

FACULDADES INTEGRADAS HÉLIO ALONSO
CURSO DE CINEMA

Nathália Gonçalves Santos Souza

A TRADIÇÃO *QUEER* DO CINEMA DE HORROR

Rio de Janeiro

2023

Nathália Gonçalves Santos Souza

A TRADIÇÃO *QUEER* DO CINEMA DE HORROR

Monografia apresentada ao Curso de Cinema das Faculdades Integradas Hélio Alonso, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Cinema, sob a orientação do Prof. André Scucato.

Rio de Janeiro

2023

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca Central Miguel Alonso / FACHA

Souza , Nathália Gonçalves Santos

A tradição Queer do cinema de horror / Nathália Gonçalves Santos
Souza . – Rio de Janeiro: FACHA, 2023.
55 f.

Orientador: André Scucato.

Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) FACHA, 2023.

1. Queer. 2. Horror. 3. Cinema. 4. Audiovisual. I. Scucato, André.
II. FACHA. III. Título.

A TRADIÇÃO *QUEER* DO CINEMA DE HORROR

Nathália Gonçalves Santos Souza

Monografia apresentada ao Curso de Cinema das Faculdades Integradas Hélio Alonso, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Cinema, sob a orientação do Prof. André Scucato.

Prof. Orientador

Membro da Banca

Membro da Banca

Data da Defesa: _____

Nota da Defesa: _____

Rio de Janeiro

2023

Para todos os jovens *queer* que, assim como eu, se sentiram tristes pelos monstros ao invés de temê-los, porque sabiam que os monstros não eram tão diferentes de si.

AGRADECIMENTOS

Este momento na minha jornada acadêmica e de vida não poderia ter sido realizado sem a ajuda de muitas pessoas, ficam aqui meus agradecimentos a algumas delas.

Primeiramente, preciso agradecer a minha mãe, Aline, por tudo que ela fez por mim nesses 26 anos de vida, mas principalmente por me influenciar a continuar sendo a pessoa autêntica, curiosa e estranha que eu sempre fui. Muitas pessoas *queer* não têm a sorte de serem amadas incondicionalmente por suas famílias, mas eu felizmente nunca precisei sequer cogitar que esse seria um problema na minha vida, porque minha mãe sempre deixou claro que eu podia ser o que fosse que eu teria o amor dela. Agradeço também a ela por ter me forçado a sentar e ouvi-la ler Frankenstein quando eu era criança, depois de eu ter passado semanas me recusando a dormir no mesmo cômodo que o livro porque estava com medo da ilustração na capa. Há uma linha a ser traçada da minha realização naquele dia que eu havia tratado o livro exatamente como todos tratam a criatura de Frankenstein, com medo por conta de presunções sobre aparências, até a escolha do tema deste trabalho e o livro não teria se tornado uma referência tão grande para mim hoje se ela não tivesse insistido que eu o desse uma chance naquela época.

Agradeço também a toda a minha família, por nunca questionarem quem eu sou, o que e quem eu amo e sempre apoiarem ao máximo todas as minhas ideias e empreitadas. Especialmente meu irmão, Bruno, por ser o maior fã de tudo que eu faço, até as coisas mais bobas, e por não brigar comigo por não ter ajudado ele a estudar para a prova de inglês porque eu estava muito ocupada terminando de escrever este trabalho.

Um agradecimento em especial é necessário para a minha tia, Eloisa, sem a qual eu literalmente não teria cursado uma faculdade, porque foi ela quem pagou pela minha faculdade. Dizer que este agradecimento é só pela ajuda financeira, ou por ter deixado eu usar a casa dela para estudar em silêncio tantas vezes, seria injusto com a tremenda influência que ela exerceu na minha vida. De muitas formas, ela é um dos maiores motivos pelo qual eu sou capaz de sonhar e palavras não são capazes de descrever por completo o tamanho da gratidão que eu sinto por tudo que ela fez e faz por mim.

Agradeço muito a minha amiga, Victória, sem a qual minha vida seria infinitamente mais sem graça e solitária. Sempre que eu não acredito em mim, eu posso ter certeza de que alguém acredita, porque ela está lá para me dizer com todas as letras que eu consigo. Ela e sua

mãe, Marcia, foram muito generosas em deixar eu estudar na casa delas, também, o que foi de grande ajuda para a produção deste trabalho.

Agradeço aos professores que tornaram a jornada do curso de cinema tão enriquecedora, especialmente meu orientador, André Scucato, que acreditou muito no meu tema, foi extremamente solícito durante o período de elaboração do trabalho e forneceu não só ajuda material para a minha escrita, mas também palavras de apoio que me foram muito necessárias neste processo. Eu não poderia ter escolhido um orientador melhor. Agradeço também a professora Nívea Faso, que no período de orientação do TCC 1 me ajudou bastante na estruturação e organização deste trabalho, o que facilitou imensamente o processo de escrita.

Ficam aqui meus agradecimentos também aos muitos amigos que não citei por nome, mas que me deram apoio nesses anos de universidade. Especialmente os que não me cortaram imediatamente quando, ao cometer o erro de me perguntar sobre o que era meu TCC, foram respondidos por uma hora de falatório empolgado sobre meu tema.

Por fim, preciso agradecer ao Bryan Fuller por ter criado Hannibal. Dizer que uma obra mudou sua vida pode parecer hipérbole, mas mesmo 10 anos após seu lançamento, eu sigo sem ter certeza de se me teria sido possível encontrar de outra forma no cinema o que eu encontrei quando assisti Hannibal pela primeira vez. Se não fosse pela série, talvez eu nunca tivesse cursado cinema, então eu nutro eterna gratidão ao Bryan por ter realizado o trabalho que mudou a minha vida. Espero que um dia eu possa fazer por ao menos uma pessoa o que ele, sem nem saber, fez por mim.

RESUMO

O presente trabalho busca compreender a ligação entre o gênero de horror e a comunidade LGBTQIAP+, tendo em vista que muitos indivíduos de tal comunidade expressam grande conexão com personagens, temas e iconografia de histórias de horror. A partir da análise de obras como O Gabinete do Dr. Caligari (1920), Frankenstein (1931), Festim Diabólico (1948), Psicose (1960), The Rocky Horror Picture Show (1975) e Hannibal (2013 — 2015), e seus contextos históricos, traça-se uma linha entre as muitas produções audiovisuais de horror que se utilizam de conteúdo *queer* desde a inserção do gênero no cinema. A partir deste estudo, explora-se, ainda, a importância da produção de um cinema de horror deliberadamente *queer* e da expressão da comunidade LGBTQIAP+ através da linguagem deste gênero cinematográfico tão popular.

Palavras chave: queer, horror, cinema, audiovisual.

ABSTRACT

The present work seeks to understand the connection between the horror genre and the LGBTQIAP+ community, being that many individuals from that community express a big connection with characters, themes and iconography from horror stories. Through the analysis of works such as *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920), *Frankenstein* (1931), *Rope* (1948), *Psycho* (1960), *The Rocky Horror Picture Show* (1975) and *Hannibal* (2013 — 2015), and their historical contexts, a line is drawn between the many audiovisual horror productions that have utilized queer content since the insertion of the genre into cinema. Through this study it is also explored the importance of producing a horror cinema that is deliberately queer as well as the importance of the LGBTQIAP+ community expressing themselves through the language of such a popular cinematic genre.

Keywords: queer, horror, cinema, audiovisual

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura nº 1 — Fotograma de Nosferatu (1922), F.W. Murnau
- Figura nº 2 — Der Vampyr, 1934, Fips
- Figura nº 3 — Fotograma de O Gabinete do Dr. Caligari (1920), Robert Wiene
- Figura nº 4 — Fotograma de Rebecca, a Mulher Inesquecível (1940), Alfred Hitchcock
- Figura nº 5 — Fotograma de Festim Diabólico (1948), Alfred Hitchcock
- Figura nº 6 — Fotograma de Festim Diabólico (1948), Alfred Hitchcock
- Figura nº 7 — Fotograma de The Rocky Horror Picture Show (1975), Jim Sharman
- Figura nº 8 — Fotograma de The Rocky Horror Picture Show (1975), Jim Sharman
- Figura nº 9 — Fotograma de Hannibal (2013 — 2015), Episódio 13 Temporada 2, Bryan Fuller
- Figura nº 10 — Fotograma de Hannibal (2013 — 2015), Episódio 13 Temporada 2, Bryan Fuller
- Figura nº 11 — Fotograma de Hannibal (2013 — 2015), Episódio 1 Temporada 1, Bryan Fuller
- Figura nº 12 — Fotograma de Hannibal (2013 — 2015), Episódio 1 Temporada 1, Bryan Fuller
- Figura nº 13 — Fotograma de Hannibal (2013 — 2015), Episódio 13 Temporada 3, Bryan Fuller
- Figura nº 14 — Fotograma de Hannibal (2013 — 2015), Episódio 13 Temporada 3, Bryan Fuller

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 HORROR, UM GÊNERO HISTORICAMENTE QUEER.....	14
2.1 A Origem do Mal.....	14
2.2 O Expressionismo Alemão e a República de Weimar.....	17
3 QUEER, UMA IDENTIDADE CONTRACULTURAL.....	24
4 O MONSTRO QUEER, UMA ANÁLISE DENTRO E FORA DO ARMÁRIO.....	28
4.1 Código Hays e os Gays de Hitchcock.....	28
4.2 Camp, Contracultura e The Rocky Horror Picture Show.....	35
4.3 Transformação e Anormalidade em Hannibal.....	40
5 CONCLUSÃO.....	47
REFERÊNCIAS.....	50

1 INTRODUÇÃO

Qualquer pessoa que esteja em contato com a cultura da comunidade LGBTQIAP+ pode observar intenso referencial estético, histórico e temático do horror em sua arte. Desafios temáticos em programas de reality show competitivos como RuPaul's Drag Race (2009 — presente) e *Legendary* (2020 — 2022), a associação do Halloween como um feriado *queer* em que a liberdade da fantasia é também liberdade para transgredir normas de gênero e drag queens se vestindo como clássicos ícones monstruosos e vilanescos são apenas alguns exemplos onde esta afinidade do *queer* pelo horror fica nítida. Drag queens como Trixie Mattel, Katya Zamolodchikova e Gottmik tentaram teorizar razões para tanto. Em seu programa para o YouTube em parceria com a Netflix, *I Like to Watch*, Trixie questiona: “Por que você acha que pessoas gays amam tanto terror?” Ao que Katya responde: “Porque amamos ver pessoas hétero sendo assassinadas”. Este tipo de humor sardônico, que adota para si de maneira irônica as características perturbadoras e degeneradas atribuídas há anos a esta população por seus detratores, é essencial para se compreender o que neste trabalho será proposto como uma tomada do gênero do horror como um gênero *queer*. No entanto, é preciso considerar também a resposta de Gottmik, pensando na mesma questão, em uma entrevista de 2021 para o site do canal Syfy: “Eu sinto que, para mim, é só porque muitos desses filmes têm elementos queer. E não são de maneira negativa. Eles sempre só meio que estão lá e sendo celebrados.”

Em por volta das últimas duas décadas, um número bem maior de produções audiovisuais de horror deliberadamente *queer* vêm sendo lançadas, sejam séries de TV como *American Horror Story* (2011 — presente), *Hannibal* (2013 — 2015) e *Chucky* (2021 — presente), ou filmes como *Garota Infernal* (2009), *Thelma* (2017), *As Boas Maneiras* (2017) e *Batem à Porta* (2023). Talvez esses novos títulos sejam os responsáveis por esta visão recente do horror como mais acolhedor ao *queer* expressada por Gottmik e, ainda que haja mérito para sua afirmação, — questão para qual se retornará nesta discussão sobre porque o cinema de horror é tão apropriado para narrativas *queer* — são inegáveis os muitos retratos negativos neste gênero cinematográfico que reforçam o medo e a repulsa contra identidades e práticas fora da norma sexual e de gênero. Drácula, Dorian Gray, Norman Bates, Buffalo Bill, são tantos icônicos personagens que trazem sexualidade desviante para o gênero a associando diretamente a maldade, perversão, criminalidade e loucura, que não é distante compará-lo a retórica de conservadores tentando privar pessoas LGBTQIAP+ de seus direitos. Quando a deputada estadunidense Marjorie Taylor Greene declara “Nosso país tem uma doença de Satanás. Há pessoas que querem mutilar a genitália de crianças” ao defender sua proposta de

lei para criminalizar oferecer ajuda médica a pessoas transgênero menores de 18 anos, ela evoca a mesma imagem da diversidade de sexo e gênero como função de seres demoníacos que pretendem corromper a juventude inocente da nação saída diretamente de histórias de terror.

Para se teorizar sobre uma tomada do gênero do horror como *queer* é necessário lidar diretamente com a contradição no centro da questão de porque existe tamanha conexão entre pessoas LGBTQIAP+ com um gênero que com tanta frequência os retratou como o outro a ser temido. Este trabalho procura argumentar que é justamente reconhecendo, não suprimindo ou negando, a natureza destes retratos que se pode ressignificar o gênero e suas ferramentas e entregá-lo a indivíduos LGBTQIAP+ para conscientemente utilizá-lo para sua auto expressão e ativismo. Uma minoria social repugnada por muitos, que já teve atos como sodomia proibidos por lei, são alvo até hoje de legislação discriminatória ao redor do mundo e já tiveram até mesmo sua representação em filmes de Hollywood banida como regra ditada pela Motion Picture Producers and Distributors of America em suas orientações de conduta a serem seguidas na produção de filmes por mais de 30 anos, a comunidade LGBTQIAP+ possui longo histórico de retratos culturais negativos.

Existindo tensão social em volta da homossexualidade e da transgeneridade, é inevitável que isto seria explorado como objeto do horror, afinal ele é um gênero caracterizado por trazer a tona anseios sociais. Contudo, é tanto sua relação explícita com o campo sociológico quanto sua incitação visceral do asqueroso, repulsivo, sujo e desagradável que torna natural enxergar no gênero poder contracultural, pois “o próprio ativismo *queer* foi visto como desobediente, desafiador e raivoso” (BENSHOFF, 1997, p. 5). Se “o monstro é para a “normalidade” como o homossexual é para o heterossexual” (BENSHOFF, 1997, p. 2), então é de suma importância para aqueles frequentemente considerados monstruosos pela sociedade como um todo possuir o conhecimento das ferramentas narrativas utilizadas popularmente para se contar as histórias sobre monstros. Ainda mais importante, pode-se afirmar que até essencial, é tomar controle destas convenções narrativas como grupo minoritário, impossibilitando que aqueles no poder continuem efetivamente as utilizando como ferramentas de opressão.

Esta análise do que se nomeia como A Tradição *Queer* do Horror tem como objetivo reafirmar o gênero, especialmente em como se configura no cinema ocidental, como um gênero *queer*. Passeando pelas muitas obras de horror criadas desde o início do cinema, pretende-se compreender o apelo dessas histórias para aqueles que se encaixam fora da norma sexual e de gênero, destacar a influência de artistas LGBTQIAP+ sobre obras de horror, assim

como explorar o efeito causado sobre as audiências LGBTQIAP+ que consumiram essas narrativas através das décadas. Irá se analisar diferentes obras do audiovisual de horror realizadas através de mais de 100 anos de produções, como O Gabinete do Dr. Caligari (1920), Psicose (1960), The Rocky Horror Picture Show (1975) e Hannibal (2013 — 2015), sob as lentes da teoria *queer*, examinar historicamente o contexto em que tais obras foram lançadas, tendo em vista como atitudes em relação a identidades e comportamentos LGBTQIAP+ na época podem ter afetado ideias nelas apresentadas, além de explicitar a presença *queer* na construção da linguagem do horror desde seu surgimento. Por fim, argumentar-se-á pela criação de obras de horror intencionalmente *queer*, fundamentando teoria sobre o poder político contido na tomada deste gênero cinematográfico.

O presente trabalho se utiliza de metodologia de abordagem qualitativa, buscando compreender as subjetividades do fenômeno do cinema de horror LGBTQIAP+ através de pesquisa bibliográfica em fontes como livros, artigos científicos e teses, e natureza aplicada, explorando não só hipóteses sobre a conexão entre o *queer* e o horror, como também teorizando sobre a aplicação dos conceitos estudados em produções audiovisuais de horror intencionalmente *queer*. No Capítulo 1, serão abordadas as origens do gênero do horror, focando em obras literárias fundadoras publicadas nos séculos XVIII e XIX, assim como alguns dos primeiros longa metragens do gênero produzidos na Alemanha da década de 1920, tendo em vista seus recortes históricos. O Capítulo 2 é reservado à discussão da natureza reativa e reapropriadora da organização discursiva da comunidade LGBTQIAP+, especialmente representada pela evolução do significado do termo *queer*. Finalmente, o Capítulo 3 foca no estudo de caso de obras da filmografia de Alfred Hitchcock, The Rocky Horror Picture Show e a série de TV Hannibal, analisando suas diferentes abordagens artísticas do horror *queer* e como estas se relacionam com a possibilidade de tomada por artistas LGBTQIAP+ do gênero neste trabalho proposta.

2 HORROR, UM GÊNERO HISTORICAMENTE QUEER

2.1 A Origem do Mal

Para apontar com exatidão as origens do gênero do horror seria necessário uma análise muito mais extensa do que a desenvolvida neste trabalho, inúmeras diferentes tradições culturais, lendas e folclore estão por trás de figuras que são atualmente lugar comum na cultura popular, como o vampiro, o lobisomem e o zumbi. Sua tradição literária ocidental, no entanto, pode ser facilmente estabelecida como originada no século XVIII, bebendo de fontes imediatas do “romance gótico inglês, o *Schauer-roman* alemão e o *roman noir* francês” (CARROLL, 1999, p. 16). Logo no século seguinte muitas das obras consideradas essenciais para o gênero seriam publicadas, como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *O Vampiro* (1819) de John Polidori, *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, *O Médico e o Monstro* (1886) de Robert Louis Stevenson e *Drácula* (1897) de Bram Stoker, algumas das quais seriam adaptadas para o cinema diversas vezes desde a invenção da 7ª arte até a atualidade. Já nestas histórias originárias muitos temas que se estabeleceriam como temas centrais do horror nos anos que se seguiram se fazem presentes, muitos deles análogos à experiência *queer*. “O vampiro homossexual ou bissexual, o homem aparentemente ‘normal’ que tem uma versão monstruosa dentro de si, e o cientista louco que, frequentemente ajudado por um assistente masculino, decide criar vida (...) sem o benefício de sexo heterossexual” (BENSHOFF, 1997, p. 48), o medo do outro como medo do sexualmente desviante é parte do DNA do horror desde sua gênese.

Entre obras icônicas do horror, há de se destacar a imensa influência exercida por *Frankenstein*. A criatura concebida pela mente de Mary Shelley pode ser apontada como o primeiro de muitos monstros fictícios que mesclam horror e simpatia que tanto atraiu grupos marginalizados ao gênero por centenas de anos. Seu status de monstruoso por razões fora de seu controle, que resultam não só em que todos com quem ele entra em contato reajam com ódio e repulsa, mas que até mesmo seu criador o rejeite e o abandone, formula perfeita metáfora para as parcelas da população cuja intensa perseguição e opressão são resultado de aversões socialmente impostas a características que de maneira alguma tais indivíduos escolheram possuir. As discussões filosóficas, éticas e morais exploradas por Shelley em seu livro jamais foram adaptadas em sua total complexidade para as telas, o longa de 1931 dirigido por James Whale, por exemplo, representa a criatura de maneira bem mais simples, ele é drasticamente menos inteligente e parte de sua monstruosidade é resultado do cérebro de “um criminoso” ter sido utilizado em sua confecção, porém em todas as suas versões a criatura se mantém imutável quanto ao quesito inspirar simpatia. Ele é sempre um inocente

cuja existência é um erro porque é resultado da tentativa de um homem de bancar Deus, mas que a crueldade humana leva a agir de maneira verdadeiramente monstruosa, com violência. Mantida da sua versão literária para o cinema também é a função da criatura de romper o relacionamento heterossexual de seu criador. No livro, sua promessa “vou estar contigo na tua noite de núpcias” (SHELLEY, 2014, p. 163) se cumpre com a criatura matando a recém casada esposa de Frankenstein, no filme de 1931 a criatura tenta eliminá-la no próprio dia da cerimônia.

Há bastante histórico *queer* por trás tanto da versão literária quanto da mais icônica versão cinematográfica de Frankenstein. James Whale, que era tão abertamente homossexual quanto era possível ser nos Estados Unidos da década de 1930, trouxe viés *queer* ainda maior para as cenas na sequência da adaptação de 1931, *A Noiva de Frankenstein* (1935). Nela, a criatura é ainda mais simpática, vagando pelo mundo como um rejeitado em busca de companhia, ele se junta ao peculiar Dr. Pretorius para exigir que o Dr. Frankenstein crie uma parceira para ele. Pretorius é interpretado de maneira pomposa por Ernest Thesiger, que também era homossexual e amigo de Whale, com quem ele já havia trabalhado em *A Casa Sinistra* (1932), e sua presença no filme reforça a ideia de dois homens criando vida sem intermédio de sexo heterossexual como abominável. No fim do filme, a criatura tira a sua própria vida, a de Pretorius e da noiva — uma criatura feminina que, imediatamente ao nascer e ser forçada a ter um parceiro masculino, o rejeita — dizendo ao Dr. Frankenstein para ir embora com sua esposa, porque ele pode viver, enquanto o trio monstruoso “pertencemos aos mortos”.

Merece-se destaque, ainda, para o pequeno prólogo que introduz este segundo filme, em que a narrativa relembra a famosa história da noite que inspirou Mary Shelley a escrever *Frankenstein*, com Elsa Lanchester, que dá vida à noiva no final do longa, no papel da autora. No filme, estão presentes somente ela, o poeta com quem ela eventualmente se casaria, Percy Bysshe Shelley, e o famoso escritor e hedonista Lorde Byron, porém na realidade mais uma importante história para a formação do horror como gênero partiu da brincadeira de criar histórias de fantasmas proposta por Byron naquela noite chuvosa na Villa Diodati, escrita por uma quarta pessoa que marcou presença em tal data, John Polidori. A história, é claro, é *O Vampiro*, que Polidori transformou em livro partindo da ideia que Lorde Byron contou como sua breve história de horror naquela famigerada noite. Muito se foi reportado e especulado através dos anos sobre as “excentricidades sexuais de John Polidori, Lorde Byron, Percy Bysshe Shelley e Mary Wollstonecraft Shelley” (BENSHOFF, 1997, p. 18), mas independentemente da natureza do relacionamento dos autores ou o que além da invenção de

histórias sombrias ocorreu entre eles em sua congregação em uma isolada mansão, a bem estabelecida e comprovada bissexualidade de Byron torna difícil de negar as evidências para a leitura do “sexualmente predatório Vampiro Lorde Ruthven de Polidori como um retrato velado do bissexual libertino Lorde Byron” (BENSHOFF, 1997, p. 18), marcando um dos primeiros vampiros da história da ficção como figura inerentemente *queer*.

A percepção do vampiro como um ser sexualmente desviante não é nenhuma novidade, é claro, e suas primeiras aparições na ficção nesse sentido não ficam muito distantes do cânone estabelecido para esse tipo de criatura com o passar dos anos. Desde o século XIX, eles são estrangeiros chegando em uma nova terra para roubar esposas e filhas, criaturas movidas por compulsórios desejos carnis e figuras aparentemente humanas que se passam por pessoas como outras quaisquer, mas escondem secreta monstruosidade. Se obras como os livros das Crônicas Vampirescas, escritos por Anne Rice se iniciando em 1976 com Entrevista com o Vampiro, deixam mais explícito a característica ambiguidade sexual do vampiro, não é por um salto de diferença das caracterizações de tal figura sobrenatural produzidas anteriormente. Afinal, em 1872, Carmilla já se consolidava como uma das publicações fundadoras do mito do vampiro como hoje se conhece, enquanto também originava a popular figura da vampira lésbica. Mesmo Drácula, possivelmente o vampiro mais famoso já criado, possui um complexo contexto *queer* por trás de sua concepção.

Um fato pouco conhecido sobre a publicação de Drácula é que Bram Stoker começou a escrever o livro “um mês depois que seu amigo, rival e compatriota Oscar Wilde foi condenado pelo crime de sodomia” (SCHAFFER, 1994, p. 381). Wilde também foi responsável por escrever uma importante história para o cânone do horror, O Retrato de Dorian Gray (1890), uma narrativa por muitos interpretada como lidando com a culpa gerada por estar “no armário”, considerando que seu protagonista é aparentemente um jovem belo e atraente enquanto a verdade sobre seus pecados é um “terrível segredo que precisa ser forçado a ficar guardado em um armário escondido” (BENSHOFF, 1997, p. 20). A prisão de Oscar Wilde em 1895 por conta de sua relação com Alfred Douglas, o maior escândalo do mundo literário da época, fez da homossexualidade uma questão mais pública do que nunca, consequentemente aumentando a perseguição e punição de quem a praticasse. “A persona pública grotescamente distorcida de Wilde se tornou o rosto da homossexualidade em 1895” (SCHAFFER, 1994, p. 388) e, como um homem especulado por muitos de ser menos do que heterossexual, que mais do que nunca estaria motivado a não ser descoberto, Bram Stoker passou a apagar a existência de sua relação com Wilde. Escrevendo sobre amigos que eles tinham em comum, eventos sociais que ambos frequentaram, a universidade em que

estudaram juntos, sua esposa, que ao que tudo indica ele conheceu em uma festa de Natal na casa da família Wilde, e até mesmo em textos condenando “defensores da indecência de pensamento e ação” (STOKER apud SCHAFFER, 1994, p. 388), Stoker evita deliberadamente o nome de Wilde. “Nos anos 1870, Stoker se estabeleceu abertamente como um membro da nascente cultura homossexual centrada em torno de Walt Whitman. Em 1912, ele exigiu a prisão de escritores homossexuais. O que havia mudado?” (SCHAFFER, 1994, p. 384)

Em *Drácula*, Bram Stoker lida com a figura que Oscar Wilde passou a representar sem precisar dizer sua opinião sobre o homem em público, seja para apoiá-lo, como seu irmão Willie Wilde pediu a Stoker por carta, ou para condená-lo, como tantos colegas de profissão e a mídia em geral o fez. O vampiro no centro de sua história pode ser facilmente relacionado com a imagem de Wilde, e do homossexual como um todo, criada pelo discurso que o condenou na época: um ser maligno e sedutor, repleto de segredos e pronto para manipular e corromper jovens inocentes. No entanto, o seu status, como o de muitos vampiros, de um ser no limiar da humanidade, aparentemente não tão diferente assim dos heróis da sua história, aponta para a noção de que Stoker poderia enxergar na particular “perversão sexual” de Wilde um espelho de si.

Muitas são as passagens do livro em que Jonathan Harker possui sentimentos conflituosos sobre sua aterrorizante estadia no castelo de *Drácula*. Quando o Conde decide se reintegrar à humanidade é a maneira de falar, de vestir e de se portar de Harker que ele emula. Em certo momento, Harker vê *Drácula* vestido com suas roupas e se sente estranhamente perturbado, “*Drácula* havia parecido ‘um homem alto e velho’ para Harker. Mas a mesma roupa cabe nos dois, o que prova que seus corpos são do mesmo tamanho e formato” (SCHAFFER, 1994, p. 402). É neste local de ambíguo reflexo do humano que tantos monstros clássicos ocupam que a compreensão do horror como *queer* pode ter início fora da noção que simplifica o gênero como somente uma ferramenta de opressão, como exclusivamente um amplificador do medo do sexualmente desviante. Há evidência já em sua origem de indivíduos que seriam hoje entendidos como LGBTQIAP+ lidando artisticamente com questões de gênero, sexualidade e exclusão social de forma complexa através do horror, portanto o valor de convenções narrativas do gênero para exprimir a experiência do marginalizado só se amplifica com a sua evolução.

2.2 O Expressionismo Alemão e a República de Weimar

Filmes de terror vêm sendo realizados desde o início do cinema, em 1896 Georges Méliès já lançava seu curta *O Castelo do Demônio* e diversos clássicos da literatura como *O*

Médico e o Monstro, Frankenstein e O Retrato de Dorian Gray receberam adaptações para o cinema durante a primeira década do século XX. Um ponto essencial para a construção do cinema de horror como se conhece hoje, porém, ocorreu através de filmes expressionistas — movimento artístico que já vinha desde o final do século XIX na pintura, teatro e literatura criando obras que ressaltavam “a projeção das experiências interiores do artista no espectador” (DENVIR apud CÁNEPA, 2006, p. 59) — lançados na Alemanha do período conhecido como República de Weimar. Instaurada na Alemanha logo após a retirada da monarquia do poder no fim da 1ª Guerra Mundial, a República de Weimar foi um tempo de tumulto social, ameaças de revoluções e contrarrevoluções e, estranhamente, um breve momento de atitudes progressistas antes da ascensão do Partido Nazista. O povo alemão reimaginava sua sociedade cercado por constante contradição. Mulheres conquistavam independência nunca antes vista, com uma constituição que “oferecia a mulheres alemãs a promessa de completa igualdade legal pela primeira vez na história” (MCCORMICK, 2001, p. 16). Apesar da homossexualidade ser proibida por lei pelo parágrafo 175 da constituição, Berlim havia se tornado um centro de atividade cultural, social e política para a comunidade LGBTQIAP+. “Em 1929, a cidade esbanjava a existência de aproximadamente 80 bares homossexuais, o dobro do número de bares homossexuais existentes antes do início da guerra” (MANCINI, 2010, p. 113). Contudo, sentimentos ultranacionalistas, anti-semitas e anti-comunistas, que associavam tudo aquilo de “moderno” e “subversivo” com conspirações bolcheviques e judias contra a identidade germânica, também ganhavam força no país e, como bem se sabe, levariam à formação do 3º Reich em 1933.

As diferentes manifestações da busca por identidade deste momento da Alemanha, assim como suas tensões, inegavelmente se fizeram presentes no seu cinema. Nosferatu, um dos mais famosos monstros advindos do cinema expressionista, é comparado por muitos com caricaturas anti-semitas, com seu nariz e orelhas alongados, postura curvada e associação com ratos e peste.

Se interpretado para significar que um judeu afeminado traz a praga do Oriente para a Alemanha, o monstro pode ser lido em termos da típica associação fascista do judaísmo com o bolchevismo, uma doença oriental de grande preocupação para a direita alemã nos anos 1920. (MCCORMICK, 2001, p. 19)

Figura 1 e 2: Fotograma de Nosferatu (1922), F.W. Murnau; Der Vampyr, 1934, Fips.



Fonte: YouTube; Osservatorio antisemitismo

A relação do cinema com o momento cultural LGBTQIAP+ vivido pela Alemanha não seria diferente e muitos dos primeiros longa-metragens de horror produzidos na história estavam associados a questões de gênero e sexualidade em voga na sociedade da época. Tanto a ansiedade generalizada em volta de modelos de comportamento sexual e de gênero que ganhavam novo destaque na República de Weimar, quanto a influência direta de artistas *queer* sobre diferentes obras podem ser identificadas no cinema de horror produzido pela Alemanha expressionista.

Possivelmente o rosto mais emblemático do cinema expressionista, Conrad Veidt — que viveu o sonâmbulo Cesare em *O Gabinete do Dr. Caligari*, Ivan, o Terrível em *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), o pianista Paul Orlac em *As Mãos de Orlac* (1924) e o estudante que vende sua alma por dinheiro, Balduin, no remake de 1926 de *O Estudante de Praga* — era também um homem bissexual que protagonizou uma obra definitiva para o início do cinema LGBTQIAP+, o filme *Diferente dos Outros* (1919), co-produzido pelo sexólogo alemão pioneiro na luta pelos direitos dos homossexuais e transsexuais Magnus Hirschfeld. Um drama com final trágico, mas que tratava homossexualidade como algo natural e a reação negativa da sociedade como causa de sofrimento, o filme quebrou paradigmas ao “conter muitas sementes de questões do movimento de libertação gay” (RUSSO, 1987, p. 19) que só viria a se firmar no resto do mundo após a Revolta de Stonewall em 1969. Exibições foram alvo de protestos e até banimento em algumas cidades, “houve tumulto em muitas exibições, com pessoas deixando os cinemas lideradas por soldados de uniforme, ao acompanhamento de vaias e assobios” (DYER, 2003, p. 26), mas o filme foi um sucesso comercial e bem

recebido pela crítica, além de ter sido muito discutido entre médicos e instituições científicas. Hoje, porém, somente uma versão mais curta de *Diferente dos Outros* existe, vinda do arquivo russo Gosfilmofond “com intertítulos ucranianos, fortemente editada e encurtada” (KUZNIAR, 2000, p. 30), uma consequência da destruição da biblioteca do Instituto de Ciência Sexual de Magnus Hirschfeld pelo Partido Nazista, onde todas as cópias alemãs do filme foram queimadas.

Diferente dos Outros, no entanto, não foi a única contribuição de Conrad Veidt para o panorama *queer* do cinema, ainda que sua presença em tal filme, assim como sua posição como uma figura distinta na cena LGBTQIAP+ de Berlim, — Christopher Isherwood descreve em seu livro de memórias, *Christopher and His Kind*, um baile gay em que Veidt era convidado de honra — certamente possuam influência sobre a percepção de outros personagens por ele representados como figuras *queer*. Mesmo seu trabalho mais famoso, *O Gabinete do Dr. Caligari*, pode ser compreendido por uma perspectiva *queer*. Cesare é um homem afeminado, os movimentos teatrais do corpo esguio de Conrad Veidt, seu rosto coberto de maquiagem pesada e a escolha de vesti-lo com meias-calças contrastando com a aparência mais tradicionalmente masculina do protagonista, Francis, vivido por Friedrich Fehér. O personagem assume também uma posição submissa, sendo controlado, transportado e até alimentado por seu mestre, o Dr. Caligari que intitula o filme. Ao contrário das forças patriarcais que possuem poder na narrativa, para o bem ou para o mal, — o Dr. Caligari, o pai de Jane, Dr. Olsen, os oficiais da polícia, os médicos do sanatório onde no final é revelado que a história se passa de fato — Cesare é em parte vítima. Nesse sentido, ele é mais comparável a Jane, o interesse amoroso feminino e mulher vítima do filme, do que a qualquer personagem masculino ao seu redor. Não à toa ele se recusa a matá-la. “Cesare reconhece em Jane sua própria diferença dos outros personagens masculinos do filme (...) a mulher e o homem monstruoso dividem um status similar, um destino similar, dentro do olhar patriarcal” (PETRO apud DOTY, 2000, p. 36).

Figura 3: Fotograma de O Gabinete do Dr. Caligari (1920), Robert Wiene



Fonte: YouTube

Como um filme em conversa com ideias sobre autoridade, *O Gabinete do Dr. Caligari* permite ainda interpretações mais profundas do que a relação de Cesare como a aparente figura do "homem feminino que é uma ameaça física para o puro mundo heterossexual" (ROWE, 2021), pois a narrativa normativa desenvolvida pelo protagonista se revela como não sendo a realidade. A revelação de que Francis é na verdade um paciente do sanatório comandado por Caligari o remove da posição de protagonista normativo, o colocando em posição similar a de Cesare — o homem afeminado e monstruoso — e pondo em xeque, inclusive, o relacionamento heterossexual no centro da narrativa, pois fica claro também que Jane, assim como Francis e Cesare, é apenas mais uma paciente de Caligari e não a noiva de Francis. O longa é mais um exemplo do desdobramento demoníaco tão comum ao cinema alemão da época, que evidencia contradições em choque no cerne da identidade de um povo em transformação, como Lotte Eisner afirma em seu estudo do expressionismo *A Tela Demoníaca*: "No mundo ambíguo do cinema alemão, ninguém está seguro de sua identidade, e além disso pode-se muito bem perdê-la no caminho" (EISNER, 2002, p. 80). Que a identidade de homem comum que Francis perde no decorrer de *O Gabinete do Dr. Caligari* o

equipara a figura desviante de um homem afeminado certamente não é uma coincidência, considerando que os anos 1920 foram "uma década de crises de gênero e sexualidade para a maioria dos países ocidentais, com a Alemanha possivelmente liderando o bando em termos de demonstrações culturais impactantes de gênero e sexualidade queer" (DOTY, 2000, p. 24).

Muitos outros artistas LGBTQIAP+ foram figuras ativas no cinema expressionista, F. W. Murnau, um dos cineastas mais importantes do movimento, responsável por filmes como *Nosferatu* (1922), *Fausto* (1926) e *Der Januskopf* (1926) — adaptação de *O Médico e o Monstro* que contava com Conrad Veidt no papel principal — era homossexual. Uma adaptação não autorizada do livro *Drácula*, *Nosferatu*, assim como muitas obras de vampiros, possibilita interpretações *queer*. O vampiro no centro da narrativa, Conde Orlok, deseja o sangue de Hutter, o protagonista masculino, tanto quanto de Ellen, a esposa de Hutter. Suas visitas ao quarto do protagonista e seu repentino descontrole ao vê-lo cortar seu dedo conotam imagens possivelmente sugestivas. Mesmo em sua relação com Ellen, Conde Orlok ainda é entendido como sexualmente desviante. Considerando o fato de que ele morre com Ellen em seus braços, tão consumido por seu desejo por ela que não nota o nascer do sol, não é uma impossibilidade cogitar que um homem gay poderia estar expressando algo sobre sua posição na sociedade ao retratar um monstro cujo desejo inapropriado leva a sua destruição.

O cinema concebido na Alemanha da década de 1920 exerceu profunda influência no cinema produzido ao redor do mundo nos anos seguintes, filmes expressionistas serviram de grande inspiração especialmente “no cinema de horror e nos filmes de gângsteres dos anos 1930-1940, e no cinema noir dos anos 1940-1950” (CÁNEPA, 2006, p. 86). Com o Partido Nazista tomando o poder em 1933, muitos artistas alemães deixaram o país e migraram suas produções para os Estados Unidos. Paul Leni, cineasta e diretor de arte que já havia trabalhado com Conrad Veidt em *O Gabinete das Figuras de Cera*, ao ser convidado para trabalhar em Hollywood por Carl Laemmle, produtor alemão responsável pelo estúdio Universal Pictures, realizou com Veidt no papel principal o longa *O Homem que Ri* (1928). Ainda que retrate o seu homem monstruoso sob um olhar mais positivo, o filme é marcado por trazer um dos primeiros monstros da Universal, junto com *O Fantasma da Ópera* (1925), abrindo caminho para a longa tradição de filmes de monstros do estúdio que incluem clássicos como *Drácula* (1931), *Frankenstein* (1931), *O Homem Invisível* (1933) e *O Lobisomem* (1941). A figura do monstro e sua simbologia como “o conceito duplo do reprimido / o outro” (WOOD, 2018, p. 125) é uma das grandes heranças deixadas pelo expressionismo alemão para o cinema de horror como um todo, os desdobramentos demoníacos e os medos de perda de identidade que se fazem presentes em tantas das obras da época podem ser vistos refletidos

em diversos filmes que as seguiram. Tendo em vista o ambiente sociopolítico em que o movimento artístico teve sua origem, “O livro *Lila Ndchte* (1987) de Adele Meyer detalha a cena lésbica de Berlim do período e, tanto em quantidade quanto em variedade, ela faz até a Nova Iorque dos anos 1970 parecer inadequada” (DYER, 2003, p. 25), não é de se surpreender que o teor queer de suas obras tenha sido também herdado por seus sucessores.

3 QUEER, UMA IDENTIDADE CONTRACULTURAL

Em seu artigo para a revista *Socialist Review*, *Making It Perfectly Queer*, Lisa Duggan se utiliza de uma fala da jornalista Louise Sloan, ao reportar sobre um conferência de escritores LGBTQIAP+, para definir o termo identitário *queer* como “a oximorônica comunidade de diferença” (SLOAN apud DUGGAN, 1992, p. 19), isto é, uma comunidade formada por um vasto grupo de identidades sexuais e de gênero cujo a união parte justamente de sua dissidência do padrão heterocisnormativo socialmente estabelecido como a forma de vida correta. É esta filosofia de unidade a partir da diferença, da organização debaixo de uma só bandeira de todos que existem fora do modelo heterossexual e cisgênero, que hoje figura como o sentido mais utilizado do termo *queer*, sua definição, porém, nem sempre foi essa e seu histórico de ressignificação pode informar bastante sobre a maneira como a comunidade LGBTQIAP+ se organizou discursivamente através dos anos.

Em seu sentido literal, *queer* quer dizer “estranho” ou “peculiar” e não é incomum observar a palavra sendo utilizada desta maneira em filmes realizados até por volta da década de 1950. Em *A Noiva de Frankenstein*, por exemplo, o parceiro de Henry Frankenstein que retorna para fazê-lo voltar a praticar sua perigosa ciência, Dr. Pretorius, é descrito pela empregada da casa como “um senhor de aparência muito *queer*”. Em *Rebecca*, *A Mulher Inesquecível* (1940), de Alfred Hitchcock, o personagem de Laurence Olivier quando descreve Rebecca na última noite em que a viu diz que “Ela parecia doente, *queer*”. Foi no decorrer do século XX, fora do seu sentido coloquial, que o termo passou a ser utilizado na língua inglesa de forma pejorativa contra homossexuais junto a xingamentos como *fairy*, *faggot* e *dyke* e iniciou sua jornada em que levaria algum tempo para receber o significado que hoje mais comumente possui. A tomada da comunidade LGBTQIAP+ do termo, tirando a força de seu uso pejorativo, não ocorreu sem suas discordâncias, até os dias atuais é possível observar discussões contra o uso de *queer* como termo de identificação, afinal há muitas pessoas cujo primeiro encontro com a palavra foi na forma de xingamento, mas seu uso cada vez mais frequente à título de identificação pessoal, nomeando organizações como a Queer Nation e programas de TV como *Queer Eye* (2018 — presente) e *Queer As Folk* (1999 — 2000), além de sua aparição no campo acadêmico da Teoria Queer, evidenciam a completa transformação linguística sofrida por ele desde o surgimento do Movimento de Libertação Gay na década de 1960.

O uso do termo *queer* é apenas um exemplo facilmente observável do histórico de ressignificação de ferramentas de opressão entre indivíduos e organizações LGBTQIAP+, mas está longe de ser o único. Muito da terminologia hoje comumente proliferada sobre

aqueles fora do padrão normativo de gênero e sexualidade é originário não desta comunidade minoritária, mas daqueles que desejavam definir e controlar seu comportamento, porém reorganizado e ressignificado para atender a um discurso reativo em que tais indivíduos clamam por seus direitos e pela conquista de um lugar na sociedade. Em *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, Michel Foucault explica a aparentemente contraditória ideia de que o surgimento de um discurso patologizador em relação a homossexualidade e outros comportamentos sexualmente desviantes trouxe oportunidades de maior tolerância em relação a indivíduos que apresentavam tais comportamentos:

O aparecimento, no século XIX, na psiquiatria, na jurisprudência e na própria literatura, de todo uma série de discursos sobre as espécies e subespécies de homossexualidade, inversão, pederastia e "hermafroditismo psíquico" permitiu, certamente, um avanço bem marcado dos controles sociais nessa região de "perversidade"; mas, também, possibilitou a constituição de um discurso "de reação": a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou sua "naturalidade" e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico. (FOUCAULT, 1988, p. 96)

As ferramentas de controle provindas dos discursos dominantes que patologizavam e demonizavam comportamentos sexualmente desviantes não devem ser trivializadas, é claro, o efeito devastador causado por esse modo de pensar sobre homossexualidade e transgeneridade é inegável e a criação, por exemplo, de instituições que promovem até os dias de hoje as chamadas terapias de conversão, é resultado direto de tais discursos. O ato de nomear dentro da linguagem normativa aquilo que até então era conhecido por muitos como “o amor que não ousa dizer seu nome”, porém, concedeu enormes possibilidades organizacionais para a comunidade LGBTQIAP+ e a quebra de paradigma em relação ao entendimento do que os comportamentos e condições desta comunidade de pessoas significavam abriu caminho para muitas conquistas de ativistas *queer* que moldaram o entendimento que se tem hoje sobre a diversidade de gênero e sexualidade — experiência interna, inerente, natural e não escolhida — e também a linguagem utilizada na luta por direitos civis dos LGBTQIAP+.

É nesta ruptura de significados que as ideias sobre o *queer* que infiltram a linguagem cinematográfica surgem, possibilitando a leitura que correlaciona o cinema de horror e a vivência *queer* que este trabalho tem o intuito de produzir. Até o século XIX, leis que criminalizavam a homossexualidade se referiam somente a prática de sodomia, um ato pecaminoso ao qual qualquer um poderia sucumbir. Não havia identidade definidora e inata ligada ao sodomita, ele era apenas um indivíduo que produzia uma ação. A ideia de orientação sexual e identidade de gênero como algo interior e incontrolável é relativamente recente e foram discursos patologizantes e demonizadores que abriram caminho para sua solidificação no imaginário coletivo. “O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie”

(FOUCAULT, 1988, p. 43). Originado no fim do século XIX, o cinema tem seu surgimento em um momento em que o entendimento de sexualidade como interna e inerente já está em circulação e o desenvolvimento da linguagem que se compreende hoje como cinema ocorre em paralelo com a solidificação da noção do homossexual como um tipo específico de indivíduo que pode ser identificado através de determinadas qualidades, as quais não necessariamente se limitam hábitos sexuais. O que hoje pode-se classificar como estereótipo comportamental era lugar comum na psicanálise do início do século XX, até mesmo Magnus Hirschfeld, sexólogo que liderou a luta por direitos homossexuais na Europa, foi adepto a ideia de homossexualidade como “inversão sexual”, isto é, a noção de que atração sexual por pessoas do mesmo gênero representava uma disposição física e psicológica feminina em homens e masculina em mulheres, “uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma” (FOUCAULT, 1988, p. 43).

Os signos identificados como alusão a homossexualidade e transgeneridade em muitas das obras analisadas neste trabalho seguem a lógica promovida por estes discursos explicitados e é em maior parte por conta destas noções estereotipadas que é possível compreender os significados nas entrelinhas de retratos de teor *queer* realizados por muito tempo no cinema. Pessoas LGBTQIAP+, de certa forma, passam suas vidas em conversa com os estereótipos e estes, unidos a questões de fato advindas da cultura produzida dentro da comunidade LGBTQIAP+, possibilitam uma leitura através do que pode-se chamar de “sensibilidade *queer*” tanto da realidade quanto da mídia por estes indivíduos consumida.

A sensibilidade gay é amplamente um produto da opressão, da necessidade de se esconder tão bem por tanto tempo. É uma sensibilidade de gueto, nascida da necessidade de desenvolver e utilizar uma segunda vista para traduzir silenciosamente o que o mundo vê e o que a realidade pode ser. Foi a sensibilidade gay, por exemplo, que muitas vezes possibilitou que algumas mulheres lésbicas e homens gays vissem desde jovens, mesmo antes de saber as palavras para descrever o que eram, algo na tela que eles sabiam que conversava com suas vidas de alguma maneira (RUSSO, 1987, p. 69).

O horror não é o único gênero cinematográfico em que questões alusivas a gênero e sexualidade não normativos se fazem presentes, porém tendo em consideração a natureza altamente politizada do gênero, tendo presente em seu cerne desde sua gênese temas sobre marginalização, repressão, rejeição e sigilo, suas obras se tornaram lar comum para narrativas análogas ao *queer*. “Tanto monstros do cinema quanto homossexuais tiveram que existir principalmente em armários sombrios e, ao emergir desses lugares proscritos para o mundo à luz do sol, causam pânico e medo” (BENSHOFF, 1997, p. 1). A presença de retratos de marginalidade no horror que colocam experiências LGBTQIAP+ em paralelo a literal monstruosidade, de forma intencionalmente difamadora ou não, poderia ser considerada

exclusivamente negativa, no entanto, conhecendo o histórico de ressignificação discursiva tão frequentemente presente na comunidade, não é de se surpreender que indivíduos LGBTQIAP+ tenham se apossado de personagens e iconografia do horror em termos de identificação e auto expressão. É inegável que muitos retratos do horror instigam medo e repulsa em relação a características facilmente associáveis ao *queer* — vê-se o assassino transgênero ou travestido em *Psicose, Vestida Para Matar* (1980) e *Silêncio dos Inocentes* (1991), por exemplo — assim como é inegável que as teorias sobre homossexualidade como patologia em necessidade de tratamento possuíam efeito regulatório e opressor, contudo o movimento pela libertação LGBTQIAP+ desde seu início possui retórica reativa, portanto com retratos populares em mídia a reação da comunidade não necessita ser muito diferente da transformação de categorias identitárias instrumentalizadas por estruturas opressoras em “pontos de união para a contestação libertadora desta própria opressão” (BUTLER, 1993, p. 308).

Seja por resultado de censura deliberada, como foi o caso de filmes produzidos durante a vigência do Código de Produção de 1930, onde homossexualidade e transgeneridade apareciam em proibição sob o título de “perversão sexual” (MOTION PICTURE PRODUCERS AND DISTRIBUTORS OF AMERICA, 1930), ou em decorrer de seu status por muitos anos de minoria invisível, cujo as práticas eram impronunciáveis, pela maior parte do tempo em que o cinema esteve em produção, histórias *queer* foram relegadas a sugestão, a analogias e, com ainda mais frequência, foram representadas por figuras negativas e vilanescas cujo destino era punitivo e cruel. Como uma população que por tantas vezes foi relegada a estar longe das vistas, escondida nos armários da sociedade, na tentativa de que se apagasse sua existência, a organização política e cultural da comunidade LGBTQIAP+ é uma que reconhece em toda e qualquer oportunidade de ser visto, a oportunidade de reivindicar seu direito de existir, ainda que sua imagem esteja obscurecida por lúgubres espaços em que medo é o sentimento que reina.

O que permanece “impensável” ou “indizível” nos termos de uma forma cultural existente não é necessariamente o que é excluído da matriz de inteligibilidade presente no interior dessa forma; ao contrário, o marginalizado, e não o excluído, é que é a possibilidade cultural causadora de medo ou, no mínimo, da perda de sanções. (BUTLER, 2003, p. 117)

4 O MONSTRO QUEER, UMA ANÁLISE DENTRO E FORA DO ARMÁRIO

4.1 Código Hays e os Gays de Hitchcock

Poucos realizadores demonstraram a associação das narrativas de horror com o comportamento sexual não normativo de maneira tão palpável quanto Alfred Hitchcock. Em sua extensa filmografia, que se expande por mais de três décadas de trabalhos, muitas são as instâncias em que o desejo de personagens por pessoas do mesmo gênero ou comportamentos considerados andrógenos estão direta ou tangencialmente conectados a impulsos assassinos. Sexualidade em geral é um tema constante nas obras de Hitchcock, é claro, muito se discute em círculos feministas, por exemplo, o uso do corpo feminino em seus filmes, em especial as mulheres cunhadas “loiras de Hitchcock” — entre as mais famosas Grace Kelly em *Janela Indiscreta* (1954), Kim Novak em *Um Corpo Que Cai* (1958), Tippi Hedren em *Os Pássaros* (1963) e Marnie, *Confissões de Uma Ladra* (1964) e Janet Leigh em *Psicose*. Em seu artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, Laura Mulvey define o olhar no cinema de Hitchcock como “oscilando entre voyeurismo e fascinação fetichista” (MULVEY, 1983, p. 449), deixando evidente a potência sexual no trabalho do diretor. Considerando, porém, que muitos de seus filmes realizados nos Estados Unidos foram produzidos sob o olhar vigilante dos censores da Production Code Administration, responsáveis por regular Hollywood durante a vigência do Código de Produção de 1930, os retratos de Alfred Hitchcock de vilões com características homossexuais e transgêneras são simbólicos não só dos temas de interesse do cineasta, mas de atitudes específicas a um tempo e um lugar, além da formação da linguagem cinematográfica ocidental como um todo.

Vigente entre as décadas de 1930 e 1960, o Código de Produção, que ficaria popularmente conhecido como Código Hays por conta do presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America, William H. Hays, foi um guia para a regulação de conteúdo em Hollywood. Para ter um filme exibido em circuito comercial, era preciso obedecer ao código e receber um selo de aprovação da Production Code Administration. Como um cineasta interessado em temas tabus, Hitchcock esteve em choque com os censores por inúmeros de seus filmes e, em muitos casos, o alvo de preocupação estava precisamente na proibição do código de retratos de “perversão sexual”. Em *Rebecca*, a *Mulher Inesquecível*, o primeiro filme do cineasta nos EUA, a relação entre a estranha governanta Sra. Danvers e a já falecida Rebecca levantou as suspeitas de Joseph Breen, chefe da Production Code Administration. “No corte final, Breen disse a Selznick ‘não deve haver nenhuma sugestão de um relacionamento pervertido entre a Sra. Danvers e Rebecca. Se qualquer alusão a isso escapar, nós, é claro, não poderemos aprovar o filme’ ” (LEFF apud

BERENSTEIN, 1995, p. 254). Ainda que censurado, para o espectador atento, a questão no cerne do conflito entre a Sra. Danvers e a nova Sra. De Winter — o ressentimento da governanta ao tentarem substituir a mulher que ela amava e por quem ela se devotou, Rebecca — se manteve intacto como um dos principais conflitos do filme. Em uma de suas cenas mais tensas, Danvers mostra a Sra. De Winter o quarto de Rebecca, que ela mantém exatamente como a falecida gostava, e acaricia suas roupas, inclusive roupas íntimas “feitas especialmente para ela pelas freiras de St. Claire”. A sequência culmina na Sra. Danvers exibindo para De Winter uma delicada camisola de Rebecca, chamando sua atenção para como a peça é transparente, evocando sem dizer explicitamente a imagem de Rebecca seminua trajando a camisola, presumivelmente observada por Danvers.

Momentos como o da camisola em Rebecca, a Mulher Inesquecível são emblemáticos da abordagem de Alfred Hitchcock de sexualidade não normativa que o permitiu em tantas obras escapar das garras dos censores. Hitchcock poderia receber o título de mestre da sugestão tanto quanto mereceu o título pelo qual ficou conhecido de mestre do suspense. Em Rebecca, a Mulher Inesquecível a figura de Rebecca é um monstro que assombra o filme sem nunca precisar aparecer, sua intensa sexualidade não normativa, mesmo que não especificada, é poderosa fonte de horror para a protagonista interpretada por Joan Fontaine. Na cena em que Maxim revela para sua nova esposa o que verdadeiramente sentia pela antiga esposa, ódio, sua promessa de jamais repetir a outra pessoa aquilo que Rebecca revelou ser e fazer em sua lua de mel que tanto o causou repúdio conjura o mesmo tipo de sigilo que levou Alfred Douglas, poeta e famoso amante de Oscar Wilde, a chamar a homossexualidade de “o amor que não ousa dizer seu nome” em 1894. “Uma admissão de infidelidade heterossexual em 1940 (...) podia ser horrenda, mas poderia ser revelada a ‘outra alma viva’. Comportamento queer, por outro lado, era mais provável de ser tratado como irrepetível, como completamente impronunciável.” (BERENSTEIN, 1995, p. 248)

Figura 4: Fotograma de Rebecca, a Mulher Inesquecível (1940), Alfred Hitchcock



Fonte: Looke

Outra obra do diretor notória por sua abordagem de sexualidade desviante visível nas entrelinhas, e talvez seu mais infame retrato do queer como perverso, é *Festim Diabólico* (1948). Uma adaptação da peça de teatro britânica *Rope's End*, que por sua vez foi inspirada no caso criminal de Leopold e Loeb, dois jovens universitários ricos que “sequestraram e assassinaram um menino de 14 anos chamado Robert “Bobby” Franks em 1924” (GREVEN, 2017, p. 118), o filme tem como protagonistas Phillip e Brandon, que matam um ex-colega de classe, convictos da “crença em sua própria superioridade moral e intelectual, que eles acreditavam os colocar à parte da lei” (RUSSO, 1987, p. 70), e chamam amigos e família da vítima para jantar com o corpo ainda presente em sua casa. No decorrer da narrativa é fortemente sugerido que a dupla de assassinos são também amantes, assim como eram os criminosos reais que os inspiraram. Eles viverem juntos — com a possibilidade da casa ter um só quarto subentendida quando é dada a informação a Janet, noiva da vítima, que o telefone fica localizado no quarto, ao que ela responde sugestivamente “que aconchegante” — é apenas um ponto entre símbolos fálicos, como na cena em que Brandon tem dificuldade para abrir a garrafa de champagne Phillip o faz para ele, e associações entre sexo e violência,

evidente nas descrições dos assassinos de como se sentiram ao tirar uma vida que poderiam facilmente serem descrições de experiências orgásmicas. Logo na primeira cena a natureza homoerótica do crime já se faz presente, com o grito de David, a vítima, ecoando do lado de fora de janelas fechadas podendo sinalizar facilmente dor ou prazer e, logo após sua voz ser silenciada, o destaque para a intimidade do ato, a mão de Brandon tocando o peito de David por um extenso momento em busca do fim de batimentos cardíacos aparentemente não tão diferente de uma carícia.

Figura 5 e 6: Fotogramas de Festim Diabólico (1948), Alfred Hitchcock





Fonte: YouTube

São muitos os vilões, criminosos, assassinos, psicóticos, perversos e pervertidos nas obras de Alfred Hitchcock cujas características comunicam um teor *queer*. Em *Festim Diabólico* é o desejo de Brandon e Phillip um pelo outro e seu desejo, ao menos pela aprovação, de seu antigo professor, Rupert, além de desdém pela vida normativa de seus colegas, que alimentam seu ímpeto assassino. Em *Psicose*, possivelmente a obra mais icônica do diretor, a patologia de Norman o compele tanto a se travestir quanto a cometer assassinatos. Em *Pacto Sinistro* (1951), o desejo de Bruno por ter Guy ao seu lado e ser como Guy é o que o leva a matar. Em *Rebecca*, a *Mulher Inesquecível*, Sra. Danvers se torna uma vilã justamente por ser obcecada por Rebecca, que por sua vez tem a validade de suas práticas sexuais, sua capacidade reprodutiva e a qualidade do seu caráter todas questionadas no momento em que o filme decide revelar que a falecida mulher era muito menos do que perfeita. A afirmação de Arthur Laurents, roteirista de *Festim Diabólico*, de que Hitchcock “estava interessado em sexualidade perversa de todo tipo e a usava para tensão dramática” (LAURENTS apud RUSSO, 1987, p. 70) se prova correta de maneira exploratória de novo e de novo e, assim como no Código de Produção “perversão sexual” significava

homossexualidade, nos filmes de Alfred Hitchcock a “sexualidade perversa” pela qual ele tanto se interessava evidentemente na maior parte do tempo significa o mesmo.

As opiniões ou motivações pessoais do diretor em relação a questões homossexuais e transgêneras pouco importam ao observar-se o impacto social negativo de tamanha associação do *queer* com o perverso em suas obras, no entanto, o fato de que há contradições quanto a ideia de que Hitchcock se opunha a homossexualidade é notável tendo em vista a possibilidade de interpretações alternativas de suas obras, além das marcas do tempo em que elas foram produzidas. O cineasta trabalhou consistentemente com uma variedade de artistas LGBTQIAP+ na frente e por trás das câmeras, adaptou obras de escritoras sáficas como Patricia Highsmith e Daphne Du Maurier e parecia indiferente em relação a não heterossexualidade de seus colegas de trabalho, até mesmo quando estes estavam tendo um caso nos bastidores de suas produções. “Como ambos Arthur Laurents e Farley Granger atestam em suas respectivas autobiografias, Hitchcock esteve imperturbado pelo fato de que Granger e Laurents eram amantes na época em que o filme (*Festim Diabólico*) foi feito.” (GREVEN, 2017, p. 124) Mais importante ainda é notar as contradições presentes nas próprias obras em que tantos indivíduos sexualmente desviantes são representados como vilões. O *queer* no cinema de Hitchcock é sim frequentemente anormal e imoral, mas um dos grandes temas abordados pelo diretor é “o potencial universal para a anormalidade” (WOOD, 2018, p. 23), então em muitos desses retratos o espectador é convidado a se identificar com o *queer*.

Em *Psicose*, Marion Crane é uma mulher perfeitamente normal até que uma espécie de momento de loucura a leva a se tornar uma ladra que foge da cidade com 40 mil dólares de seu patrão. Que esse momento de loucura é trazido por circunstâncias fora de seu controle — seu status de mulher sem respeito por se relacionar com um homem que, por questões econômicas, não pode se casar com ela — não é coincidência e tem enorme impacto na narrativa, tanto para facilitar a simpatia do público para com a personagem, quanto para que ela esteja em paralelo com o antagonista, Norman Bates. Bates é quem tira a vida de Marion, mas assim como ela, de muitas maneiras, ele também é vítima das circunstâncias. Quando ele afirma “Estamos todos em nossas armadilhas pessoais, presos nelas, e nenhum de nós pode escapar. Nós batemos e arranhamos, mas somente no ar, somente uns nos outros. E com tudo isso não saímos um centímetro do lugar”, ele está falando tanto sobre si quanto sobre Marion. Ele é seu desdobrando demoníaco, já que ao contrário da loucura repentina que atingiu Marion, Norman nasceu com a sua “Eu nasci na minha, não me importo mais”. Que uma armadilha na qual se nasceu e da qual não se pode escapar é uma descrição da patologia de

Norman que soa muito parecida com a experiência de identidade reprimida que muitas pessoas LGBTQIAP+ tiveram através dos séculos não compensa o uso barato da teoria de Édipo que repete o clichê freudiano “em discursos culturais e representações patriarcais proximidade entre mãe e filho e incesto está quase sempre conectado a homossexualidade” (DOTY, 2000, p. 159) e torna o personagem patético no mesmo ar que o codifica em termos *queer*, mas evidencia a tentativa de explicar Norman Bates de maneira que inspira empatia.

O que *Psicose* faz ao sugerir que qualquer pessoa pode estar há um dia ruim de ser como o monstro *queer* e que o próprio monstro *queer* não escolhe ser como é, deixa claro que “Hitchcock conseguia, com aparente facilidade, se identificar com personagens gays, assim como conseguia se identificar com personagens femininas” (WOOD, 1995, p. 216). A própria ideia de identificação com o monstro *queer* surge como fonte principal de medo em *Pacto Sinistro*, onde o protagonista, Guy, acaba implicado no assassinato de sua até então esposa por conta da ação de um homem que ele conheceu em um trem e decidiu que deveria cometer o crime por ele. Guy deseja se livrar de sua esposa, Miriam, — que é caracterizada como uma mulher promíscua, está grávida de outro homem e se recusa a assinar o divórcio — para se casar com outra mulher e chega a exclamar que quer esgana-la, mas é o afetado Bruno Anthony, com sua vaidade, sua família aristocrata e sua relação suspeita com a mãe, quem comete o crime em seu lugar. A morte de Miriam não é lamentada em nenhum momento da narrativa, de muitas formas ela facilita que os heróis do filme consigam o que desejam, o único grande mal que a perda dessa vida causa é a suspeita que ela coloca sobre o protagonista e, conseqüentemente, o fomento de sua intensa paranóia. “*Pacto Sinistro* explora não o mistério da morte de Miriam, mas o mistério por trás da subjetividade ‘normal’ de Guy” (BARTON, 1995, p. 227). Em mais um caso de desdobramento demoníaco, paralelos entre Bruno e Guy aparecem constantemente na narrativa e, como um bom herói da era em que o Código de Produção esteve em vigência, Guy precisa reafirmar sua normalidade para sair vitorioso, como deixa claro a cena em que Bruno diz que gosta dele e ele o responde com um soco na cara.

Os vilões *queer* de Alfred Hitchcock são de muitas maneiras representativos de problemas no cerne da censura hollywoodiana, em que violência frequentemente substitui sexo. As alterações nesses filmes exigidas pela Production Code Administration muitas vezes tomavam a forma de alusões homossexuais pouco relevantes, como foi o caso de *Festim Diabólico*, em que Arthur Laurents relata que expressões comuns ao inglês britânico como “meu querido rapaz” chamaram atenção dos censores “quando voltou do escritório de Hays, cada uma dessas passagens estava circulada, com o comentário ‘diálogo homossexual’ escrito

na margem” (LAURENTS apud RUSSO, 1987, p. 69), enquanto questões centrais à trama que expõem a natureza homossexual do relacionamento dos protagonistas se mantiveram no filme sem questionamentos. Ainda que retratos explicitamente LGBTQIAP+ fossem proibidos sob o regime do Código de Produção, retratos implícitos passavam facilmente despercebidos pelo crivo dos censores, especialmente quando o subtexto *queer* estava associado a imoralidade e, ainda mais, se tal imoralidade fosse punida no fim da história com prisão ou morte. “Em 1948 nós não podíamos assistir Brandon e Phillip se beijarem, ou sequer ser informados que eles o fizeram, mas nós podíamos assisti-los compartilhar a experiência íntima de estrangular outro jovem homem juntos.” (WOOD, 1995, p. 214) Que Alfred Hitchcock realizou a maioria de seus trabalhos mais icônicos sendo submetido às regras do código não justifica sua fixação em narrativas de sexualidade perversa, mas que os retratos do diretor do monstro *queer* evidenciam repressão e o que pode ser dito nas entrelinhas, o torna um objeto de estudo exemplar do lugar que o *queer* mantém no horror. Seu trabalho é grande evidência de como durante os mais de 30 anos de censura promovidos pelo Código de Produção o horror foi o gênero cinematográfico que mais consistentemente foi capaz de manter o *queer* de alguma maneira ainda presente no cinema.

4.2 Camp, Contracultura e The Rocky Horror Picture Show

Quando o mundo deu entrada na década de 1970, mudanças culturais e tumulto social intensos se faziam presentes. A Revolta de Stonewall, marco considerado o início do movimento moderno pela luta dos direitos LGBTQIAP+, era um acontecimento recente, ocorrido em 1969, e de grande importância para o fazer cinematográfico foi o fato de que apenas um ano antes, em 1968, o Código de Produção havia saído de uso, dando lugar ao sistema de classificação etária. Isto, unido ao clima de disputas entre a cultura hegemônica e inúmeros grupos minoritários clamando por seus direitos, movimentos anti-guerra e uma cultura popular cada vez mais populada por figuras andróginas, fez da década um momento particularmente apropriado para a produção de obras contraculturais *queer*. O cinema dos anos 1970 foi focado em produção mais autoral em geral, com os Estados Unidos desenvolvendo seu próprio movimento *new wave*, a Nova Hollywood, — como nos anos 1960 havia ocorrido na França e na Itália — onde cineastas que ainda hoje seguem em ativa e muito prestigiados se destacaram, como Martin Scorsese, Steven Spielberg e Francis Ford Coppola. Com o fim do sistema de estúdio por tantos anos estabelecido, a possibilidade de produção e distribuição de obras de baixo orçamento por cineastas desconhecidos deu início a um fazer cinematográfico em que o *queer* podia figurar mais abertamente do que nunca.

Se o cinema produzido na época seguia uma tendência que pretendia ser mais brutal e verossímil, o horror não poderia ficar de fora. O gênero se tornou naquele tempo o mais explícito que já havia sido, tanto no quesito violência quanto no quesito sexual, slashers com assassinos psicopatas, filmes de *sexploitation* e histórias de rape revenge tomaram conta das narrativas. Homossexualidade feminina em especial era comum nestas obras, a figura da vampira lésbica estrelou inúmeros filmes, como *Escravas do Desejo* (1971) e *As Filhas de Drácula* (1975), e adaptações de *Carmilla* deixando sua sexualidade mais explícita se tornaram populares, como a trilogia *Carmilla*, a *Vampira de Karnstein* (1970), *Luxúria de Vampiros* (1971) e *As Filhas de Drácula* (1971). A maioria destes filmes eram dirigidos por homens e retratavam as relações entre mulheres sáficas de maneira hiperssexualizada, muitos inclusive colocando interesses amorosos masculinos para intermediar as supostas vampiras lésbicas, que talvez seriam mais apropriadamente chamadas de vampiras bissexuais. No entanto, a parcela das produções focadas em *sexploitation* não representa a totalidade do horror *queer* desenvolvido na década de 1970 e obras muito mais autênticas realizadas por artistas LGBTQIAP+ sobre experiências LGBTQIAP+ também foram produzidas. Importantes para a presente discussão sobre a possibilidade de encarar o gênero do horror como ferramenta narrativa *queer*, em especial, estão as altamente irônicas e contraculturais produções de baixo orçamento que misturaram o horror à comédia para criar uma leva de filmes *camp* que riam da intensa associação do *queer* com o horripilante e a imagem do *queer* como monstruoso circulada por tanto tempo na tentativa de deslegitimá-lo.

Em seu ensaio seminal, *Notes on Camp*, Susan Sontag define *camp* como uma espécie de esteticismo, uma maneira de enxergar o mundo como um fenômeno estético, desconsiderando o pré-estabelecido valor dado a beleza e a seriedade e focando em ideias de artificialidade e estilização. “Camp vê tudo entre aspas. Não é um abajur, mas um “abajur”, não é uma mulher, mas uma “mulher”. Perceber o camp em objetos e pessoas é compreender ser-como-interpretar-um-papel” (SONTAG, 2020, p. 348). Para entender a potência *queer* de filmes como *The Rocky Horror Picture Show* e obras dirigidas por John Waters, como *Multiple Maniacs* (1970), *Pink Flamingos* (1972) e *Problemas Femininos* (1974), em relação ao seu estratégico uso do horripilante e grotesco, é preciso considerar o “amor pelo não natural: pelo artifício, o exagero” (SONTAG, 2020, p. 346) do *camp*, assim como sua rejeição “do eixo bom-mau do julgamento estético comum” (SONTAG, 2020, p. 352), como poderosas ferramentas contra narrativas hegemônicas.

The Rocky Horror Picture Show é um caso de estudo particularmente pertinente, pois o filme aborda diretamente muitos dos pontos discorridos neste trabalho sobre o teor *queer* de

clássicas obras de horror. Seu personagem mais icônico, Dr. Frank N' Furter, é uma óbvia paródia do Dr. Frankenstein que eleva os elementos da obra original que poderiam ser interpretados como *queer* a níveis tão altos que atingem o cômico. Se em sua versão literária, a obsessão de Dr. Frankenstein por criar o homem perfeito e seu ímpeto por gerar vida sem o intermédio de sexo heterossexual pode soar homoerótico, em *The Rocky Horror*, Dr. Frank N' Furter é um alienígena transgênero que dá vida a um homem sarado para satisfazer seus desejos sexuais. O longa está repleto de referências a famosos filmes de monstro, terror e ficção científica, começando pelos muitos títulos e artistas citados na música de abertura, *Science Fiction/Double Feature*, passando pelo visual dos personagens e dos sets do covil de Frank N' Furter, mas principalmente pelos arquétipos por esses personagens incorporados. Os heróis da narrativa, Brad e Janet, são clássicos mocinhos saídos diretamente dos filmes da era em que o Código de Produção esteve em ativa, suas atitudes conservadoras, reforço de estereótipos binários de gênero e excessivamente adocicado romance heterossexual os tornam perfeitas representações do que Robin Wood declara que filmes de horror definem como normalidade “geralmente entediantemente constante” (WOOD, 2018, p. 131). Fazendo com que as reações ao *queer* destes arquétipos entediantemente conhecidos sejam equivalentes às reações dos mocinhos que os antecedem aos monstros que eles encontravam, — quando Frank N' Furter entra em cena pela primeira vez, evocando uma imagem “Draculesca” envolto em sua capa e com o rosto pálido, Janet solta um grito e desmaia, enquanto Brad fica tão assustado que seus lábios ficam trêmulos — o filme ilumina o absurdo no discurso sobre desvio da norma sexual e de gênero como equivalente a monstruosidade

Figura 7 e 8: Fotogramas de *The Rocky Horror Picture Show* (1975), Jim Sharman



Fonte: Star+

Frank N' Furter é inegavelmente imoral e vilanesco, ele comete assassinato e pratica canibalismo, tem relações sexuais com mais de um personagem em que consentimento é dúbio para dizer o mínimo e transforma seus convidados em pedra e os manipula a performar uma apresentação burlesca para sua diversão pessoal. O diferencial de Frank N' Furter, quando comparado a tantos dos monstros *queer* que o antecedem, é a casualidade com que a narrativa reconhece explicitamente sua sexualidade desviante. Nele, o que antes existia nas

entrelinhas toma a frente da narrativa e, com isso, possibilita questionar o pensamento por trás de tantas das alusões feitas por seus antecessores. “A performance de Tim Curry, especialmente em sua interpretação de ‘Sweet Transvestite’, é a essência do que todos os pais na América temem que acontecerá se nossos padrões sexuais forem relaxados” (RUSSO, 1987, p. 41). A comédia de *The Rocky Horror Picture Show* parte do conceito de que monstros não naturais que vão seduzir jovens e transformá-los em seus semelhantes, retratos cujo o lógico lar são histórias de terror, são precisamente a imagem de indivíduos LGBTQIAP+ que o discurso dominante ensina a temer e, se colocado em tela de forma literal e se levando a sério, tal imagem torna-se absurda. Ao se posicionar em conversa direta com todo um catálogo do cinema de horror, o filme evidencia aquilo que na maioria dos filmes referenciados fica no campo da sugestão, mas que é deixado claro em campanhas conservadoras anti-LGBTQIAP+, que obscuras mansões velhas e isoladas são exatamente o habitat natural de “lésbicas, travestis, loucos de ácido e bandidos que cantam rock and roll enquanto seduzem jovens inocentes” (RUSSO, 1987, p. 41).

Como foi o caso para muitas obras contraculturais de baixo orçamento da época, em seu lançamento *The Rocky Horror* foi um fracasso de bilheteria, mas através de exhibições alternativas e circuitos de filmes de meia noite — onde John Waters já vinha conquistando sucesso com seus filmes estrelados pela drag queen Divine que similarmente festejavam uma espécie de mau gosto — ele se tornou um clássico cult, se consagrando como um fenômeno mundial que cultiva uma série de fãs que até hoje se reúnem em sessões fantasiadas como os personagens. Seu sucesso em especial com a comunidade LGBTQIAP+ retoma o já discutido fascínio de tal comunidade pelo monstro *queer*, o longa é um retrato que explicita as possibilidades do horror de munir indivíduos *queer* contra imposições sociais discursivas. Seu uso de comédia e sua sensibilidade *camp*, em que ideias de bom gosto e seriedade são deixadas de lado, criam uma caricatura altamente irônica do monstro *queer* que não convida em nenhum momento o espectador a temê-lo, a sentir-se como seus supostos protagonistas, Brad e Janet, indo completamente contra o efeito de espelho que Noel Carroll define como característica chave do gênero de horror. “As reações dos personagens fornecem, pois, uma série de instruções, ou melhor, de exemplos sobre a maneira como o público deve responder aos monstros da ficção” (CARROLL, 1999, p. 33). Frank N’ Furter é maligno e cruel de forma tão despojada e displicente que convida o público a banalizar sua maldade, importa mais o fato de que ele domina a narrativa, portanto, é com ele que audiências sentem identificação. Tendo em mente a despreocupação do *camp* com o valor da seriedade e da verdade, sua natureza contraposta ao bom gosto da alta cultura e sua forte ligação com a

cultura *queer* “homossexuais, em grande maioria, constituem a vanguarda — e a mais articulada audiência — do Camp” (SONTAG, 2020, p. 354), não é surpreendente que ao abandonar qualquer pretexto de levar a monstruosidade de Furter a sério, seja sua declaração “Não sonhe, seja”, um apelo hedonista para abraçar a vida em seus muitos prazeres, para ser quem se deseja ser, que se mantenha como valorosa pelos quase 50 anos em que o filme atravessou a vida de inúmeras pessoas.

4.3 Transformação e Anormalidade em Hannibal

Na primeira cena do primeiro episódio da série de TV Hannibal, seu protagonista, Will Graham, é apresentado ao público vivendo a cena de um crime. As vítimas não são de sua criação, é claro, esta é uma representação de suas técnicas de investigação, o personagem é um professor e consultor do FBI com a habilidade única de assumir o ponto de vista até mesmo dos mais cruéis assassinos. “O que ele tem é pura empatia. Ele pode assumir seu ponto de vista ou o meu e talvez alguns outros pontos de vista que o assustam” (Hannibal Lecter sobre Will Graham em Apéritif). No decorrer da série, é assim que assassinos caçados pelo FBI têm seu perfil psicológico traçado, com Will Graham tomando seu lugar visualmente para o público assistir como o crime foi cometido. Se este é apenas um recurso narrativo ou se Graham de fato se imagina cometendo os crimes quando busca compreender o ponto de vista dos assassinos que investiga pouco importa, pois em ambos os casos o efeito para a audiência é o mesmo, demonstrar sua proximidade do mais desviante da norma assassino que a narrativa possui e, portanto, convidar audiências a simpatizarem com alguém que desde seu primeiro momento em tela está situado fora da normalidade.

Uma adaptação para a televisão das histórias escritas por Thomas Harris em *Dragão Vermelho* (1981), *O Silêncio dos Inocentes* (1988), *Hannibal* (1999) e *Hannibal — A Origem do Mal* (2006), *Hannibal* interage tanto com seu texto de origem quanto com representações históricas de vilania e horror de maneira deliberadamente *queer*. A franquia criada por Harris lida com a transgressão dos padrões normativos de sexualidade e gênero desde sua primeira publicação, seja na acusação de que o assassino de *Dragão Vermelho*, Francis Dollarhyde, “tinha um conflito homossexual inconsciente, um medo terrível de ser gay” (HARRIS, 1981, p. 191), na caracterização do assassino de *O Silêncio dos Inocentes*, Buffalo Bill, através de estereótipos homo e transsexuais, ou mesmo na personagem Margot Verger do livro *Hannibal*, uma mulher que cresceu sendo vítima de abusos por parte de seu irmão e se torna uma lésbica fisiculturista frequentemente descrita quebrando duas nozes com as mãos. Porém, ao colocar o relacionamento violentamente homoerótico entre Will e Hannibal no centro de sua narrativa, a série criada por Bryan Fuller não só reimagina esses personagens transgressores

para a televisão, mas mina a separação entre herói e vilão nesse tipo de história, explorando “o glamour e o mistério da vilania queer para orgulhosamente desafiar a retórica de normatividade conhecida” (DONOVAN, 2016, p. 39).

De início aderindo ao formato já popular da série policial procedural de obras como CSI (2000 — 2015), Lei & Ordem (1990 — presente) e Criminal Minds (2005 — presente), com um assassino a ser investigado a cada semana, Hannibal subverte constantemente as convenções do gênero policial em sua forma, tema e abordagem. “Enquanto o detetive na ficção e no cinema criminal geralmente age como um limite entre a normatividade e a não normatividade, essa barreira é eliminada em Hannibal.” (LEWERENZ, 2019, p. 62) Na série, os assassinos investigados servem mais como parábolas para a jornada emocional de seu protagonista. Quando, no quarto episódio da primeira temporada (Oeuf), Will e Hannibal começam a explorar a ideia de formar uma família não tradicional com Abigail Hobbs, a agora órfã filha do assassino morto por Will no primeiro episódio (Apéritif), os assassinos do episódio são uma família formada por uma mãe adotiva e filhos do meio de famílias tradicionais que ela coagiu à matarem suas famílias de sangue e se juntarem a ela. Quando sua encefalite induzida por estresse está fazendo com que Will perca sua conexão com a realidade, no décimo episódio da primeira temporada (Buffet Froid), a assassina é Georgia Madchen, uma mulher com um transtorno que a impede de ver rostos e a faz acreditar que está morta. Quando Will é liberado da prisão, onde ele foi erroneamente acusado dos crimes cometidos por Hannibal, e está lutando com seus desejos conflitantes de matar Hannibal ou se juntar a ele, no oitavo episódio da segunda temporada (Su-zakana), o caso investigado é o de um homem acusado de assassinatos cometidos pelo seu assistente social que o costura dentro do corpo de um cavalo para ensiná-lo uma lição.

Considerando a definição do crítico Robin Wood da “fórmula básica para o cinema de horror: normalidade é ameaçada pelo monstro” (WOOD, 2018, p. 130), Hannibal desafia ideais tradicionais do gênero ao colocar a normalidade em xeque em primeiro lugar. Normalidade para Will Graham, muito antes de Hannibal Lecter estar em sua vida, é violenta e isoladora. Ele não tem família, as únicas pessoas que ele poderia considerar amigos estão interessadas demais em sua patologia para aprofundar uma conexão pessoal, psiquiatras e jornalistas o rodeiam à espera de que ele quebre ou se transforme em mais um dos criminosos que ele ajuda o FBI a capturar. Quando Hannibal, o tradicional monstro das narrativas de horror, rompe com a normalidade da vida de Will, sua maldade não significa o mesmo que a dos monstros que o antecedem na história do horror, porque sua maldade não é muito pior do que Will viveu como normalidade até então. Wood exemplifica os representantes da

normalidade no cinema de horror como “o casal heterossexual monogâmico, a família e as instituições sociais (polícia, igreja, forças armadas) que os apoiam e defendem” (WOOD, 2018, p. 131). Sendo Will Graham um protagonista que não se encaixa em nenhuma dessas instituições, nem mesmo a polícia da qual ele deveria fazer parte, — Graham é professor porque foi considerado mentalmente instável demais para trabalhar em campo e passa a série consultando para o FBI com um distintivo temporário — ele na verdade é um representante da diferença cujo o encontro com o monstro possibilita a liberdade de normas sociais para muitos opressoras.

Não é incomum que filmes de horror simpatizem com seus monstros, “em muitos (notadamente os filmes de Frankenstein) o monstro é claramente o centro emotivo e muito mais humano do que os representantes da normalidade” (WOOD, 2018, p. 133), não é coincidência que sejam os monstros que se transformam em ícones culturais lembrados pelo público e não os mocinhos de seus filmes. Afinal, é o Conde Drácula que estampa camisetas e pôsteres, não Jonathan Harker. O que Hannibal explora, portanto, não destoa do estabelecido pelo gênero, mas se aprofunda nisto. A série escolhe, ao invés de agarrar-se ao medo do outro que permeia tantas narrativas de terror, mergulhar no fascínio pelo outro, encarando de frente a questão no cerne do porquê histórias sobre diferença com monstros fortes e carismáticos no centro são contadas com tanta frequência. Hannibal Lecter é um assassino em série canibal, manipulador e perverso, mas também um artista procurando beleza por onde passa e um hedonista determinado em viver ao máximo os prazeres da vida. Ao permitir que o protagonista o ame, assim como o público está destinado a fazê-lo, a série atinge um elemento primordial do horror: “sua realização do desejo de nossos pesadelos de destruir as normas que nos oprimem e que nosso condicionamento moral nos ensinou a reverenciar” (WOOD, 2018, p. 134).

Calcado em ideias históricas que associam intelectualismo e homossexualidade em homens, o Hannibal Lecter da série é um perfeito cavalheiro europeu que ama ópera, pintura renascentista, culinária refinada e história antiga. Altamente bem vestido em seus elaborados ternos de três peças e obcecado por ideias de transformação através do artifício, o personagem se encaixaria perfeitamente entre os dândis do século XIX, um ser puro de esteticismo e decadência. Evocar a imagem do dândi frequentemente simboliza homossexualidade no audiovisual, seja por associação com a reputação de alguns dos nomes mais conhecidos do movimento, como Oscar Wilde, ou simplesmente por, como Vito Russo descreve, “transformismo, fraqueza em homens e intelectualismo em excesso serem por vezes declarações diretas sobre sexualidade desviante” (RUSSO, 1987, p. 26).

A figura de Lecter representa, de muitas maneiras, a imagem clássica de vilões com traços *queer* que permeiam o cinema, ele é um homem vaidoso, hedonista, com um senso de superioridade intelectual e que se diverte ao fazer o mal. Hannibal complexifica a ideia do monstro *queer*, porém, ao tornar o aspecto explicitamente *queer* de seu antagonista — se apaixonar pelo protagonista, Will Graham — aquilo que o humaniza para o espectador. No sangrento episódio final da segunda temporada (Mizumono), Hannibal pergunta a um Will que ele acabou de estripar “Você acredita que poderia me mudar da maneira que eu mudei você?” Ao que Will, sangrando no chão da cozinha de Hannibal, responde “Eu já te mudei”. Cenas como essa demonstram a questão no centro da narrativa da série e do relacionamento de seus dois personagens principais que os torna tão potentes: não há uma luta entre bem e mal, amor e ódio, normal e anormal, mas uma troca entre iguais. Lecter pode ser cruel, manipulador e violento, mas ele não está sobre controle de suas emoções e Will tem tanto poder sobre ele quanto ele tem sobre Will. Se Hannibal Lecter é um monstro, então monstros são humanos e capazes de inspirar amor.

Figura 9 e 10: Fotogramas de Hannibal (2013 — 2015), Episódio 13 Temporada 2, Bryan Fuller





Fonte: Prime Video

No primeiro episódio da série (Apéritif), Will Graham mata alguém pela primeira vez, o assassino em série que ele investigava, Garret Jacob Hobbs. Em seu último suspiro, Hobbs pergunta a Will “Você vê?” No último episódio da série (The Wrath of the Lamb), após passar por uma transformação e ser cúmplice da fuga da cadeia de Hannibal e parceiro de Hannibal no brutal assassinato de Francis Dollarhyde, Will é confrontado novamente com a questão. “Você vê? Isso é tudo que eu sempre quis para você, Will. Para nós dois”, Hannibal declara e Will, finalmente tendo compreendido, responde “É lindo”. Porém, Will não é o único transformado, passando do apavorado professor relutantemente consultando em casos do FBI para alguém que vê beleza na morte, Hannibal também passa por sua própria transformação. Se o processo que Will percorre durante a série é o de deixar de temer quem ele é, o processo de Hannibal é o de deixar de temer ser conhecido. Até o fim de sua jornada, ele já deixou para trás a pretensão de uma identidade secreta cuidadosamente construída e até mesmo sua liberdade pela possibilidade de estar do lado de Will, a única pessoa que o enxergou por completo e que, em retorno, é visto por ele como um igual.

Como uma obra de horror, Hannibal demonstra claramente a potência *queer* do gênero ao pegar tudo aquilo que veio antes, inclusive os livros que originaram seus personagens, e os complicar. Sua narrativa é uma em que não há heróis e vilões de maneira tradicional e sua maior fonte de horror reside no quão frágil é a construção da normalidade. Em seu início, seu protagonista já está intrinsecamente ligado ao comportamento não normativo e “Hannibal repetidamente desvia o progresso de Will no caminho do desenvolvimento normativo”

(TYRER, 2020, p. 70), então ao permitir que ao seu fim a não normatividade vença, a série demonstra a futilidade de Will em sequer tentar ser algo além do que ele é. Que isso venha acompanhado da declaração em tela da natureza dos sentimentos que os dois personagens nutrem um pelo outro — a resposta de Bedelia, a psiquiatra de Hannibal, para a pergunta de Will “O Hannibal está apaixonado por mim?” no décimo segundo episódio da terceira temporada (*The Number of the Beast is 666*) é, após declamar Dante, um óbvio “Sim” — é apenas um reforço para a afirmação da série do valor contido no desvio da norma e o quanto este jamais poderia ser mais assustador do que a normalidade em si.

Figura 11 e 12: Fotogramas de *Hannibal* (2013 — 2015), Episódio 1 Temporada 1, Bryan Fuller



Fonte: Prime Video

Figura 13 e 14: Fotogramas de Hannibal (2013 — 2015), Episódio 13 Temporada 3, Bryan Fuller



Fonte: Prime Video

5 CONCLUSÃO

Desde que se foi socialmente definido que o padrão de normalidade se dava a partir de relações de gênero binárias e heterossexuais, a experiência de estar fora desta norma foi de ser enxergado como uma aberração, uma anomalia, um desequilíbrio da natureza. Pessoas LGBTQIAP+ não escolheram ser objetos de horror e, ainda assim, por centenas de anos, são narrativas de monstruosidade as pronunciadas sobre tal população. A figura do *queer* como demoníaco, maligno e infeccioso se fez presente não só por meio de histórias de vampiros, lobisomens e zumbis, mas em falas de figuras políticas, médicos, jornalistas e uma variedade de figuras midiáticas sobre a sodomia, o “estilo de vida” homossexual, a epidemia da AIDS, a acessibilidade da transição de gênero, entre outros comportamentos e marcos históricos LGBTQIAP+. Não é natural, portanto, que histórias sobre a experiência de ser tratado como monstro sejam contadas através dos mesmos mecanismos pelos quais histórias de monstros sempre foram contadas em geral?

No cinema de horror, desde seu início, a linha entre obras repetindo narrativas hegemônicas e bebendo do *queer* como fonte de tensão comumente presente em sua sociedade e obras produzidas por indivíduos LGBTQIAP+ lidando com a tensão social em volta de sua existência através de linguagem ambígua e sombria sempre foi tênue. Neste trabalho, buscou-se além de compreender diferentes obras cinematográficas de horror através de lentes *queer*, desmistificar a aparente contradição presente em haver na comunidade LGBTQIAP+ profunda conexão com histórias e iconografia do horror, quando o gênero está repleto de retratos negativos de comportamento sexual e de gênero não normativo. Conforme obras como *Nosferatu*, *Frankenstein*, *Festim Diabólico*, *Psicose* e *Pacto Sinistro* evidenciam, este tipo de contradição está no centro da tensão que move o horror como gênero.

Retomando a fala da drag queen Gottmik em entrevista ao Syfy “muitos desses filmes têm elementos queer. E não são de maneira negativa. Eles sempre só meio que estão lá e sendo celebrados” após cuidadosamente analisar diferentes retratos, inclusive alguns considerados negativos por muitos, do *queer* no horror, é possível compreender o porquê do gênero possuir tamanho apelo para pessoas LGBTQIAP+, ao ponto do monstro *queer* soar como um retrato mais casual e menos negativo do que personagens LGBTQIAP+ que sofrem e morrem em tantas narrativas de drama, por exemplo. O monstro *queer* é forte, carismático e não natural e possui imenso poder sobre a sociedade heterossexual e cisgênero da qual ele rompe com a normalidade. O monstro *queer* provoca reflexões naqueles que o assistem e na maioria das vezes possui mais importância e visibilidade em suas histórias do que os supostos heróis. Além do mais, quando por centenas de anos a narrativa em volta de um grupo os

reforça como monstros a serem temidos, seres que vão contra a natureza, é lógico que estas pessoas se identifiquem com os monstros sobrenaturais que encontram na ficção.

A afinidade do *queer* pelo horror é resultado da opressão. Assim como é o caso para outros grupos marginalizados, como mulheres e pessoas negras, a cultura da comunidade LGBTQIAP+ é notoriamente marcada por estar em conversa com ferramentas de controle e exclusão, está frequentemente posicionada como reativa em relação a discursos hegemônicos. Não há como saber se a organização desta comunidade se configuraria de maneira muito distinta caso seu histórico de repressão, invisibilização e demonização houvesse ocorrido de forma diferente ou deixado de ocorrer, no entanto, dado a presente realidade, o discurso e a organização *queer* estão intrinsecamente ligados a ressignificação. Muitos foram os direitos e os debates públicos conquistados pelo ativismo *queer* através de insubordinação, rebeldia e antagonismo, a comunidade LGBTQIAP+ triunfa socialmente ao deixar de lado ideias de assimilação e respeitabilidade, arrancando violentamente das mãos de seus opressores os dispositivos utilizados para deprecia-los. Ao transformar em ícones *queer* os monstros sexualmente desviantes, mesmo quando estes eram expressões de pessoas heterossexuais e cisgênero do medo e asco em relação a sexualidade e identidade de gênero *queer*, indivíduos *queer* expressam sua própria relação com ser alvo de anseio social e, assim, seus próprios medos e os de sua comunidade.

Não é coincidência que tantas histórias de horror icônicas tenham partido de momentos históricos particularmente importantes para a comunidade LGBTQIAP+. A prisão e o julgamento de Oscar Wilde por sodomia, a vívida comunidade e cultura *queer* em crescimento na Berlim dos anos 1920, os esforços de artistas *queer* para continuar representando suas vivências no audiovisual durante a efetividade do Código Hays, a ascensão de estrelas da música e do cinema que quebravam padrões de gênero após a Revolução de Stonewall ocorrer em 1969, a batalha de organizações LGBTQIAP+ para ter a AIDS reconhecida como uma epidemia e receber os tratamentos necessários nos anos 1990, todos esses marcos da história *queer* foram acompanhados por produções de horror que se tornaram referência para o gênero. Seja em reação do grupo dominante ao momentos em que o *queer* pareceu uma ameaça especialmente relevante ou pela voz de membros desta própria comunidade tentando expressar algo sobre sua luta, qualquer tentativa de desvencilhar o horror do *queer* demonstra apenas falta de conhecimento sobre como o gênero foi produzido pelos seus muitos anos de existência.

Há por volta de 10 anos atrás, durante o auge da luta pelo direito ao casamento entre pessoas do mesmo gênero, veiculou-se por certos círculos a ideia de que o papel da mídia

LGBTQIAP+ era promover o entendimento e aceitação, demonstrar para o mundo que pessoas LGBTQIAP+ não eram tão diferentes assim. Nesse tempo, para muitos, o auge da cultura LGBTQIAP+ eram séries de TV como *Modern Family* (2009 — 2020) e *Glee* (2009 — 2015), obras que mostravam as dificuldades de personagens gays lado a lado a colegas heterossexuais e, finalmente, seu triunfo por meio da integração social. O foco em representações midiáticas positivas não é sem sua necessidade, é claro, mas o clamor por assimilação na cultura popular tão presente naquele tempo rapidamente se provou inútil, como os ataques recentes aos direitos de pessoas transgênero nos EUA e no Reino Unido e banimentos de performances de drag queens em diversos estados estadunidenses deixam claro. Conforme uma nova era de combate à vivência *queer* se solidifica, o ativismo *queer* retorna à necessidade de causar desconforto à cultura hegemônica e a arte *queer* retorna à necessidade de expressar profundo desalinhamento com seu entorno. Em mídia, não há melhor lugar para se estabelecer narrativas desconfortáveis, raivosas e contraculturais do que o horror e, como discutido no decorrer deste trabalho, artistas *queer* o vem fazendo há anos.

Em *Hannibal*, a adaptação para TV dos livros de Thomas Harris, o protagonista Will Graham é um herói inusitado por não ser uma perfeita representação da normatividade e passa boa parte da narrativa com medo da possibilidade de se tornar um dos monstros que ele ajuda o FBI a capturar. Essa possibilidade é exatamente o que muitos a sua volta, figuras de autoridade inclusas, esperam que aconteça e ele passa longo tempo se esforçando desesperadamente para provar essa expectativa incorreta. Não é difícil comparar estes esforços com a luta da comunidade LGBTQIAP+ para ser aceita na sociedade, como o subcapítulo dedicado a tal obra o faz com maior profundidade. Reserva-se aqui, portanto, espaço para evidenciar como *Hannibal* aponta para a necessidade do cinema *queer* estar despreocupado com causar desconforto, despreocupado com o esforço de provar que pessoas *queer* são normais, bondosas e apenas por isso merecedoras de humanidade. Na série, ao completar sua transformação para não mais temer ser quem é, Will “conquista amor através de auto realização. Contudo, o tipo de amor que ele encontra não é o tipo de amor que ele estava procurando antes de sua transformação” (LEWERENZ, 2019, p. 69). Abraçar a figura do monstro *queer* talvez não traga o amor da sociedade heterocisnormativa que muitos jovens indivíduos *queer* parecem acreditar que precisam, mas abraçar o horror na posição de criador pode fazer melhor, pode dar a pessoas *queer* a oportunidade de serem mais poderosas e auto realizadas do que seus detratores.

REFERÊNCIAS

- BARTON, Sabrina. “Crisscross”: paranoia and projection on Strangers on a Train. *In* CREEKMUR, Corey K; DOTY, Alexander. **Out in culture: gay, lesbian and queer essays on popular culture**. Durham e Londres: Duke University Press, 1995, p. 219-241.
- BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the closet: homosexuality and the horror film**. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- BERENSTEIN, Rebecca Rhona J. “I’m not the sort of person men marry”: monsters, queers, and Hitchcock’s Rebecca. *In* CREEKMUR, Corey K; DOTY, Alexander. **Out in culture: gay, lesbian and queer essays on popular culture**. Durham e Londres: Duke University Press, 1995, p. 242-263.
- BUTLER, Judith. Imitation and gender insubordination. *In* ABELOVE, Henry; BARALE, Michele Aina; HALPERIN, David M. **The lesbians and gay studies reader**. Nova Iorque; Londres: Routledge, 1993, p. 307-320.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. *In* MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 55-88.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- DIFERENTE dos Outros. Direção: Richard Oswald. Produção: Richard Oswald. Roteiro: Magnus Hirschfeld, Richard Oswald. Intérpretes: Conrad Veidt, Fritz Schulz, Reinhold Schünzel, Anita Berber, Magnus Hirschfeld e outros. Alemanha: Richard-Oswald-Produktion, 1919. Digital, 50 min, mudo, preto e branco.
- DONOVAN, Sean. **Becoming unknown: Hannibal and queer epistemology**. *In* NEUMEIER, Beate. *Queer Film and Television*, Issue 59, p. 38-62. Alemanha: Gender Forum, 2016. Disponível em: <http://genderforum.org/queer-film-and-television-issue-59-2016>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- DOTY, Alexander. **Flaming classics: queering the film canon**. Nova Iorque: Routledge, 2000.

DRAG Queens Trixie Mattel & Katya React to #Alive and Cargo | I Like to Watch Horror | Netflix. Publicado por: Still Watching Netflix. Estados Unidos: 7 nov. 2020. 1 vídeo (14 min). Disponível em: <https://youtu.be/CZTGrBAju3c>. Acesso em: 18 jun. 2023.

DUGGAN, Lisa. **Making it perfectly queer**. In *The Socialist Review*. Vol. 22, n. 1, p. 11-31. Reino Unido, jan. 1992.

DYER, Richard; PIDDUCK, Julianne. **Now you see it: studies in lesbian and gay film**. Nova Iorque: Routledge, 2003.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

FESTIM, Diabólico. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Sidney Bernstein, Alfred Hitchcock. Roteiro: Arthur Laurents. Intérpretes: John Dall, Farley Granger, James Stewart e outros. Estados Unidos: Warner Bros., 1948. Digital, 80 min, son., color. Disponível via streaming em: <https://youtu.be/uYN3L9JRzrs>. Acesso em 18 jun. 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Intérpretes: Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clarke e outros. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931. Digital, 70 min, son., preto e branco. Disponível via streaming em: https://youtu.be/tiWbIEF3_wE. Acesso em 18 jun. 2023.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Intérpretes: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, Lil Dagover e outros. Berlim: Decla-Bioscop, 1920. Digital, 71 min, mudo, preto e branco. Disponível via streaming em: <https://globoplay.globo.com/o-gabinete-do-dr-caligari/t/zfxB8Yppsh>. Acesso em: 18 jun. 2023.

GLEE. Criador: Ryan Murphy, Ian Brennan, Brad Falchuk. Produção executiva: Ryan Murphy, Ian Brennan, Brad Falchuk, Bradley Buecker, Dante Di Loreto. Intérpretes: Lea Michele, Matthew Morrison, Jane Lynch, Cory Monteith e outros. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2009. Digital, 5654 min, son., color. Disponível via streaming: <https://www.disneyplus.com/pt-br/series/glee/5h5XCwlaqNBK>. Acesso em: 18 jun. 2023.

GREENE, Marjorie Taylor. **Our country has a sickness from Satan.** Estados Unidos, 11 jun. 2023. Twitter: @mtgreenee. Disponível em:

<https://twitter.com/mtgreenee/status/1668010411340230656>. Acesso em: 17 jun. 2023.

GREVEN, David. **Intimate violence: Hitchcock, sex, and queer theory.** Oxford: Oxford University Press, 2017.

GOTTLIEB, Kade. **Gottmik talks ‘pride season’, Chucky, and what makes horror so queer.** [Entrevista cedida a] Caitlin Busch. Syfy Wire, Estados Unidos, 30 jun. 2021.

Disponível em: <https://www.syfy.com/syfy-wire/pride-month-gottmik-horror-drag-chucky>. Acesso em: 17 jun. 2023.

HAMILTON, Sullivan. **‘Just a sweet transvestite’(?): (re)contextualizing Rocky Horror’s dr. Frank N’ Furter.** Carolina do Norte: The University of North Carolina at Greensboro, 2021.

HANNIBAL. Criador: Bryan Fuller. Produção executiva: Bryan Fuller, Martha De Laurentiis, Sidonie Dumas, Elisa Todd Ellis, Katie O’ Connell, Christophe Riandee, David Slade.

Estados Unidos: NBC, 2013. Digital, 1677 min, son., color. Disponível via streaming em: <https://www.primevideo.com/detail/0PTX6PCLD6I4Y2F9WSOO2EW7R2>. Acesso em 18 jun. 2023.

HARRIS, Thomas. **Dragão Vermelho.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

HARRIS, Thomas. **Hannibal.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

HARRIS, Thomas. **O silêncio dos inocentes.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

O HOMEM que Ri. Direção: Paul Leni. Produção: Carl Laemmle. Estados Unidos: Universal Pictures, 1928. Digital, 110 min, mudo, preto e branco.

ISHERWOOD, Christopher. **Christopher and his kind.** Toronto: Collins Publishers, 2013.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: a psychological history of the german film.** Nova Jérsei: Princeton University Press, 1966.

KUZNIAR, Alice. **The queer german cinema.** Stanford, California: Stanford University Press, 2000.

LEGENDARY. Produção executiva: David Collins, Michael Williams, Rob Eric, Renata Lombardo, Lee Metzger. Estados Unidos: Scout Productions. Digital, 1000 min, son., color. Disponível via streaming em: <https://play.hbomax.com>. Acesso em: 19 dez. 2022.

LEWERENZ, Ellie. “Adapt. evolve. become.” queering Red Dragon in Bryan Fuller’s Hannibal. In FINN, Kavita Mudan; NIELSEN, Ej. **Becoming: genre, queerness, and transformation in NBC’s Hannibal**. Nova Iorque: Syracuse University Press, 2019, p. 54-73.

MANCINI, Elena. **Magnus Hirschfeld and the quest for sexual freedom: a history of the first international sexual freedom movement**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2010.

MCCORMICK, Richard W. **Gender and sexuality in Weimar modernity: Film, literature, and “new objectivity”**. Nova Iorque: Palgrave, 2001.

MODERN Family. Criador: Steven Levitan, Christopher Lloyd. Produção executiva: Steven Levitan, Jeff Morton, Paul Corrigan, Brad Walsh, Danny Zuker, Abraham Higginbotham, Jeffrey Richman, Christopher Lloyd. Intérpretes: Jesse Tyler Ferguson, Eric Stonestreet, Ed O’Neill, Julie Bowen e outros. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2009. Digital, 5894 min, son., color. Disponível via streaming: <https://www.starplus.com/pt-br/series/modern-family/6p2yzz9mh8Kp>. Acesso em: 18 jun. 2023.

MOTION Picture Producers and Distributors of America. **The motion picture production code**. Washington, D.C: [s.n.], 1930.

MULTIPLE Maniacs. Direção: John Waters. Produção: John Waters. Intérpretes: Divine, David Lochary, Mary Vivian Pearce e outros. Estados Unidos: Dreamland, 1970. Digital, 96 min, son., preto e branco.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 437-453.

A NOIVA de Frankenstein. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Intérpretes: Boris Karloff, Colin Clive, Ernest Thesinger, Elsa Lanchester e outros. Estados Unidos: Universal Pictures, 1935. Digital, 75 min, son., preto e branco.

NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Produção: Enrico Dieckmann, Albin Grau. Intérpretes: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder e outros. Berlim: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, 1922. Digital, 94 min, mudo, preto e branco.

PACTO Sinistro. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Farley Granger, Robert Walker, Ruth Roman e outros. Estados Unidos: Warner Bros., 1951. Digital, 100 min. Disponível via streaming:

<https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GYGQVBQz8h4jDXAEAAALK:type:feature>.

Acesso em: 18 jun. 2023.

PINK Flamingos. Direção: John Waters. Produção: John Waters. Intérpretes: Divine, David Lochary, Mary Vivian Pearce e outros. Estados Unidos: Dreamland, 1972. Digital, 93 min, son., color.

POLIDORI, John William. **O Vampiro**. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2020.

PROBLEMAS Femininos. Direção: John Waters. Produção: John Waters. Intérpretes: Divine, David Lochary, Mary Vivian Pearce e outros. Estados Unidos: Dreamland, 1974. Digital, 97 min, son., color.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Intérpretes: Janet Leigh, Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin e outros. Estados Unidos: Paramount Pictures. Digital, 109 min, son., preto e branco. Disponível via streaming em: <https://www.starplus.com/pt-br/movies/psicose/1jBBYB6hV3n0>. Acesso em: 18 jun. 2023.

THE QUEER history of Weimar Germany. Publicado por Kaz Rowe. Chicago, 12 nov. 2021. 1 vídeo (38 min). Disponível em: <https://youtu.be/oNGvga0QKZg>. Acesso em: 17 jun. 2023.

REBECCA, a Mulher Inesquecível. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Joan Fontaine, Laurence Olivier, Judith Anderson e outros. Estados Unidos: Selznick International Pictures, 1940. Digital, 130 min, son., preto e branco. Disponível via streaming em: <https://www.looke.com.br/filmes/rebecca-a-mulher-inesquecivel>. Acesso em: 18 jun. 2023.

THE ROCKY Horror Picture Show. Direção: Jim Sharman. Produção: Michael White, Lou Adler. Roteiro: Richard O' Brien, Jim Sharman. Intérpretes: Tim Curry, Susan Sarandon, Barry Bostwick, Richard O' Brien e outros. Estados Unidos: 20th Century Fox. Digital, 98 min, son., color. Disponível via streaming em: <https://www.starplus.com/pt-br/movies/the-rocky-horror-picture-show/5ofgxhzdRVrV>. Acesso em: 18 jun. 2023.

RUPAUL'S Drag Race. Criador: RuPaul. Produção executiva: RuPaul, Fenton Bailey, Randy Barbato. Estados Unidos: World of Wonder Productions, 2009. Digital, 8405 min, son., color. Disponível via streaming em: <https://www.paramountplus.com/shows/rupauls-drag-race>. Acesso em: 18 jun. 2023.

RUSSO, Vito. **The celluloid closet: homosexuality in the movies**. Revised Ed. Nova Iorque: Harper & Row, 1987.

SCHAFFER, Talia. "A Wilde desire took me": the homoerotic history of Dracula. *In* ELH, Vol. 61, n. 2, p. 381-425. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu moderno**. São Paulo: Martin Claret, 2014.

SILVA, Thales Figueiredo da. **O zumbi de Bruce LaBruce em Otto; or, Up with dead people**. Dissertação (Pós-Graduação em Imagem e Som). São Paulo: UFSCar, 2017.

SONTAG, Susan. Notes on camp. *In* SONTAG, Susan. **Contra a interpretação** e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STOKER, Bram. **Drácula**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

TYRER, Ben. **Becoming Hannibal: identification and transformation in queer horror television**. Cardiff: University of Wales Press, 2020.

WALKER, Michael. **Hitchcock's motifs**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Grey**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

WOOD, Robin. The murderous gays. *In* CREEKMUR, Corey K; DOTY, Alexander. **Out in culture: gay, lesbian and queer essays on popular culture**. Durham e Londres: Duke University Press, 1995, p. 201-218.

WOOD, Robin. **Robin Wood on the horror film: collected essays and reviews**. Detroit: Wayne State University Press, nov. 2018.