de três orifícios de “Millie” (boca, ânus e vagina) com seus membros sexuais. É um momento em que três performances de gênero masculino exercem seu poder sobre o corpo feminino. O Açougueiro, outra performance masculina, se sente ameaçado e indefeso naquele momento, mas consegue contornar a situação atacando seus assediadores. A cena termina de maneira extremamente simbólica quando ele usa uma serra elétrica, arma de formato fálico, para se empoderar naquele momento e tirar o símbolo de masculinidade de seu agressor: o Açougueiro atinge o pênis, escroto e virilha do garoto com a arma, o emasculando e tirando toda a forma de poder que a performatividade masculina possui. (Fig. 15) Partindo para o epílogo do filme, quando o Açougueiro já voltou para seu corpo, ele tenta matar Millie alegando que conhece os pontos vulneráveis de seu corpo, entretanto Millie também conhece os dele, e o enfraquece dando um chute na região da virilha. Ela não o emascula, mas atinge o ponto de maior demonstração de masculinidade daquele ser. A troca de corpos serviu para ambos os personagens ganharem uma forma de vivência sobre o gênero oposto ao seu. A

protagonista neste momento também apresenta uma mudança em sua personalidade, ela parece mais confiante com o seu próprio corpo agora.

Figura 15 - O empoderamento de "Millie"



Fonte: *Freaky - no corpo de um assassino* (2020), de Christopher Landon

Voltando a demonstração de afeto de Booker e Millie dentro do carro, quando o personagem de Shelton fala que sua força e poder estão na mente e no coração, ele atinge um segundo ponto importante do filme que mostra que a identidade do ser humano é única, independente do corpo. Esse momento deixa explícito que a troca de corpos dos personagens gerou uma alegoria de transexualidade. Quando Booker aponta que Millie está em sua própria essência, na mente e no coração, ou seja, uma referência aos seus sentimentos, ele separa a pessoa Millie em uma projeção fora do campo físico do corpo que ela habita naquele momento. Uma pessoa transgênero é um grande exemplo dessa separação: ela ou ele não possui a mesma identidade de gênero que deveria coincidir com o “padrão” social de gênero designado para o seu sexo biológico de nascimento. A performance do gênero dessa pessoa não condiz com a performatividade esperada.

No terceiro momento significativa da sequência, quando Booker e Millie se beijam, a alegoria e subtexto transexual ganha mais força. Apesar de habitando o corpo do Açougueiro, aquela forma física agora é Millie, uma personagem que se identifica como mulher, logo o beijo com Booker, que se identifica como um homem, é heterossexual. Naquele momento o corpo do sexo masculino do Açougueiro se identifica como feminino. O filme durante a troca de corpo é bem atencioso e cuidadoso em relação ao tratamento desses personagens como parte dessa alegoria que ele perpetua. Desde a troca, Nyla e Josh, mesmo com Millie dentro do corpo do assassino, se referem a ela com o pronome correto “ela”, enquanto com o Açougueiro se dirigem como “ele”. Isso fica claro quando Booker descobre sobre a troca e por um momento

chama o *serial killer* no corpo de Millie de ela. Rapidamente o trio principal o corrige para chamá-lo pelo pronome correto. A passagem que dura segundos é muito significativa dentro da comunidade LGBTQIA+; existem milhões de pessoas transexuais que lutam todos os dias para serem reconhecidas pelo gênero que se identificam, e essa forma de abordagem inocente e despreziosa em um filme *mainstream* é muito importante.

Outro ponto forte e importante do filme é a não espetacularização da homossexualidade através do personagem Josh, pelo qual o ator Misha Osherovich, que se identifica como não-binário, traz a representatividade gay para a tela.

Josh é um rapaz abertamente gay que, assim como Millie, também está saindo do ensino médio. O roteiro de Christopher Landon e Michael Kennedy poderia ir pelo caminho mais fácil e usual do gênero e estereotipar, sexualizar ou simplesmente matar o personagem, mas o diferencial em *Freaky* está no cuidado com que esses dois realizadores, também abertamente gays, têm sobre os rumos e personagens do filme.

[...] para Michael e eu, Joshua foi uma oportunidade de colocar um personagem no mundo do horror que é confiante. Ele não está lutando com sua sexualidade. Ele não está se assumindo para ninguém. Ele é quem é. Ele é assumidamente gay e empoderado por isso. (LANDON, entrevista para o site Pride. 2020, tradução nossa)

Com essa vontade de mudar uma tendência datada do gênero, Josh surge também com uma peça chave para a narrativa. Ele é essencial para o que leva *Freaky* ao seu clímax. Diferente do mais recente *Pânico na floresta: a fundação* (2021), de Mike P. Nelson, que apresenta o casal homoafetivo Gary e Darius apenas para morrerem de forma trágica durante o filme.

Freaky tem em seu roteiro a interessante manobra de brincar com os clichês. Logo em sua primeira cena, Josh se apresenta para o público como o amigo gay com trejeitos afeminados de Millie, o que o faz parecer um mero personagem cômico que facilmente seria o arquétipo de “palhaço” apontado por Muir algumas páginas para trás. Josh mostra para Nyla e Millie sua página no aplicativo de relacionamentos homoafetivos Grindr, o que pode dar uma abertura a sua sexualização e também de um personagem secundário da trama, o carteiro (Don Stallings), que aparece na tela de Josh com o status de *on-line* na plataforma. Entretanto, durante todo o filme é possível Josh se desenvolver como personagem: ele é de fato um personagem cômico que deixa muitos momentos do filme engraçados, mas ele também é

humano e demonstra sentimento para além de sua sexualidade, que também é algo natural do ser humano.

A presença de Josh durante todo o filme não implica em criar qualquer vestígio de motivações homofóbicas contra o personagem. Apenas perto da solução do problema da troca de corpos, um garoto bêbado do time de futebol atrai Josh para um lugar isolado do moinho onde está acontecendo uma festa e o beija de maneira forçada. Josh escapa do atleta e o empurra; a ação faz o atleta o chamar de “veado de merda” e logo em seguida é morto pelo açougueiro no corpo de Millie. A cena mostra um Josh focado em ajudar sua amiga a sair daquela situação e que não se deixa levar por qualquer oportunidade sexual; a sequência também conta com um ato homofóbico, mas que nada significa para Josh, que revida o “veado de merda” com uma ironia que dirige a mesma ofensa para outro atleta; o xingamento é insignificante para um homem gay que não tem qualquer conflito em relação a sua sexualidade, diferente do outro personagem que além de homofóbico, tem problemas com sua sexualidade, demonstrando isso ao ameaçar Josh de matá-lo caso ele espalhe o acontecido para outra pessoa.

O personagem morre, e esta última morte leva a uma percepção interessante sobre os assassinatos do filme: elas acontecem explicitamente como punições, característica clássica dos *slashers*, porém o Açougueiro dentro do corpo de Millie pune o conservadorismo e o assédio moral e sexual. Em retrospectiva é possível catalogar a morte de um homofóbico, que ataca Josh; a morte de três assediadores e potenciais estupradores que cercaram “Millie” no moinho; o professor machista de marcenaria de Millie que, quando a vê (no caso o Açougueiro em seu corpo) exercendo um momento de sexualidade, a constringe com a fala: “se você passasse menos tempo flertando e mais tempo aprendendo, você poderia tirar algo de si mesma, de verdade”. Em outras palavras, ele diz que Millie ou estuda e vira uma pessoa importante, ou atrai namorados e não será ninguém na vida; a outra morte cometida por “Millie” é da personagem Ryler, a líder do grupo de meninas tóxicas da escola, que no começo do filme julga a performance feminina de Millie de forma indireta através de comentários sobre como ela se veste. A escolha das vítimas em *Freaky* faz a remediação ao punir os verdadeiros errados da história.

Landon e Kennedy criaram um filme queer com uma linguagem queer, desde a piada contida no nome do teatro da cidade (Ann-is), que na pronúncia em inglês pode soar como a palavra ânus (um trocadilho que em um filme *slasher* tradicional seria direcionada a alguma parte do

corpo biológico feminino ou até o pênis, em um sentido heteronormativo), até o uso do Grindr. São pequenos detalhes que interagem com a realidade do meio LGBTQIA+.

Em entrevista ao meio de comunicação de entretenimento norte americano, *Variety*, Landon explicou que *Freaky* é o sonho dele e Michael Kennedy, que foram crianças queers, se realizando.

Michael e eu éramos dois garotos queer enrustidos no ensino médio, e para nós havia uma certa fantasia e realização de desejos, mas também algo completo, para nós, poder escrever um personagem como Josh, que é assumido e confortável. Fiquei grato que a Universal e a Blumhouse não hesitaram. (LANDON, entrevista para o site *Variety*, 2020, tradução nossa)

Freaky é uma realização pessoal ao mesmo tempo que alcança outros garotos e garotas queers que vivenciam a adolescência hoje. O filme se assemelha em certo ponto ao *New Queer Cinema*, o movimento cinematográfico que se deu na década de 1990 e foi registrado por B. Ruby Rich: a história de Millie trocando de corpo com um *serial killer* não buscou em nenhum momento enquadrar a inversão de gênero ou o seu personagem gay em um padrão heteronormativo, ele não é punido por ser quem é. *Freaky* não é um filme feito para ser entendido pela “normatividade” e muito menos para ensinar; este é um filme para todos, é um filme queer que não se policia e se contém.

5.4. BRUXARIA, *FINAL GIRLS* E NOSTALGIA: TRILOGIA RUA DO MEDO (2021)

Como analisado anteriormente neste capítulo, a trilogia *Rua do medo* funciona como uma carta de amor ao gênero de horror como um todo, ela resgata referências e as adapta de maneira sutil ou gritante dentro de sua narrativa, e além do mecanismo de nostalgia causado por elas, Leigh Janiak também faz a remediação do passado nos três filmes.

Analisado durante a segunda parte do capítulo, que traz o conceito de remediação, *Rua do medo: 1978 - parte 2* não será muito citado nesta parte, que se dedica a analisar representações da primeira e terceira parte que quase não aparecem durante o segundo filme.

Exposto anteriormente, a trilogia é protagonizada por Deena, uma garota do ensino médio que se vê em uma espécie de *slasher* de caça às bruxas com zumbis quando sua ex-namorada, Samantha, começa a ser perseguida por antigos assassinos de sua cidade, Shadyside.

1994 começa de maneira misteriosa em relação à orientação sexual de Deena: primeiro ela faz um bilhete cheio de desaforo para alguém chamado Sam, um apelido que serve tanto para pessoa do sexo feminino, quanto masculino. Logo depois ela chega à sua escola mal humorada e se ressentida ao ver vários casais heterossexuais demonstrando afeto nos corredores, e logo depois ela fala dessa figura nomeada Sam sem colocar artigos antes do nome. Mais tarde, quando está na vigília pela morte de Heather e outras pessoas falecidas no massacre do shopping de Shadyside, ela observa um casal heterossexual com muita tristeza, e então quando está isolada em um canto da escola de Sunnyvale, Sam aparece e se revela Samantha.

A escolha por deixar a figura de Sam um mistério narrativo é interessante para quebrarmos a expectativa. Estamos tão acostumados a casais heterossexuais protagonizando filmes de horror, principalmente *slashers*, que quando há uma insinuação de um par romântico para Deena, já logo imaginamos que será uma figura do gênero masculino. É interessante também voltar o filme para o momento em que Deena observa os casais na escola, se no primeiro momento achamos que ela está ressentida pelo seu término, em outro podemos interpretar sua revolta em relação a normalização da heterossexualidade, enquanto seu relacionamento acabou por conta do medo de Sam assumir a relação em público e aceitar sua sexualidade “desviante”. Funciona bem como uma crítica social ao fato de uma sociedade heteronormativa ser tão intolerante que faz com que LGBTQIA+ vivam escondidos, e como Sam, assumam um namoro heterossexual por pressão social, e também familiar, já que a mãe de Samantha dificulta sua relação com Deena.

Apesar de o filme trazer essas problemáticas da época em que o filme se passa, é importante observar o quanto o filme normaliza a construção de personagem das duas e de sua relação. Deena e Sam são duas personagens como quaisquer outras em um *slasher* dos anos 1990, e algo muito importante: elas não são fetichizadas. Uma cena que marca esse respeito da câmera pelas duas personagens é enquanto armam uma emboscada para os assassinos que as perseguem. No momento em que Deena cuida de um ferimento de Sam, as duas são carregadas por uma tensão sexual que termina com as duas tendo um contato sexual; a cena não contém qualquer exposição de partes íntimas delas, principalmente os seios, que geralmente são as partes femininas que mais são expostas em um filme de horror. A direção

de fotografia de Caleb Heymann as registra como qualquer outra cena de relação sexual de algum casal héterossexual, sem uma fetichização sobre o ato.

Outro ponto crucial dessa sequência é a forma com que a montagem do filme faz acontecer (Fig. 15). No momento em que Deena e Sam estão conectadas sexualmente, o filme intercala com cenas dos outros personagens. Kate e Josh estão seminus no banheiro dando seu primeiro beijo e em outra cena no banheiro ao lado, Simon insinua um momento de masturbação. A sequência alinha os personagens sexualmente, cada um com o seu momento específico, e faz isso de forma totalmente naturalizada e humana, um grande passo para a representação de um casal lésbico ao ser colocado em cena sem espetacularização por uma ação natural.

Figura 15 - Sexualidade dos personagens



Fonte: Compilação do autor

A primeira parte, *1994*, entrega o início de uma história de horror convencional protagonizada por mulheres lésbicas de forma normalizada. O que já é um grande avanço torna-se extremamente representativo quando chega em sua terceira parte, que chamarei de *1666*.

O terceiro filme começa exatamente onde *1978* parou: depois de escutar a história de C. Berman, Deena e Josh vão atrás da mão de Sarah Fier para juntar com a sua ossada, enterrada no local do acidente de carro de Sam no primeiro filme. Ao juntar as peças, o nariz de Deena começa a sangrar em cima da mão da suposta bruxa e então ela e o espectador são levados ao ano 1666 em Union, condado no local onde, na década de 1990, fica Shadyside. Agora Deena descobrirá o mistério sobre a maldição de Sarah Fier.

1666 traz todo o elenco do filme anterior para viver os personagens de trezentos anos atrás, uma forma divertida de explorar o passado, já que tudo o que está acontecendo nessa parte do filme está sendo visto através de Deena em 1994. A história de Sarah Fier é uma grande alegoria religiosa sobre a caça às bruxas de Salém através de um texto extremamente queer.

Sarah e Hannah Miller (interpretada pela atriz que faz Sam) são colegas de vilarejo que sentem uma forte atração uma pela outra e, na noite em que os jovens de Union se juntam na floresta para festejar, as duas têm um primeiro contato sexual escondido, mas alguém as vê. É interessante fazer um paralelo dessa relação de Sarah e Hannah com a de Deena e Samantha. Entendendo a história, é notório que em 1666 a igreja iria punir a homossexualidade, era uma época mais rígida e difícil para qualquer pessoa LGBTQIA+, entretanto é curioso ver que ainda em 1994 Deena e Samantha tinham que viver um relacionamento escondido. Ou seja, os tempos mudam, mas a sociedade ainda continua atrelada a suas raízes conservadoras.

Após Sarah e Hannah se aproximarem naquela noite, uma série de coisas estranhas e sobrenaturais começam a acontecer em Union no outro dia: o cachorro de Sarah aparece morto no poço que fornece água para o vilarejo, frutas apodrecem, uma porca come todos os seus filhotes e o mais grave, o pastor, pai de Hannah, tranca as crianças da comunidade dentro da igreja e as mata removendo seus olhos e os próprios. Os moradores sem hesitar decretam que tudo é obra de bruxaria, e logo a notícia da relação de Sarah e Hannah se espalha pela comunidade.

Um dos pontos cruciais para a leitura queer de *1666*, além é claro, da relação de Sarah e Hannah, é a assembleia dos moradores de Union. Na reunião não há um mediador ou uma figura que lidere o grupo, já que o pastor, que era considerado uma autoridade máxima no vilarejo, está morto. Traumatizados os moradores acreditam em qualquer posição que colocam em fala durante o debate, incluindo quando um deles alega ter visto Sarah e Hannah juntas na floresta na noite passada. Com o desespero de culpar alguém pela “bruxaria” que está consumindo Union, a cena que marca aquele momento é uma sequência de várias pessoas no altar daquele recinto alegando que também viram as duas na floresta. Fugir das normas de Deus, naquela época, era um grave pecado, principalmente a homossexualidade. Com a culpa recaindo sobre elas, o vilarejo de imediato começa a caçá-las para levar as duas ao enforcamento, a pena pela prática de bruxaria.

É interessante ver a situação evoluindo para esse cenário e refletindo sobre Sarah, que em um momento de descrença na sua própria comunidade planeja fazer um pacto com o Diabo para livrar ela e Hannah dessa situação. Hannah questiona se ela enlouqueceu e Sarah responde que não teme o Diabo, mas sim o vizinho que a acusou e condenou sua vida. A resposta impacta em uma reflexão sobre quem de fato está do lado delas, as pessoas que são seguidores de Deus, uma entidade que eles consideram suprema e rege pelo bem de todos eles? Sarah decide abraçar o Diabo, o lado “errado” daquela história por ser o único que não está tentando matá-la por estar fora da normatividade, diferente da comunidade que deveria acolhê-la. Essa passagem do filme pode ser projetada até os dias atuais, principalmente na questão política brasileira, quando milhões de pessoas se declaram cidadãos de “bem”⁹, quando escolhem um lado político que oprime e ameaça o bem-estar de grupos minoritários, seres humanos como eles mesmos.

O discurso religioso que domina a cidade, em *1666*, também gera uma culpa interior em Hannah. A garota ao ver seu pai catatônico antes de matar as crianças busca uma resposta na Bíblia Sagrada e começa a se culpar pelo que o livro sagrado chama de perversão. A moral

⁹ Recentemente um caso nas redes sociais se assemelha a esse julgamento religioso que Sarah e Hannah recebem da comunidade. A atriz Fernanda Souza postou em seu Instagram uma foto com sua nova namorada, e a postagem causou surpresa a todos, de maneira boa e ruim. Ao observar os comentários na foto da atriz é perceptível que muitos receberam a notícia e desejaram muito amor para as duas, entretanto uma chuva de comentários homofóbicos surgiram, a maioria de pessoas que acreditam que Fernanda está indo por um péssimo caminho, que Deus não está a favor da duas e que estarão torcendo para ela encontrar o jeito certo de viver sua vida. É deprimente ver essa situação vindo de pessoas que dizem gostar de Fernanda, que a seguem nas redes sociais; é uma traição da própria comunidade que a colocou em uma força virtual.

religiosa e puritana é tão forte sobre aquela comunidade, que Hannah considera seus próprios desejos como algo repugnante que traz uma maldição para a vida de todos.

Partindo para a grande virada no roteiro do filme, quem viu Sarah e Hannah na floresta e está as incriminando por toda a maldição que assola Union é Solomon Goode, que até então era um grande amigo de Fier. O homem matou a Viúva, verdadeira bruxa que vivia na floresta, e fez um pacto com Diabo para conseguir que suas terras e sua família fossem bem sucedidas. Sarah nunca colocou qualquer maldição sobre o território que em 1994 seria Shadyside. Até os anos 1990 a maldição era renovada por cada geração dos homens da família Goode à custa da reputação de Sarah Fier, uma pessoa LGBTQIA+. A maldição dos Goode serve como uma alegoria ao patriarcado que perpetua seu poder e força diariamente. Quando, em 1994, Deena conta para Josh sobre a verdade, ela usa um trocadilho significativo: “*Goode is evil*”, que em tradução livre, usando o nome Goode como *Good*, ficaria “o bem é mau”. Os Goode são formados por gerações de autoridades de Sunnyvale, desde policiais a políticos que sempre ganham as eleições. Isso se aproxima da comparação feita acima sobre os cidadãos de “bem” e suas raízes conservadoras.

Para os Goode não foi difícil usar a imagem de uma mulher “pecadora” durante séculos. Solomon em 1666 não quis diretamente prejudicar Sarah Fier, mas aproveitou a oportunidade que tinha para levar seu plano à frente. Manchar a reputação feminina naquele período histórico era simples devido ao fato do feminino estar quase sempre atrelado a algo maligno. Através de Delumeau, Gabriela Larocca explica que desde o início da Idade Moderna na Europa Ocidental, a mulher era vista como um ser que propaga a subversão e o perigo, um pensamento que é relacionado ao feminino desde eras antigas devido à sua falha e mácula (DELUMEAU apud LARocca, 2018).

É por meio da repressão à bruxaria e dos tratados demonológicos tardo-medievais, que associam as mulheres ao Diabo e as culpabilizam por todas as angústias, que vemos claramente a transformação de um medo espontâneo em um medo refletido. (DELUMEAU apud LARocca, 2018, p. 90-91)

Larocca complementa dizendo que essa ideia do feminino “como entidade maligna encontrou fundamentos sólidos nas inquietações acerca da diferença corporal, associando o corpo feminino à falta, visto a ausência de qualidades masculinas”. (LARocca, 2018, p. 91)

É inegável que em pouco tempo a imagem da mulher-bruxa ligada ao culto demonolátrico se espalhou pelo Ocidente, alimentando medos e desconfianças históricas em relação ao feminino e contribuindo para inúmeros processos e condenações. A “batalha” contra as bruxas durou dois séculos, XVI e XVII, sendo finalmente “ganha” no século XVIII por aqueles que se recusavam a reconhecer a realidade dos atos de bruxaria (BAROJA, 1983, p. 137). No entanto, o combate foi feroz e as mulheres foram as principais vítimas. Entretanto, o fim das fogueiras não levou à redenção do feminino, assim como também não acarretou no desmantelamento desta tradição anti feminina. A imagem da Mulher como portadora de uma sexualidade perigosa e com fortes laços com o Mal continua sendo veiculada por produtos culturais contemporâneos, principalmente por meio da representação da bruxa, personagem privilegiada pelo gênero cinematográfico de horror. (LAROCCA, 2018, p. 97)

Com *1666, Rua do medo* fecha a trilogia fazendo justiça ao tormento de Sarah Fier, e, usando essa alegoria da bruxa e da religião, faz uma comparação temporal queer sobre como uma sociedade heteronormativa reage a uma quebra da normatividade, mostrando que esse preconceito em relação a orientação sexual não mudou tanto assim, e a mãe a personagem Samantha é um exemplo disso, pois a personagem se assemelha a mãe de Hannah, que também queria sua filha longe de “más” influências. Assim como o feminino, o queer também é demonizado por uma construção social patriarcal que se diz tradicional.

Entretanto, diferente do triste desfecho de Sarah e Hannah, Deena consegue vencer o mal e salvar Sam da possessão da maldição dos Goode. As duas terminam juntas em Shadyside sendo um casal feliz. Esse desfecho é extremamente significativo como forma de representação no entretenimento, principalmente em um filme que circula no *mainstream* e atinge uma grande parcela de espectadores. A trilogia, principalmente em sua terceira parte, apresenta uma grande quantidade de atos homofóbicos, mas com o intuito de conscientizar. Sarah Fier e Hannah Miller são vistas em *1666* como uma ameaça cultural, mas uma posição de vítimas do verdadeiro monstro: a normatividade. Leigh Janiak faz uma brilhante trajetória que termina com duas “garotas finais” lésbicas e felizes. Um grande passo para o cinema de horror queer.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como explorado durante o desenvolvimento desta pesquisa, a representatividade LGBTQIA+ quase sempre foi problemática não só no cinema de horror, mas também no cinema em geral. Desde personagens que viviam sob as entrelinhas de roteiros até figuras queers explícitas, mas representados de formas desonestas e caricatas, reforçando estereótipos e preconceitos existentes na realidade social.

O horror queer, em específico, frequentemente adotava o que o crítico Robin Wood em 1970 chamou de teoria do “Outro” para construir seus monstros. Como um padrão, os filmes de horror desenvolviam seus monstros queers como uma ameaça a personagens heteronormativos patriarcais, muitas vezes afetando seus relacionamentos heterossexuais.

O objetivo dessa pesquisa foi analisar se depois de tantos anos de representações equivocadas, o cinema de horror queer, em plena década de 2020, estaria entrando em uma fase de renovação da imagem de personagens e narrativas LGBTQIA+. Como visto no capítulo anterior, Andrew Scahill definiu três categorias em que os filmes de horror com representatividade LGBTQIA+ podem estar presentes, explicitamente ou através de subtextos, sendo elas a ameaça ao outro, a ameaça cultural e ética e a ameaça dentro do próprio ser humano querendo se libertar; e através deste trabalho foi possível perceber que pode existir a quarta categoria: a vítima. O intuito deste trabalho foi analisar se os filmes de horror queer estão saindo dessas antigas construções. Durante a apuração *Freaky - no corpo de um assassino*, de Christopher Landon, pode ser categorizado dentro da vítima, enquanto a trilogia *Rua do medo*, de Leigh Janiak, além de também entrar na mesma categoria, também está em ameaça à ética e à cultura. Os quatro filmes parecem cair no mesmo que outros filmes ao adentrar nesses segmentos, entretanto, após a análise foi percebido todos eles trazem os LGBTQIA+ como vítimas, mas apenas por serem perseguidos pelo monstro, que aqui é heteronormativo e não mais queer como no passado, e esses personagens não morrem no final, com exceção de Sarah Fier. A categoria de ameaça ética e cultural, preenchida principalmente pela terceira parte da trilogia de Janiak, *1666*, está ali por causa das personagens Sarah Fier e Hannah Miller, que são consideradas um perigo para o bem-estar social do vilarejo de Union; elas são tratadas como bruxas (monstro queer), mas para o espectador essa visão é inversa. Elas são antagonistas só para os personagens do filme, mas essa visão monstruosa não é passada na mensagem que o filme transmite. Mesmo no lugar de

vítimas - e não dos algozes - são personagens ativos. Josh (*Freaky*), Deena, Sam, Sarah e Hannah (todas de *Rua do medo*), se fazem bastante engajados com os problemas que movem o filme; todos eles se impõem e vão atrás de soluções.

Ao analisar os recentes *Freaky*, de Christopher Landon, e a trilogia *Rua do medo*, de Leigh Janiak, foi possível constatar que há uma nova visão mais inclusiva e consciente no gênero, e ainda se utilizando de antigos formatos de filmes do subgênero *slasher* para tornar a experiência dessas novas histórias de certa forma familiar para o espectador do horror. Apesar de a pesquisa constatar essa mudança positiva dentro do gênero, seria impossível fazer uma generalização de todos os filmes de horror queer contemporâneos, mas através desses quatro foi possível averiguar uma diferença de narrativas e de construção de personagens dentro do viés de cinema *mainstream*.

Em *Freaky*, Landon perpetua o mecanismo de subtexto para trazer uma alegoria queer e transexual na troca de corpos de Millie (Kathryn Newton) e o Açougueiro de Blissfield (Vince Vaughn) não de uma maneira para invisibilizar a causa, mas sim enriquecer a história de conceitos atuais e corretos sobre gênero e sexualidade. A escolha de construir um personagem como Josh (Misha Osherovich), gay, orgulhoso de sua sexualidade, livre e sem medo de ser quem é, que é humanizado e sobrevive ao final, é uma narrativa que se diferencia de outros personagens queers problemáticos da história do horror queer, como Angela Baker (*Acampamento sinistro*, 1983) e Jesse (*A hora do pesadelo 2: a vingança de Freddy*, 1985).

Com uma alegoria de religião e bruxas, *Rua do medo* expõe a homofobia e o patriarcado para o público antes de derrotá-lo no final. Leigh Janiak transformou os livros infanto-juvenis de R.L. Stine em uma trilogia protagonizada por um casal de mulheres lésbicas que não possuem um final trágico. Os filmes normalizam personagens LGBTQIA+ e as relações homoafetivas através de três filmes que celebram o amor entre Deena (Kiana Madeira) e Samantha (Olivia Scott Welch), duas adolescentes do ensino médio, e sem expor seus corpos e sexualidade de forma fetichista, hábito do gênero, como foi colocado no último capítulo sobre a análise de Gabriela Larocca dos filmes *Carrie, a estranha* (1976), de Brian De Palma, *Halloween - a noite do terror* (1978), de John Carpenter, e *Sexta-feira 13* (1980), de Sean S. Cunningham.

Da mesma forma que os filmes analisados por Larocca chegaram a um extenso público, títulos do horror queer com representatividades LGBTQIA+ não muito bem inseridas nas

narrativas também tiveram esse feito. Entregar um filme para um circuito de cinema comercial é uma grande responsabilidade por alcançar um grande número de pessoas internacionalmente. A escolha de dois filmes queers *mainstream* se deu pelo motivo de analisar o que está circulando em grande escala nos cinemas e nas plataformas de *streaming*.

Outro ponto a ser considerado para essa pesquisa é que os quatro filmes foram realizados por pessoas de grupos que fogem de uma predominante direção heterossexual e masculina. Respectivamente, *Freaky* possui a direção de um homem abertamente gay, Christopher Landon, que além de dirigir também roteiriza junto com outro homossexual, Michael Kennedy; e a trilogia *Rua do medo* é dirigida por uma mulher, Leigh Janiak. É importante notar como essas direções e roteiros podem agregar na construção desses filmes, os olhares e percepções de quem entende a vivência de seus próprios personagens pode gerar um produto mais empático e sensível com determinados grupos de pessoas representadas em tela.

Esse trabalho é uma memória sobre o que foi feito até aqui no cinema de horror queer. Muitas produções foram ofensivas na sua representação da comunidade LGBTQIA+, apesar de parecerem progressistas, como Robert Hiltzik em *Acampamento sinistro*, já outras foram acertos surpreendentes em épocas com cenários sociais e políticos quase impossíveis de se pensar em acontecer, como Frank N. Furter em *The rocky horror picture show* (1975), de Jim Sharman. Mais do que uma memória, eu espero que esse trabalho sirva de inspiração para novos realizadores audiovisuais nos representar da melhor forma possível no horror queer, como Landon e Janiak fizeram em seus filmes. Como cantou Frank N. Furter: “não sonhe. Seja.” (Tim Curry, *The rocky horror picture show*, 1975).

7. REFERÊNCIAS

7.1 BIBLIOGRAFIA

AARON, Michele. *New Queer Cinema: An introduction*. In: AARON, Michele. **New Queer Cinema: A critical reader**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004.

ANDERSON, Lea. **Intro to queer horror: from “Dracula’s daughter” to “Knives and skin”**. 2020. Disponível em: <<https://collider.com/queer-horror-movies/>> Acesso em: set. 2021.

APOLINÁRIO, Eleonora Beatriz Ramina; MANFREDINI, Giulia Aniceski; GRALAK, Mariana Mehl; MINATOGAWA, Mayume Christine; PERRONI, Thaís Cattani. As representações do movimento de Stonewall nos Estados Unidos (1969) – “Stonewall – A Luta Pelo Direito de Amar” (1995) e “Stonewall: Onde o Orgulho Começou” (2015). **Epígrafe**, vol. 7, 97-108, 2019.

ALVES, Anderson de Souza. **Bruce LaBruce e o cinema queer: entre teoria, arte e política**. Dissertação (mestrado em Cinema) - Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Corvilhã, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Brasil: Zahar, 2008.

BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the closet: homosexuality and the horror film**. Manchester: Manchester University Press, 1997.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros**. / Laura Loguercio Cánepa – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

CARDOSO, Fernando Luiz. Inversões do papel de gênero: “drag queens”, travestismo e transexualismo. **Psicologia, reflexão & crítica**, n. 18, ed. 3, 421-430, 2005.

CARROL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. São Paulo: Papyrus Editora, 1999.

CLOVER, C. J. Her body, himself: gender in the slasher film. In: BLOCH, R. H.; FERGUSON, F. **Representations**, n. 20, edição especial: Misogyny, misandry, and misanthropy. Oakland: University of California Press, 1987.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror noire: a representação negra no cinema de terror**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

COLINS, Alfredo Taunay. Cinema *queer* e cinema LGBT: cruzamentos e divergências. In: PEREIRA, Ana Catarina; NOGUEIRA, Luís. **Filmes (ir)refletidos**. Corvilhã: Editora LabCom.IFP, 2018, 223-236.

CONANT, Scott. **11 LGBTQ horror movies to watch this halloween**. 2017. Disponível em: <<https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/11-lgbtq-horror-movies-watch-halloween-n815051>> Acesso em: nov. 2021.

CUNHA, Bruno Miguel Silva e. **Slashers: do original ao remake**. Dissertação (mestrado em Ciências da Comunicação - Comunicação, Televisão e Cinema) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2015.

CREED, Barbara. Horror and The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. In: GRANT, Barry Keith. **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 35 – 65.

CRUCCHIOLA, Jordan. **55 essential queer horror films**. 2018. Disponível em: <<https://www.vulture.com/article/55-essential-queer-horror-films.html>> Acesso em: jul. 2021.

CRUCCHIOLA, Jordan. **30 essential LGBTQ+ horror movies**. 2020. Disponível em: <<https://www.google.com/url?q=https://editorial.rottentomatoes.com/guide/lgbtq-horror-movies/&sa=D&source=editors&ust=1651632593098019&usg=AOvVaw1TeUCPqEqDTASw187SQhQf>> Acesso em: jul. 2021.

DAMSHENAS, Sam. **18 LGBTQ+ horror films to watch this halloween**. 2021. Disponível em: <<https://www.gaytimes.co.uk/culture/terrifying-lgbtq-horror-films-to-watch-this-halloween/>> Acesso em: nov. 2021.

DELPHY, Christine. Les femmes dans les études de stratification. In: MICHEL, Andrée. **Femmes, sexisme et sociétés**. Paris: PUF, 1977.

DELUMEAU, Jean. **O Medo No Ocidente: 1300 – 1800 Uma Cidade Sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. Brasil: Companhia de Bolso, 2009.

DONNELLY, Matt. **"Freaky" evokes queer and feminist power beneath a slasher surface**. 2020. Disponível em: <<https://variety.com/2020/film/news/freaky-vince-vaugh-chris-landon-queer-feminist-1234846719/>> Acesso em: abr. 2022.

DOTY, Alexander. **Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1993.

DRY, Jude. **15 famously homoerotic horror movies, from “The craft” to “Hellraiser”**. 2019. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/gallery/gay-horror-movies-homoerotic-queer-subtext/>> Acesso em: jul. 2021.

DYER, Richard. Gays in films. **Jum Cut**, n. 18, ago. 1978, 15-16, 1978.

ELIOTT-SMITH, Darren. **Queer horror film and television: sexuality and masculinity at the margins**. I.B. Tauris, 2016.

EMARC, Raffy. **Body-swapping horror *Freaky* is heartfelt, queer & fun as hell**. 2020. Disponível em: <<https://www.pride.com/movies/2020/11/13/body-swapping-horror-freaky-heartfelt-queer-fun-hell>> Acesso em: abr. 2022.

FARIAS, Kildery Oliveira. **O cinema de horror e as novas mídias digitais**. Monografia (graduação em Comunicação Social) - Departamento de Audiovisual e Publicidade, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

FERBER, Lawrence. **6 queer horror flicks to watch this halloween season**. 2020. Disponível em: <<http://www.newnownext.com/queer-horror-films-to-stream-halloween/10/2020/>> Acesso em: nov. 2021.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, Euridice. Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler. **Criação e Crítica**, n. 20, edição Dossiê Sáfico, 40-55, 2018.

FONSECA, Sarah. **8 queer horror films to watch this halloween**. 2018. Disponível em: <<https://www.them.us/story/queer-horror-films-list>> Acesso em: nov. 2021.

FRANCOEUR, R. **The complete dictionary of sexology**. Nova York: Continuum, 1995.

HÉBERT, A., & WEAVER, A. (2015). **Perks, problems, and the people who play: a qualitative exploration of dominant and submissive BDSM roles**. *The Canadian Journal of Human Sexuality*, 24(1), 49–62. doi: 10.3138/cjhs.2467.

HIRATA, Helena. Gênero, patriarcado, trabalho e classe. **Revista Trabalho Necessário**, v. 16, n. 19, jan-abr, 14-27, 2018.

INSTITUTO PÓLIS. **Você conhece a cultura ballroom?**. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://polis.org.br/noticias/voce-conhece-a-cultura-ballroom/>> Acesso em: mai. 2022.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação 2. ed**. São Paulo: Cultrix, 1974.

JORDAN, Waylon. **Queer fear: a viewer's guide to Shudder's 2021 queer horror collection**. 2021. Disponível em: <<https://ihorror.com/queer-fear-a-viewers-guide-to-shudders-2021-queer-horror-collection/>> Acesso em: nov. 2021.

KING, Stephen. **Dança macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LAROCCA, Gabriela Müller Larocca. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes *Carrie*, *Halloween*, e *Sexta-feira 13* (1976-1980)**. Dissertação

(mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

LAROCCA, Gabriela Müller. My god, she's a boy! Puberdade, sexualidade e gênero no audiovisual de horror: uma análise do filme *Sleepaway Camp* (1983). **Todas as Musas**, ano 9, n. 2, jan-jun, 30-40, 2018.

LAROCCA, Gabriela Müller. A representação do mal feminino no filme *A bruxa* (2016). **Gênero**, v. 19, n. 1, 88-109, 2018.

LOURO, Guacira Lopes. **O Estranhamento Queer, Congresso Internacional Fazendo Gênero 7, Gênero e Preconceitos**. Florianópolis, 28/30 de agosto de 2006, Universidade Federal de Santa Catarina.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MARCHI, Marcelo Eduardo. **Meta-terror: o uso da metalinguagem como recurso narrativo no *slasher movie***. Dissertação (pós-graduação em Imagem e Som) - Departamento de Artes e Comunicação, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

MELO, André Luiz de; BAPTISTA, Maria Luiza Cardinale. **Os subtextos do horror no cinema**. In: XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, setembro, 2015, Rio de Janeiro/RJ. **Anais**. Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul/RS, 2015. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/39163390-Os-subtextos-do-terror-no-cinema-1-andre-luiz-de-melo-2-maria-luiza-cardinale-baptista-3-universidade-de-caxias-do-sul-caxias-do-sul-rs.html>> Acesso em: fev. 2022.

MENNEL, Barbara. **Le Cinéma Queer**. Paris: L'Arche, 2013.

MIKOS, Camila Macedo Ferreira; SIERRA, Jamil Cabral. Representações LGBT no cinema contemporâneo: resistências e capturas. **Revista Científica de Artes**, v. 18, n. 1, 90-105, jan-jun, 2018.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, ano 11, n. 21, 150-182, jan-jun, 2009.

MUIR, J. K. **Horror films of the 1980s**. Jefferson : McFarland & Company, 2007.

MUNHOZ, Divanir Eulália Naréssi; STANCKI, Rodolfo. Paradoxos do coração: percepções e representações do cinema de horror por um grupo de consumidores. **Culturas Midiáticas**, ano 3, n. 2, jul-dez, 2010.

NAZARIO, Luiz. O outro cinema. **Aletria: revistas de estudos de literatura**, vol. 16, n. 2, 94-107, jul.-dez. 2007.

NIGRO, Isabella Silva; BARACAT, Juliana. Masculinidade: preciosa como diamante e falsa como cristal. **Revista Científica Eletrônica de Psicologia**, ed. 30, v. 30, n. 1, 4-19, 2018.

PAPPALARDO, Stefano. **13 queer horror movies you should watch this Halloween**. 2021. Disponível em: <<https://gcn.ie/13-queer-horror-movies-watch-halloween/>> Acesso em: nov. 2021.

PARRA, Javier. **Scream queer. La representación LGTBIQ+ en el cine de terror**. Espanha: Dos Bigotes, 2021.

QUARESMA, Ana Rita Marujo. **BDSM/fetichismo e relações amorosas**. Dissertação (mestrado em Psicologia da Sexualidade) - Escola de Psicologia e Ciências da Vida, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2019.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema**. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. **New Queer Cinema: Sexualidade e política**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

ROCHA, Murillo Klein. **A inversão do antagonismo nos filmes de horror: uma análise dos slasher movies sob a ótica dos vilões Jason Voorhees e Freddy Krueger**. Monografia (graduação em Comunicação Social) - Centro universitário UNIVATES, Lajeado, 2016.

SANTOS, Átila Fernandes dos. A intertextualidade no gênero de terror em *Midsommar* (2019), de Ari Aster. **Temporalidades**, edição 36, v. 13, n. 2, 295-323, 2021.

SANTOS, Jaime César Pacheco Alves dos. **Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais**. Monografia (graduação em Comunicação Social) - Faculdade de Tecnologia e Ciências Aplicadas, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2009.

SILVA, Thales Figueiredo da. **O zumbi de Bruce LaBruce em Otto; or, up with dead people**. Dissertação (pós-graduação em Imagem e Som) - Centro de Educação em Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

SOUSA, Ramayana Lira de; MEDEIROS, Daniel Lucas de. Do estereótipo à resistência: a quebra da relação corpo-natureza-monstruosidade em *Corra!* **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 16, n. 1, p. 61-70, jan./jun. 2021.

TAVARES, Caroline, Santana. Cinema de horror: o medo é a alma do negócio. **Revista Temática**. Ano VII, n. 05 – Maio/2011.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock**. Londres: Faber & Faber Limited, 2017.

WOOD, Robin. Responsibilities of a Gay Film Critic. **Film Comment**, v. 14, ed. 1, jan. - fev., 12-17, 1978.

7.2. FILMOGRAFIA

7.2.1. CINEMA

ACAMPAMENTO sinistro. Direção: Robert Hiltzik. Estados Unidos, 1983. (84 min.)

O ALBERGUE. Direção: Eli Roth. Estados Unidos, 2005. (94 min.)

O ALBERGUE - parte II. Direção: Eli Roth. Estados Unidos, 2007. (94 min.)

O ALBERGUE 3. Direção: Scott Spiegel. Estados Unidos, 2011. (88 min.)

ALGUÉM avisa?. Direção: Clea DuVall. Estados Unidos, 2020. (102 min.)

AMOR, sublime amor. Direção: Jerome Robbins; Robert Wise. Estados Unidos, 1961. (153 min.)

AMOR, sublime amor. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos, 2021. (156 min.)

ANIMAIS noturnos. Direção: Tom Ford. Estados Unidos, 2016. (116 min.)

ASAS. Dirigido por: Mauritz Stiller. Suécia, 1916. (69 min.)

ATIVIDADE paranormal. Direção: Oren Peli. Estados Unidos, 2007. (86 min.)

O BABADOOK. Direção: Jennifer Kent. Austrália/Canadá, 2014. (93 min.)

O BEBÊ de Rosemary. Direção: Roman Polanski. Estados Unidos, 1968. (136 min.)

BLACULA, o vampiro negro. Direção: William Crain. Estados Unidos, 1972. (93 min.)

AS BOAS maneiras. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Brasil, 2017. (135 min.)

BOI neon. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil, 2015. (101 min.)

BRINQUEDO assassino. Diretor: Tom Holland. Estados Unidos, 1988. (87 min.)

THE BROTHERHOOD. Direção: David DeCoteau. Estados Unidos, 2001. (85 min.)

CARMILLA, a vampira de Karnstein. Direção: Roy Ward Baker. Estados Unidos, 1970. (88 min.)

CARRIE, a estranha. Direção: Brian De Palma. Estados Unidos, 1976. (98 min.)

A CASA sinistra. Direção: James Whale. Estados Unidos, 1932. (71 min.)

THE CELLULOID closet. Direção: Rob Epstein; Jeffrey Friedman. Estados Unidos, 1995. (107 min.)

O CHAMADO. Direção: Gore Verbinski. Estados Unidos, 2002. (115 min.)

CORRA!. Direção: Jordan Peele. Estados Unidos, 2017. (104 min.)

DIFERENTE dos outros. Direção: Richard Oswald. Alemanha, 1919. (50 min.)

DRÁCULA. Direção: Tod Browning. Estados Unidos, 1931. (75 min.)

ESPIRAL. Direção: Kurtis David Harder. Canadá, 2019. (90 min.)

O EXORCISTA. Direção: William Friedkin. Estados Unidos, 1973. (132 min.)

FACA no coração. Direção: Yann Gonzalez. França, 2018. (102 min.)

FEAR no evil. Direção: Frank LaLoggia. Estados Unidos, 1981. (99 min.)

FEITIÇO do tempo. Direção: Harold Hamis. Estados Unidos, 1993. (101 min.)

FESTIM diabólico. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1948. (80 min.)

A FILHA de Drácula. Direção: Iambert Hillyer. Estados Unidos, 1936. (71 min.)

O FILHO de Chucky. Direção: Don Mancini. Estados Unidos, 2004. (93 min.)

FOME de viver. Direção: Tony Scott. Inglaterra, 1983. (96 min.)

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Estados Unidos, 1931. (71 min.)

FRANKENSTEIN criou a mulher. Direção: Terence Fisher. Reino Unido, 1967. (92 min.)

FREAKY - no corpo de um assassino. Direção: Christopher Landon. Estados Unidos, 2020. (101 min.)

O GABINETE do dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Alemanha, 1919. (69 min.)

OS GAROTOS perdidos. Direção: Joel Schumacher. Estados Unidos, 1987. (97 min.)

THE GAY Brothers. Direção: William Kennedy Dickson. Estados Unidos, 1895. (17 seg.)

GLEN or Glenda. Direção: Ed Wood. Estados Unidos, 1953. (65 min.)

GODZILLA. Direção: Ishirō Honda. Japão, 1954. (94 min.)

O GRANDE roubo do trem. Direção: Edwin S. Porter. Estados Unidos, 1903. (12 min.)

HALLOWEEN - a noite do terror. Direção: John Carpenter. Estados Unidos, 1978. (91 min.)

HELLBENT. Direção: Paul Etheredge. Estados Unidos, 2004. (85 min.)

HELLRAISER - renascido do inferno. Direção: Clive Barker. Inglaterra, 1987. (94 min.)

HEREDITÁRIO. Direção: Ari Aster. Estados Unidos, 2018. (127 min.)

HIGH tension. Direção: Alexandre Aja. França, 2003. (91 min.)

O HOMEM invisível. Direção: James Whale. Estados Unidos, 1933. (71 min.)

A HORA do espanto. Direção: Tom Holland. Estados Unidos, 1985. (106 min.)

A HORA do pesadelo 2: a vingança de Freddy. Direção: Jack Sholder. Estados Unidos, 1985. (87 min.)

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos, 1980. (146 min.)

INSTINTO selvagem. Direção: Paul Verhoeven. Estados Unidos, 1992. (128 min.)

INTO the dark: o beijo da virada. Direção: Carter Smith. Estados Unidos, 2020. (88 min.)

THE INVITATION. Direção: Karyn Kusama. Estados Unidos, 2015. (100 min.)

INVOCAÇÃO do mal. Direção: James Wan. Estados Unidos, 2013. (112 min.)

KILLER unicorn. Direção: Drew Bolton. Estados Unidos, 2018. (76 min.)

KING Kong. Direção: Peter Jackson. Estados Unidos, 2005. (201 min.)

LEECHES!. Direção: David DeCoteau. Estados Unidos, 2003. (85 min.)

LYLE. Direção: Stewart Thorndike. Estados Unidos, 2014. (65 min.)

MAKE a wish. Direção: Sharon Ferranti. Estados Unidos, 2002. (96 min.)

MALDITAS aranhas. Direção: Ellory Elkayem. Estados Unidos, 2002. (99 min.)

A MANSÃO do Diabo. Direção: George Méliès. França, 1896. (2 min.)

O MASSACRE da serra elétrica. Direção: Tobe Hooper. Estados Unidos, 1974. (83 min.)

O MASSACRE da serra elétrica - o retorno. Direção: Kim Henkel. Estados Unidos, 1995. (102 min.)

O MÉDICO & a irmã monstro. Direção: Roy Ward Baker. Reino Unido, 1971. (97 min.)

MIDSOMMAR - o mal não espera a noite. Direção: Ari Aster. Estados Unidos, 2019. (171 min.)

A MORTE te dá parabéns. Direção: Christopher Landon. Estados Unidos, 2017. (96 min.)

A MÚMIA. Direção: Karl Freund. Estados Unidos, 1932. (73 min.)

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: D.W. Griffith. Estados Unidos, 1915. (187 min.)

A NOITE dos mortos-vivos. Direção: George A. Romero. Estados Unidos, 1968. (96 min.)

A NOIVA de Frankenstein. Direção: James Whale. Estados Unidos, 1935. (75 min.)

NOPE. Direção: Jordan Peele. Estados Unidos, 2022. (120 min.)

NÓS. Direção: Jordan Peele. Estados Unidos, 2019. (121 min.)

NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Alemanha, 1922. (94 min.)

PÂNICO. Direção: Wes Craven. Estados Unidos, 1996. (111 min.)

PÂNICO na floresta: a fundação. Direção: Mike P. Nelson. Estados Unidos, 2021. (110 min.)

PARIS is burning. Direção: Jennie Livingston. Estados Unidos, 1990. (71 min.)

PODRES de ricos. Direção: Jon M. Chu. Estados Unidos, 2018. (121 min.)

POLTERGEIST - o fenômeno. Direção: Tobe Hooper. Estados Unidos, 1982. (114 min.)

POR trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon. Direção: Scott Glosserman. Estados Unidos, 2006. (92 min.)

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1960. (109 min.)

O QUARTO homem. Direção: Paul Verhoeven. Países Baixos, 1983. (105 min.)

RAÇA das trevas. Direção: Clive Barker. Estados Unidos, 1990. (102 min.)

REBECCA, a mulher inesquecível. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1940. (130 min.)

O RETRATO de Dorian Gray. Direção: Massimo Dallamano. Itália, 1970. (104 min.)

THE RETREAT. Direção: Pat Mills. Canadá, 2021. (82 min.)

REVELAÇÃO. Direção: Sam Feder. Estados Unidos, 2020. (100 min.)

THE ROCKY horror Picture show. Direção: Jim Sharman. Estados Unidos, 1975. (95 min.)

RUA do medo: 1666 - parte 3. Direção: Leigh Janiak. Estados Unidos, 2021. (112 min.)

RUA do medo: 1978 - parte 2. Direção: Leigh Janiak. Estados Unidos, 2021. (111 min.)

RUA do medo: 1994 - parte 1. Direção: Leigh Janiak. Estados Unidos, 2021. (105 min.)

SCREAM, queen! My nightmare on Elm Street. Direção: Roman Chimienti; Tyler Jensen. Estados Unidos, 2019. (99 min.)

SE eu fosse você. Direção: Daniel Filho. Brasil, 2006. (108 min.)

O SEGREDO da cabana. Direção: Drew Goddard. Estados Unidos, 2011. (95 min.)

AS SETE máscaras da morte. Direção: Douglas Hickox. Inglaterra, 1973. (104 min.)

SEXO na prisão. Direção: William Dieterle. Alemanha, 1928. (107 min.)

SEXTA-feira 13. Direção: Sean S. Cunningham. Estados Unidos, 1980. (95 min.)

SEXTA-feira 13 - parte 2. Direção: Steve Miner. Estados Unidos, 1981. (87 min.)

SEXTA-feira muito louca. Direção: Mark Waters. Estados Unidos, 2003. (97 min.)

O SILÊNCIO dos inocentes. Direção: Jonathan Demme. Estados Unidos, 1991. (118 min.)

SLEEPAWAY camp II: unhappy campers. Direção: Michael A. Simpson. Estados Unidos, 1988. (80 min.)

TERROR nos bastidores. Direção: Todd Strauss-Schulson. Estados Unidos, 2015. (91 min.)

THELMA. Direção: Joachim Trier. Noruega, 2017. (116 min.)

TITANE. Direção: Julia Ducournau. França, 2021. (118 min.)

UMA chamada perdida. Direção: Éric Valette. Estados Unidos, 2008. (87 min.)

UM crush para o Natal. Direção: Michael Mayer. Estados Unidos, 2021. (101 min.)

UM estranho no lago. Direção: Alain Guiraudie. França, 2013. (97 min.)

VESTIDA para matar. Direção: Brian De Palma. Estados Unidos, 1980. (106 min.)

VOODOO academy. Direção: David DeCoteau. Estados Unidos, 2000. (180 min.)

WHAT keeps you alive. Direção: Colin Minihan. Canadá, 2018. (98 min.)

7.2.2. TELEVISÃO

A FAMÍLIA Addams. Criado por: David Levy. Estados Unidos, 1964-1966. (1.920 min.)

AMERICAN horror story. Criado por: Ryan Murphy; Brad Falchuk. Estados Unidos, 2011. (540 min.)

AMERICAN horror story: 1984. Criado por: Ryan Murphy; Brad Falchuk. Estados Unidos, 2019. (380 min.)

AMERICAN horror story: asylum. Criado por: Ryan Murphy; Brad Falchuk. Estados Unidos, 2012. (585 min.)

AMERICAN horror story: coven. Criado por: Ryan Murphy; Brad Falchuk. Estados Unidos, 2013. (585 min.)

AMERICAN horror story: freak show. Criado por: Ryan Murphy; Brad Falchuk. Estados

Unidos, 2014. (585 min.)

AMERICAN horror story: hotel. Criado por: Ryan Murphy; Brad Falchuk. Estados Unidos, 2015. (540 min.)

AMERICAN horror story: roanoke. Criado por: Ryan Murphy; Brad Falchuk. Estados Unidos, 2016. (587 min.)

BATES motel. Criado por: Carlton Cuse; Kerry Ehrin; Anthony Cipriano. Estados Unidos, 2013-2017. (2.100 min.)

FLEABAG. Criado por: Phoebe Waller-Bridge. Reino Unido, 2016-2019. (276 min.)

HOUSE of cards. Criado por: Beau Willimon. Estados Unidos, 2013-2018. (4.380 min.)

JORNADA nas estrelas. Criado por: Gene Roddenberry. Estados Unidos, 1966-1969. (3.960 min.)

POSE. Criado por: Brad Falchuk; Ryan Murphy; Steven Canals. Estados Unidos, 2018-2021. (1.408 min.)

RUPAUL'S drag race. Direção: Nick Murray. Estados Unidos, 2009-presente. (9.479 min.)

STRANGER things. Criado por: The Duffer Brothers. Estados Unidos, 2016-presente. (1.500 min.)

THEM. Criado por: Little Marvin. Estados Unidos, 2021. (392 min.)