

## **Eu vi o brilho da TV: O horror *queer* e a representação trans nas novas narrativas cinematográficas <sup>1</sup>**

Azoka José Maciel Gouveia Filho<sup>2</sup>  
Luiz Antonio Mousinho Magalhães<sup>3</sup>  
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

### **Resumo**

O presente artigo propõe uma leitura do filme *Eu vi o brilho da TV* (2024), cuja escolha se justifica tanto pelos afetos que a obra mobiliza quanto pela sua expressiva repercussão crítica e cultural no circuito independente e LGBTQIAPN+. A potência simbólica e estética do filme, somada à sua abordagem singular sobre identidade e corpo, o torna um objeto privilegiado para pensar as interseções entre horror e transgeneridade. A análise parte de uma perspectiva da teoria *queer*, utilizando ferramentas da análise fílmica e estudos de gênero para investigar como o horror é capaz de tensionar, deslocar e ressignificar normatividades de gênero. A partir disso, o artigo traça um panorama do horror *queer*, das suas origens até novas vertentes em que a presença trans se inscreve não apenas como representação, mas como força transformadora da linguagem cinematográfica. Conclui-se que o filme contribui para ampliar o espectro de visibilidade trans no audiovisual e instiga novas formas de narrar o dissenso e a corporeidade *queer* por meio dos dispositivos do horror.

**Palavra-chave:** teoria queer; cinema; horror queer.

### **Cinema de horror *queer***

O gênero de horror tem sido, desde seus primeiros dias, um sintoma das ansiedades sociais e culturais de seu tempo. Ao longo da história do cinema, especialmente durante a ascensão dos grandes estúdios de Hollywood, o horror foi uma ferramenta para explorar os medos coletivos da sociedade, muitas vezes ampliando questões sociais e políticas ao transformar esses temores em monstros ou figuras ameaçadoras. Nos anos 1930, com a Universal Studios pioneiramente trazendo os monstros clássicos para as telas, como *Drácula* (1931), *Frankenstein* (1931) e *A múmia* (1932), o cinema de horror começou a traduzir as tensões da época, refletindo as ansiedades sobre a ameaça do desconhecido, as transformações sociais e o impacto da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na IJ04 – Audiovisual e Mídias Sonoras, da Intercom Júnior – 21ª Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação, 7º Semestre, do Curso de Radialismo da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, e-mail: azokafilho10@hotmail.com.

<sup>3</sup> Orientador do trabalho e professor do Curso de Radialismo da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, e-mail: luizantoniomousinho@gmail.com.

crescente industrialização. Jaime César Santos (2009) em sua monografia *“Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais”*, analisa a filmografia de horror das décadas de 1950 a 1970, e reflete os medos sociais dos Estados Unidos, começando com ameaças externas, como o medo do comunismo, e evoluindo para crises internas, como os conflitos gerados pelos direitos civis e o choque de gerações. Torna-se possível, então, afirmar que a construção do medo real está intrinsecamente ligada à criação do cinema:

Desde sua primeira exibição, quando a realidade de um trem vindo em direção à platéia atitou o pânico entre os telespectadores desavisados à magia que se desenrolava, ficou explícita a necessidade do cinema de se alimentar de fatos reais e corriqueiros para atingir as grandes massas. (Santos, 2009, p. 13).

O cinema cria narrativas influenciadas pelo momento social e político vigente, as obras tornam-se uma maneira eficaz de conectar-se com o público e seus medos, desejos e tensões. Quando as pessoas se veem representadas nas histórias que assistem, a relação com o filme se torna mais forte e duradoura. Isso torna o cinema não apenas uma ferramenta de entretenimento, mas também um poderoso acervo histórico, capaz de preservar as inquietações, dilemas e transformações de uma determinada época. “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).

Segundo Luiz Nazário (2007), no início da ascensão da sétima arte, “o cinema sempre serviu de refúgio para os homossexuais que, sufocados pela realidade, projetaram suas fantasias sobre a tela” (p. 94) e “apenas sugeria a ideia de homossexualidade” (p. 94). O Código Hays, estabelecido em 1930, foi uma forma de censura que limitou a expressão artística no cinema de Hollywood, refletindo os valores conservadores da época e os dogmas religiosos predominantes. Criado por Will Hays, presidente da MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America), o código visava restringir temas considerados imorais ou perversos, como o retrato de comportamentos LGBTQIAPN+, criminalidade e pecados, em um momento em que o cinema era uma das principais formas de entretenimento. Embora o Código tenha

excluído representações abertas de sexualidade ou diversidade de gênero, isso não impediu que subtextos fossem habilmente inseridos nos filmes. “Pois se o Código impedia a exploração de temas sexuais, isso também propiciava o desenvolvimento de um erotismo sublimado”. (NAZÁRIO, 2007, p. 98). O cinema de horror, em particular, se tornou um espaço fértil para esses significados ocultos. *A filha de Drácula* (1936) e *A noiva de Frankenstein* (1935) são exemplos clássicos onde a repressão sexual, o medo do desconhecido e a transgressão da norma podem ser lidos de maneira subversiva, levando a interpretações que questionam o status quo moral.

Em 1997, o autor Harry M. Benshoff publicou o livro *Monsters in the closet: homosexuality and the horror film*, onde aborda a ideia de que figuras monstruosas em filmes e cultura popular podem ser lidas como metáforas para o que é visto como “fora da norma” em termos de sexualidade e identidade de gênero. Benshoff (1997) é conhecido por sua abordagem crítica ao cinema de horror e sua análise do modo como as representações de identidade e sexualidade são muitas vezes distorcidas ou ocultadas. O gênero de horror, particularmente durante o período do Código Hays, tornou-se um espaço onde questões de sexualidade e identidade *queer* poderiam ser abordadas de maneira indireta, através de metáforas e subtextos, assim como a construção dos monstros servem como representações de indivíduos ou grupos que são marginalizados ou considerados “anormais” pela sociedade dominante. Ao aplicar uma lente *queer*, Benshoff sugere que essas figuras monstruosas podem ser vistas não apenas como ameaças ou desvios, mas como representações de resistência contra as normas heteronormativas e cisnormativas. O “monstro” pode simbolizar a complexidade e a fluidez da identidade sexual e de gênero, sendo um meio de desafiar as categorias tradicionais e de explorar o que é rejeitado ou marginalizado pela sociedade. “Por um lado, os monstros tornaram-se figuras flagrantemente sexualizadas em filmes e pornografia popular, enquanto, por outro lado, foram transformados em desenhos animados e brinquedos de pelúcia para deleite das crianças.” (Benshoff, 1997, p. 157, tradução nossa).

Esses filmes não apenas quebraram as barreiras do medo e da violência, mas também subverteram as normas de gênero e sexualidade, criando um espaço para uma narrativa *queer* nas sombras do medo. Com o tempo, o gênero de horror evoluiu para abraçar mais diretamente as questões de identidade e sexualidade, e o desenvolvimento

de uma vertente do “*horror queer*” nos anos 1960 ofereceu uma nova perspectiva que explora de maneira mais diversa a disformidade da identidade e os medos relativos ao corpo e ao desejo. 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 humanas. Como afirma Benshoff, “os monstros eram agora entendidos cada vez mais como ‘Nós’ ao invés de ‘Eles’. Esses programas implicam que o monstro *queer* realmente não era tão ruim, que por trás de seu estranho exterior, o monstro era realmente como todo mundo.” (Benshoff, 1997, p. 159, tradução nossa), ou seja, os monstros estavam se tornando mais parte da sociedade. Nesse contexto, o horror *queer* não se limita a ser uma simples exploração do medo, mas torna-se uma ferramenta para explorar a identidade sexual e de gênero de uma forma mais subversiva. O horror *queer*, portanto, se afirma como um espaço para refletir sobre as ansiedades que surgem quando a identidade, o corpo e a sexualidade estão em conflito com as expectativas sociais.

### **Teoria *queer***

Robert Stam, em *Introdução à teoria do cinema*, realiza o ensaio “A teoria queer sai do armário”, onde destaca a importância da teoria *queer* no cinema como uma ferramenta crítica que desestabiliza representações tradicionais. Ele observa que, a partir dos anos 1980, influências da teoria feminista/psicanalítica e do marxismo contribuíram para que a teoria *queer* ganhasse consistência, permitindo uma abordagem mais inclusiva e subversiva. “O conceito de gênero promoveu a substituição da idéia da diferença anatômica binária por um conceito mais plural de “identidade” cultural e socialmente construída.” (Stam, 2003, p. 289).

O termo *queer*, quando vinculado ao pensamento da teórica Judith Butler, refere-se a uma perspectiva que questiona as normas fixas de identidade sexual e de gênero, e propõe uma visão de fluidez e desconstrução das categorias tradicionais. Butler, especialmente em sua obra *Problemas de gênero* (2003), argumenta que o gênero não é uma essência fixa ou algo determinado biologicamente, mas sim uma performance social e culturalmente construída. Ela defende que as identidades de gênero e sexualidade não devem ser vistas como universais e imutáveis, mas como conceitos que podem ser desconstruídos e reimaginados: “Se o caráter imutável do sexo

é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma.” (Butler, 2003, p. 25). Nesse contexto, o termo *queer* se afasta da ideia de identidade estática e se torna uma ferramenta crítica para desafiar as normas binárias de gênero e sexualidade, criando um espaço para múltiplas expressões de identidade. As normas de gênero não são apenas performances individuais, mas formas de poder e controle social que devem ser analisadas e desafiadas. “Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável.” (Butler, 2003, p. 195). Sendo assim, *queer* não é apenas uma categoria, mas um processo de resistência às estruturas rígidas e opressivas que definem e delimitam as maneiras de ser e viver no mundo.

Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. (Butler, 2003, p. 201).

Teresa de Lauretis, começa a pensar o gênero, em *A tecnologia de gênero* (1987) analisando-o a partir de Foucault, que “vê a sexualidade como uma tecnologia sexual” (Lauretis, 1987, p. 208). O termo “tecnologia” pode ser entendido como uma ferramenta que nos ajuda a compreender e transformar a realidade. Nesse caso, se caracteriza como um conjunto de formas de conhecimento que nos permite entender as questões de gênero e sexualidade. “Desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (Lauretis, 1987, p. 208). Ou seja, assim como outras instituições, o cinema tem o poder de influenciar como entendemos esses conceitos e pode reforçar ideias sobre o que é “natural” em relação ao gênero e à sexualidade, ideias que são, muitas vezes, impostas de maneira ideológica. Tal constatação leva a pensar em como certas histórias se tornam capazes de colocar o

---

espectador nesse local de desconforto com o próprio corpo, com o próprio ser, a própria identidade, e até a própria condição de existência — algo que, desta forma, pode ser entendida como uma das vertentes mais puras do que é conhecido e entendido hoje em dia como horror *queer*. “A teoria queer, então, procura investigar e, portanto, problematizar as formas em que as estruturas da heteronormatividade permeiam a cultura.” (Elliott-Smith, 2016, p. 4, tradução nossa).

### **Análise *Eu vi o brilho da TV***

A partir de uma metodologia qualitativa, ao priorizar os aspectos narrativos, visuais e simbólicos do filme, a presente análise examina como a obra *Eu vi o brilho da TV* (2024) mobiliza experiências trans, tendo como base teórica os estudos de gênero e a teoria *queer*, com foco na performatividade, na disforia e na resistência à norma cisheteronormativa. Considerando o horror como um dispositivo estético que historicamente abriga subjetividades dissidentes, a análise busca compreender de que modo o filme tensiona convenções narrativas e visuais ao dar forma à angústia *queer* e à fragmentação identitária. Jane Schoenbrun entrelaça o horror psicológico à experiência *queer*, acompanhando a jornada subjetiva de Owen, um adolescente em processo de autodescoberta, cuja conexão com Maddy, uma jovem igualmente deslocada, é mediada pelo enigmático programa de televisão *The pink opaque*.

Sob a redoma de um planetário, o protagonista Owen é coberto pelas cores da bandeira trans, estabelecendo logo de imediato a temática principal de transgeneridade do filme, onde também vemos, simultaneamente, um Owen mais velho que encara as chamas de seu passado em uma fogueira, isolado em uma floresta escura, rememorando os anos de colegial. A escola *Void High*, pelo próprio nome, já esclarece um detalhe interessante sobre essa fase de sua vida: o vazio. A escola, um microcosmo de uma sociedade que devora tudo ao seu redor, cria um grande vácuo de sentimentos conflitantes, e se caracteriza como mais um mecanismo do sistema de gênero trabalhado no filme. Como já discutido por Butler (2003), o gênero é uma construção performativa, repetida ao longo do tempo sob coerção normativa. No filme, essa coerção se manifesta nos mecanismos de exclusão simbólica e psicológica vivenciados por Owen. Nesse contexto, a obra de Schoenbrun atua como um dispositivo estético de resistência e reconfiguração de sentidos.

Owen encontra Maddy, a colega mais velha do 9º ano, enquanto ela lê um livro de curiosidades sobre o seriado que tanto lhe chamou a atenção, mas que nunca teve oportunidade de assistir. A ligação entre os dois personagens se estabelece não apenas pelo show, mas pelo compartilhamento daquela mágoa comum. A forma como Schoenbrun explora esse sentimento de inadequação e alienação reflete um tema central na vivência *queer*: o desejo de escapar de um mundo que não os acolhe, buscando refúgio em espaços e narrativas que, à primeira vista, parecem ser um escape, mas que, na realidade, podem trazer à tona um desconforto interior. *Eu vi o brilho da TV* se destaca pela maneira como a obsessão pelo seriado se mistura com a confusão de identidade de Owen, simbolizando o processo tortuoso de tentar entender e lidar com o próprio corpo e gênero em um ambiente opressor. Em sua dissertação de mestrado, *Identidade, corpo e gênero: a representação das personagens transgênero no cinema*, Inês M. Silvestre investiga a representação das personagens trans em filmes *mainstream*, analisando como a linguagem discursiva sobre a identidade de gênero influencia a construção e reprodução dessas figuras: “No cinema, a linguagem discursiva sobre a identidade de gênero influenciou de forma direta a formação e a reprodução de personagens não tradicionais que as narrativas visuais confirmaram através daquilo que é e não é espetável pelo público.” (Silvestre, 2018, p. 10). Essa perspectiva ajuda a entender como o filme rompe com padrões convencionais de representação, desestabilizando expectativas narrativas e visuais. Ao embaralhar ficção e realidade, tempo e identidade, Schoenbrun cria uma estética transgressiva que se recusa a estabilizar a identidade de Owen segundo os moldes normativos, favorecendo uma abordagem mais efetiva.

Os paralelos entre a série e a vida dos personagens se tornam cada vez mais evidentes desse ponto em diante: na série *The pink opaque*, as personagens Tara e Isabel, que se conhecem em um acampamento, têm uma relação psíquica, sendo Tara uma amiga imaginária de Isabel. Cada episódio segue a estrutura de “Monstro da Semana”, onde as personagens ajudam a encontrar os capangas do Sr. Melancolia, o Homem da Lua, que deseja aprisioná-las no Reino da Meia-Noite e dominar o mundo. As alegorias e analogias que acompanham as experiências de Maddy e Owen, a volatilidade do roteiro e as incongruências temporais, estão intrinsecamente ligadas à forma como eles lidam com o tempo, seus corpos e suas identidades. Com a primeira

---

passagem temporal de dois anos, o filme torna evidente que as fronteiras entre realidade e ficção começam a se diluir.

O processo de crescimento de Owen é marcado pela aceleração do tempo e pelas turbulências da puberdade. A experiência de “fora do corpo” é retratada pela disforia de gênero e pela sensação de desajuste com o corpo, assim como no relacionamento de identificação que é estabelecido com as personagens da série. Owen é representado pelas faíscas da TV, pela quebra da quarta-parede, pela distorção da imagem e pela sensação de que a ficção do seriado se torna mais palpável do que sua própria vida. Juan Espiñeira, em sua monografia *Fora do armário: novas representatividades do horror queer no cinema* explora a representatividade de corpos *queer* em filmes de horror ao realizar uma apuração da trajetória do horror *queer* através de um panorama de diversos filmes, afirmando que: “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.” (Espiñeira, 2022, p. 57). Ao traçar essa evolução dentro do âmbito do *queer* no cinema, é possível destacar como o gênero passou de uma representação velada e monstruosa da diferença para formas mais explícitas de protagonismo, ainda que nem sempre cuidadosas com suas figuras *queer*. No caso de *Eu vi o brilho da TV*, observa-se um deslocamento importante: a obra não apenas insere uma vivência trans no centro da narrativa, mas a estrutura como experiência sensível e difusa, recusando-se a tratá-la como espetáculo. “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.” (Espiñeira, 2022, p. 57).

A dissonância entre a identidade de Owen e o que a sociedade exige dele é representada como uma verdadeira luta interna até seu reencontro definitivo com Maddy. Afinal, quando Maddy reaparece, ela revela que estava dentro do *pink opaque*, e que Owen usava roupas femininas, o mesmo vestido de Isabel, mas que essa liberdade estava em um estado de fuga. Eles estavam dentro do show, como se vivessem em uma simulação. Nesse ambiente distorcido, Tara e Isabel se tornam reflexos deformados de Owen e Maddy, fragmentos de suas identidades que não conseguem existir plenamente

na realidade. Esses reflexos são manifestações dos aspectos de seus eus, partes de si mesmos que foram deixadas para trás, represadas ou deformadas pela pressão da sociedade e pelas suas próprias limitações psicológicas. Eles são os fantasmas de quem poderiam ser, mas não conseguem ser, presos em uma rede de medos e impulsos de desejos não resolvidos. Maddy deseja escapar da realidade que lhe foi imposta e levar Owen para esse novo mundo “além do *pink opaque*”. Entretanto, esse não é o destino final do protagonista.

Vinte anos após o desaparecimento definitivo de Maddy, Owen está trabalhando em um playground infantil, mas seu estado de saúde piorou. Gradativamente, ele sucumbiu à pressão da sociedade heterocisnormativa e constituiu uma família. Então, é neste ponto que reside grande parte do horror da narrativa: na impossibilidade de viver sua própria verdade, sempre preso à opressão sufocante das estruturas de poder. Owen, dentro de um banheiro masculino, rodeado por mictórios, definha, com seu corpo moribundo e perdido entre o desejo de se reconectar com sua identidade reprimida e a realidade que lhes foi imposta. Quando ele rasga seu peito e tenta ver o brilho da TV dentro de si, como uma última chance de vislumbrar essa parte de si mesmo, o anti-clímax revela o verdadeiro sentido de sua condição. A Owen nunca foi permitido encarar sua própria realidade, e isso o destrói. Fadado a continuar preso em sua própria existência, sem oxigênio suficiente para sobreviver à pressão da hetero-cisnormatividade.

### **Considerações finais**

O horror *queer* contemporâneo, ao abordar as complexas dinâmicas da identidade trans, subverte convenções cinematográficas e oferece uma nova visão sobre os conflitos internos e as experiências de pessoas *queer*. *Eu vi o brilho da TV* se insere em uma linha evolutiva das representações trans no cinema de horror, que, ao longo das décadas, foi gradualmente desconstruindo estereótipos e ampliando a visibilidade dessas identidades. Com apoio na teoria *queer* e nos estudos sobre horror, é possível compreender o filme como uma experiência estética de transgressão, que convoca o espectador a sentir, junto aos personagens, o horror da não-permissão de existir. Ao explorar a interseção entre o medo do corpo e a confusão de gênero, o filme não apenas amplia o escopo do horror *queer*, mas também contribui para a redefinição das

narrativas de resistência e pertencimento no cinema contemporâneo. “O cinema e as mídias audiovisuais participam deste processo de visibilidade, pois eles nos possibilitam entrar em contato com distintas realidades” (Ferreira, 2016, p. 110). Essa abordagem reflete como tais produções culturais podem ser poderosas ao desafiar as normas estabelecidas, oferecendo um espaço para os indivíduos se enxergarem e conseguirem reconfigurar sua posição, ampliando a pluralidade de suas identidades. A recusa do chamado à identidade, nesse contexto, se torna uma forma de horror psicológico, onde a negação de si mesmo (de ser *queer*, de se colocar nesse lugar) é mais aterrorizante do que qualquer outro monstro ou ameaça externa.

## Referências

- BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the closet: homosexuality and the horror film**. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade** / Judith P. Butler; tradução Renato Aguiar. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- ESPIÑEIRA, Juan. **Fora do armário: as novas representatividades do horror queer no cinema**. 2022. 103 f., il. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022.
- ELLIOTT-SMITH, Darren. **Queer horror film and television: sexuality and masculinity at the margins**. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- FERREIRA, Judivan Alves. **Performances transgressoras e transviadas: narrativas audiovisuais sobre a transexualidade na escola**. Espaço e Tempo Midiático, v. 1, p. 108-128, 2016.
- LAURETIS, Teresa. “Tecnologias do gênero”. In: **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Organização de Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- NAZARIO, Luiz. O outro cinema. Aletria: revistas de estudos de literatura, vol. 16, n. 2, 94-107, jul.-dez. 2007.
- 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.
- SILVESTRE, Inês M. **Identidade, corpo e gênero: a representação das personagens transgênero no cinema**. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação, Área de Especialização em Cinema e Televisão) — Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2018.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.