



***HORROR HETERONORMATIVO: REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E
SEXUALIDADE E PEDAGOGIAS DO HORROR NO FILME THEY/THEM (2022)
DE JOHN LOGAN***

***HORROR HETERONORMATIVO: REPRESENTACIONES DE GÉNERO Y
SEXUALIDAD Y PEDAGOGÍAS DEL HORROR EN LA PELÍCULA THEY/THEM
(2022) DE JOHN LOGAN***

***HETERONORMATIVE HORROR: REPRESENTATIONS OF GENDER
AND SEXUALITY AND PEDAGOGIES OF HORROR IN THE FILM
THEY/THEM (2022) BY JOHN LOGAN***

Lucas Bitencourt Fortes¹

RESUMO

O presente artigo objetiva analisar as representações de gênero e sexualidade produzidas em *They/Them* (2022), longa-metragem do diretor estadunidense John Logan, assim como as pedagogias do horror que emergem de sua produção. A partir do campo dos Estudos Culturais, e através de recortes produzidos a partir da adoção de um tripé metodológico, composto por etnografia em tela, análise cultural e metodologia visual crítica, busca-se perceber e evidenciar o horror que se manifesta na heterogeneidade. O artigo evidencia a potencialidade das produções cinematográficas de horror em refletir acerca de questões incômodas e problemáticas contemporâneas. Em *They/Them*, a manifestação do horror prescinde da figura monstruosa em si, presente em muitas produções clássicas do gênero, apresentando-se através do discurso heteronormativo e de suas consequências para com os sujeitos que transgridem e subvertem as normas.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero e sexualidade. Heteronormatividade. Representação. Pedagogias do horror.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar las representaciones de género y sexualidad producidas en *They/Them* (2022), largometraje del director estadounidense John Logan, así como las pedagogías del horror que se desprenden de su producción. Desde el

¹ Doutorando em Educação. Universidade Luterana do Brasil, Canoas, Rio Grande do Sul, Brasil.

campo de los Estudios Culturales, ya través de extractos producidos a partir de la adopción de un trípode metodológico, compuesto por etnografía de pantalla, análisis cultural y metodología visual crítica, buscamos percibir y evidenciar el horror que se manifiesta en la heterogeneidad. El artículo destaca el potencial de las producciones cinematográficas de horror para reflexionar sobre temas contemporáneos incómodos y problemáticos. En *They/Them*, la manifestación del horror prescinde de la propia figura monstruosa, presente en muchas producciones clásicas del género, presentándose a través del discurso heteronormativo y sus consecuencias para los sujetos que transgreden y subvierten las normas.

PALABRAS-CLAVE: Género y sexualidad. Heteronormatividad. Representación. Pedagogías del horror.

ABSTRACT

This article analyzes the representations of gender and sexuality produced in *They/Them* (2022), a feature film by American director John Logan, as well as the pedagogies of horror that emerge from its production. From the field of Cultural Studies, and through clippings produced from the adoption of a methodological tripod, composed of screen ethnography, cultural analysis and critical visual methodology, we seek to perceive and highlight the horror that manifests itself in heterogeneity. The article highlights the potential of horror film productions to reflect on uncomfortable and problematic contemporary issues. In *They/Them*, the manifestation of horror dispenses with the monstrous figure itself, present in many classic productions of the genre, presenting itself through heteronormative discourse and its consequences for subjects who transgress and subvert norms.

KEYWORDS: Gender and sexuality. Heteronormativity. Representation. Horror pedagogies.

* * *

Introdução

O presente artigo parte das provocações produzidas pelo presente dossiê, sobretudo pensando o quanto determinados grupos, muitas vezes minoritários, encontram-se vulneráveis, marginalizados e sujeitos as mais diferentes formas de violência. Parte, ainda, do entendimento de que a mídia se constitui em uma potente ferramenta de visibilização de problemáticas da contemporaneidade, oportunizando outros olhares a respeito de temas e sujeitos ora silenciados.

Com isso, o foco da discussão proposta recai sobre o lugar ocupado pela população LGBTQIAP+² na sociedade brasileira. Essa que vem ganhando cada vez mais destaque em diversas esferas, sejam elas sociais, políticas e acadêmicas, embora deva-se dizer ainda não o suficiente, em conta da dura e violenta realidade a qual é

² Sigla de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Transgêneros/Travestis, Queer, Intersexual, Assexual, Pansexual, etc.

submetida, e que pode ser confirmada a partir de dados e pesquisas recentes que apontam para uma crescente violência contra essa população (OBSERVATÓRIO, 2022). Muito desta crescente violência pode ser atribuída à lógica que envolve a heteronormatividade, que empurra a população LGBTQIAP+ à marginalização e exclusão, enquanto aprova a heterossexualidade como norma e/ou padrão social (SOUZA; SILVA; SANTOS, 2016). A partir da imposição desta raiz heteronormativa, se passa a atribuir significados positivos às pessoas que aderem a tal norma, assim como a seus símbolos e seus produtos culturais. Em contraposição, atribui-se significados negativos ao que se relaciona às pessoas homossexuais, seus símbolos e produtos culturais (ANUÁRIO, 2022). Conforme destacam Pinho e Pulcino, as heterossexualidades, tidas como naturais:

[...] constituem-se em uma matriz que conferirá sentido às diferenças entre os gêneros. Da mesma forma, a reiteração dos papéis de gênero garante o discurso das heterossexualidades. A esta ordem social naturalizada, chamamos heteronormatividade. Sendo assim, a sociedade em que vivemos pode ser classificada como heteronormativa. (2016, p. 673).

Neste estudo, compreende-se a mídia como meio ou espaço por onde uma determinada mensagem é transmitida. Dentro desta concepção, têm-se o rádio, a imprensa, a televisão, a música, os jornais, as revistas, o cinema, por exemplo, como exemplos de mídias (KELLNER, 2001). Para o referido autor, o cinema pode ser entendido como um meio a partir do qual representações são produzidas e pedagogias emergem, indo além de uma definição que contemple unicamente seu teor estético, artístico e/ou de entretenimento popular (FORTES, 2023).

Assim, soma-se às provocações produzidas pelo dossiê e à compreensão em torno da mídia, e mais propriamente do cinema, o interesse de pesquisa por representações e pedagogias no cinema de horror. Com estas inspirações, debruçamo-nos sobre a recente produção de horror *They/Them*³ (2022), do diretor e roteirista estadunidense John Logan⁴, cuja produção é sua estreia como diretor. A história acompanha um grupo de jovens que é enviado para um acampamento de terapia da

³ No Brasil a produção manteve o nome original acrescentando o subtítulo “*O Acampamento*”.

⁴ Entre os trabalhos de John Logan cabe destacar a criação da série de horror *Penny Dreadful* e participação nos roteiros de *Gladiador* (2000), de Ridley Scott, *O Aviador* (2004), de Martin Scorsese, e *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoniaco da Rua Fleet* (2007), de Tim Burton.

conversão⁵ chamado *Whistler Camp*, cuja missão é a de adaptar a sexualidade de adolescentes LGBTQIAP+ aos padrões heterossexuais, contando ainda com o surgimento da figura de um misterioso assassino mascarado. Trata-se de “um filme de horror cujo tema é bastante polêmico e pontual, já que se trata de um acampamento que promete corrigir a sexualidade não heteronormativa de seus detentos” (PEREIRA, 2023, n.p.).

Quando se pensa essa relação entre produções de horror e questões de gênero e sexualidade, alguns filmes destacam-se, embora não necessariamente abordem a temática de forma direta e evidente. Para estes filmes surge o termo *Queer Horror*, isto é, produções de horror desenvolvidas por diretores e/ou produtores que se identificam como *queer*⁶, e que, conseqüentemente, contribuem para representar seus medos e ansiedades como indivíduos *queer* (ELLIOTT-SMITH, 2016). Destaca-se que o conceito pode ser compreendido como fluído e abrangente, não sendo necessariamente dirigido ou produzido por artistas *queer*, assim, o termo pode ser utilizado para definir “produções que tratam abertamente de temas da comunidade ou que são intricadamente codificadas. Produções destinadas ao público *queer* ou que são adotadas e até mesmo posteriormente ressignificadas como seus símbolos” (DARKSIDE, 2022, n.p.). Assim, “ainda que não seja explicitada a intenção de alguns cineastas em abordar questões de gênero e sexualidade de uma forma direta, a teoria *queer* possibilita que certos filmes sejam analisados sob esse ponto de vista” (SOUZA, 2015, n.p.). Uma forma de compreender o conceito é relacioná-lo a enredos “em que um personagem é LGBT e a problemática tem a ver com a sexualidade (CETRONE, 2021).

Embora haja filmes que possam ser considerados como de *Queer Horror*, cabe destacar que a mera presença de um personagem LGBT, por exemplo, por si só não qualifica um filme como pertencente ao gênero. É necessário que “a obra potencialmente problematize a questão e não a trate como mero adereço” (STANCKI, 2019). De tal forma, muitas produções de horror podem servir de alegoria para expor a condição a qual indivíduos que não se sujeitam a restrição e ao controle de uma sociedade heteronormativa são expostos, mesmo que em muitas delas o uso de estereótipos negativos seja evidente (BENSHOFF, 1997). Assim, partindo de um olhar

⁵ Também chamada de terapia de reorientação sexual ou terapia reparativa, compreende um conjunto de métodos que visam eliminar a orientação sexual de um indivíduo que não condiz com a heterossexualidade.

⁶ *Queer* (em português: excêntrico, insólito, esquisito, bizarro) é uma palavra-ônibus proveniente do inglês usada para designar pessoas que não seguem o modelo de heterossexualidade ou da binaridade de gênero.

mais abrangente quanto às produções que podem encaixar-se na temática, têm-se alguns clássicos do cinema que carregam em seus subtextos certas mensagens, como, por exemplo, *Nosferatu* (1922), dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau, e, ainda, *Frankenstein* (1931) e *A Noiva de Frankenstein* (1935), ambos de James Whale, com personagens que não são aceitos por serem considerados diferentes (DARKSIDE, 2022). Destaca-se que:

Com o passar dos anos, diversos filmes continuaram representando personagens queer, seja de forma implícita ou explícita. A lista é longa e variada, com algumas representações mais positivas que outras [...].

Nos anos 1970, o horror queer continuava em alta, beneficiando-se do fim do código Hays e da censura em 1968. A trilogia Karnstein da produtora britânica Hammer inspirou-se em Carmilla de Le Fanu para produzir *Atração Mortal* (1970), *Luxúria de Vampiros* (1971) e *As Filhas de Drácula* (1971). Os três filmes foram considerados ‘ousados’ para a época por sua representação explícita da lesbianidade.

Em 1975, foi a vez do fenômeno *The Rocky Horror Picture Show*. Abordando temas como liberdade sexual, bissexualidade, androginia e expressões de gênero, o musical criou uma comunidade de fãs e ganhou um lugar cativo em nossos corações. O doutor Frank N. Furter, o cientista louco que na verdade é uma travesti do planeta Transexual, tornou-se um símbolo da comunidade queer, convidando todos a celebrarem e abraçarem suas identidades e sexualidades. A mensagem era simples: ‘Não sonhe, SEJA!’ (DARKSIDE, 2022, n.p.).

Outras produções que podem ser destacadas são *A Hora do Pesadelo 2: A Vingança de Freddy* (1985), de Jack Sholder, no qual o roteiro pode ser encarado como uma tentativa de realizar um comentário social sobre a homossexualidade (CETRONE, 2021; SOUZA, 2015) e *Hellraiser: Renascido do Inferno* (1987), de Clive Barker, cujo universo criado pelo diretor, que é assumidamente homossexual, têm como base a estética e a prática BDSM⁷ (CETRONE, 2021). Destacam-se, também, filmes como *Raça das Trevas* (1990), de Clive Barker, *O Silêncio dos Inocentes* (1991), de Jonathan Demme, *Entrevista com o Vampiro* (1994), de Neil Jordan, *Almas Gêmeas* (1994), de Peter Jackson, nos anos 90 (GODOY, 2020a), e *Alta Tensão* (2003), de Alexandre Aja, *Hellbent* (2004), de Paul Etheredge, *O Filho de Chucky* (2004), de Don Mancini, *Deixa Ela Entrar* (2008), de Tomas Alfredson, a partir dos anos 2000 (GODOY, 2020b). Mais recentemente, *Um Estranho no Lago* (2013), de Alain Guiraudie, *Lyle* (2014), de Stewart Thorndike, *Espiral* (2019), de Kurtis David Harder, e *The Retreat* (2021), de

⁷ Sigla que denomina um conjunto de práticas consensuais envolvendo bondage e disciplina, dominação e submissão, sadomasoquismo e outros tipos de comportamento sexual humano relacionados.

Pat Mills (ESPIÑEIRA, 2022), que são bons exemplos de produções que podem, de alguma forma, ser enquadradas dentro do *Queer Horror* ou que ao menos flertam com a temática. Exemplificando algumas outras produções:

Faca no Coração, filme de 2018 do diretor Yann Gonzalez, é ambientado no mundo da pornografia gay e povoado por personagens queer. A comédia de horror *Freaky: No Corpo de Um Assassino* brinca com identidade de gênero ao fazer uma adolescente trocar de corpo com um assassino em série. A francesa Julia Ducournau ganhou a Palma de Ouro com *Titane*, um filme que questiona sexualidade, corpo e humanidade, enquanto o último *Pânico* trouxe Jasmine Savoy Brown como Mindy, a primeira personagem assumidamente gay da franquia [...].

O recente *Morte, Morte, Morte*, da diretora Halina Reijn, traz no seu centro a sexualidade fluida e o questionamento de rótulos da geração Z. Já o fenômeno da Netflix, a trilogia *Rua do Medo* não só é protagonizada por personagens queer e centrada no romance de duas mulheres, como também questiona as expectativas do próprio público, ao brincar com as convenções de representação de sexualidade no cinema de horror (DARKSIDE, 2022, n.p.).

Ao atentar o olhar para produções brasileiras, têm-se o curta-metragem *J de Jesus* (2013), de Dennison Ramalho, segmento da antologia *O ABC da Morte 2* (2013), no qual o espectador acompanha o sequestro do filho de um político conservador, a mando de seu próprio pai, para que então passe por uma sessão de exorcismo em função de sua sexualidade (FORTES, 2022). Há comentários e reflexões interessantes no longa-metragem *As Boas Maneiras* (2018), de Juliana Rojas e Marco Dutra, no qual, apesar de não ser o foco da produção, aborda o relacionamento lésbico entre as personagens Ana e Clara, produzindo uma série de simbologias e metáforas para pensar o isolamento ao qual determinados indivíduos estão sujeitos em conta de sua orientação sexual ou identidades de gênero (CETRONE, 2021). O recente *Verão Fantasma* (2022), de Matheus Marchetti, cuja narrativa acompanha dois adolescentes que se apaixonam e investigam o desaparecimento de uma criança (DARKSIDE, 2022). Ainda a partir de uma perspectiva ampla quanto a produções que podem enquadrar-se de alguma forma ao *Queer Horror*, destacam-se os curtas-metragens *Jonas Banhado em Sangue* (2017), de Mateus Bandeira, *Você é Diferente* (2017), de George Pedrosa, e *O Mistério da Carne* (2018), de Rafaela Camelo, além dos longas-metragens *Mate-me Por Favor* (2015), de Anita Rocha da Silveira, e *Canto dos Ossos* (2020), de Jorge Polo e Petrus de Bairros (MARQUES, 2022).

A produção selecionada para fins de análise e discussão no presente texto, têm claras inspirações em clássicos filmes *Slasher*⁸, como as franquias *Sexta-Feira 13*, com a figura de Jason Voorhees, *A Hora do Pesadelo*, com a figura de Freddy Krueger, *Pânico*, com a figura de Ghostface, e mais recentemente, *Terrifier*, com a figura de Art. Sobretudo, atenta-se para as similaridades de *They/Them* com *Sexta-Feira 13*, que também se passa em um acampamento e apresenta a figura de um assassino mascarado. Cabe destacar a possível inspiração no documentário da Netflix chamado *Pray Away* (2021), de Kristine Stolakis, que traz os relatos de ex-líderes e sobreviventes da chamada terapia de conversão (WALTER, 2022). Atenta-se ainda para uma motivação de cunho pessoal do diretor, conforme destacou em nota para a imprensa quando do anúncio do filme:

‘*They/Them*’ é algo que está germinando dentro de mim durante toda a minha vida. Eu amo filmes de terror desde quando me entendo por gente, acho que porque os monstros representam ‘o outro’. Como uma criança gay, eu sentia muita afinidade com aqueles que eram diferentes, fora do comum, proibidos. Eu quis fazer um filme que celebre as identidades queers, com personagens que eu nunca vi enquanto crescia. (FANTINEL, 2022, n.p.).

A ideia central da produção, por si só, já proporciona bases sólidas para uma produção de horror, contribuindo para reflexões e discussões importantes na contemporaneidade. De fato, as produções de horror em si carregam o potencial de representar e produzir pedagogias acerca dos mais diversos temas, incluindo-se aquelas relacionadas a gênero e sexualidade (FORTES, 2022, 2023). O crítico de cinema Diego Ferraz, apesar de apontar aspectos que podem ser compreendidos como negativos no tocante a construção e desenrolar da narrativa de *They/Them*, também aponta elementos importantes, sobretudo considerando a discussão proposta neste artigo. Como salienta, trata-se de:

[...] uma obra que conversa com um público seletivo e só funciona para ele. Quem sofreu ou entende de maneira empática as questões opressoras do preconceito sexual vai captar várias mensagens, mesmo que muitas cheguem de maneira bem panfletária e didática, quase como um telecurso. Por outro lado, um público que precisaria de fato ouvir e se chocar com essa mensagem nunca será atingido, pelo modo raso e frio que são tratadas coisas tão importantes.

⁸ Subgênero de filmes de horror que quase sempre envolve assassinos psicopatas que matam aleatoriamente.

O que me deixa feliz é ver que talvez esse filme abra fronteiras pra novas abordagens similares, talvez de maneiras mais inteligentes e eficazes, mostrando que as narrativas evoluem e é possível sim ter terror com todo tipo de personagens representados, nem que sejam para morrer ao fugir de um assassino ao correr de costas nas florestas. (FERRAZ, 2022, n.p.).

Com estas considerações introdutórias, buscou-se a contextualização do tema e do artefato cultural sobre o qual versam as discussões empreendidas. Na continuidade, apresenta-se o percurso teórico-metodológico, dando relevo a alguns conceitos que nos servem como ferramentas analíticas.

Percurso teórico-metodológico e conceitos norteadores

Implementamos nossa análise a partir do campo dos Estudos Culturais (EC) que se fundamenta em uma compreensão ampla no tocante à cultura, compreendendo-a como central na contemporaneidade, abrangendo todos os aspectos da vida social e, portanto, interessado em todas as práticas sociais de significação (DU GAY *et al*, 1997; HALL, 2016). A partir dos EC, o cinema é compreendido como um artefato cultural que, além de ser produzido na cultura, abarca o potencial de afetá-la, considerando as representações que são produzidas e as pedagogias que dele emergem (DUARTE, 2002; FABRIS, 2008; GIROUX, 2013).

Para fins metodológicos, faz-se uso de um tripé composto pela etnografia em tela (BALESTRIN, 2011), com o intuito de produzir recortes da produções, atentando-se para aspectos que não seriam perceptíveis se analisada a produção como um todo; pela análise cultural (WILLIAMS, 2003), visando compreender os significados e valores implícitos e explícitos que encontram-se presentes na cultura específica a partir da qual a produção surge; pela metodologia visual crítica (ROSE, 2001) que implica uma postura crítica em relação às imagens visuais as quais se analisa; e do produtor das mesmas, considerando a subjetividade do pesquisador.

Dentre os conceitos norteadores, a representação é compreendida como a produção de sentido através da linguagem, ocorrendo a partir de signos e símbolos (HALL, 2016). No tocante ao que se propõe, atenta-se para a linguagem cinematográfica e as representações produzidas através de seu uso. Por pedagogia cultural, entende-se as formas de ser e de compreender o mundo que emergem dos mais diversos âmbitos, transcendendo os lugares educacionais tradicionais, sendo, neste

momento de expansão do que se entende como pedagogia, por exemplo, os museus, anúncios publicitários, músicas, jogos eletrônicos e, sobretudo, o cinema (CAMOZZATO, 2012).

Relacionando-se intimamente com o conceito e pedagogias culturais, têm-se as pedagogias do horror - fruto da expansão da pedagogia, enquanto campo, bem como do caráter educativo que se expande, como vontade de educar a todas as dimensões da vida social. Temos, portanto, pedagogias que emergem de produções cinematográficas pertencentes ao gênero de horror, que, por sua vez, apresentaram determinadas particularidades, como a aprendizagem a partir da figura monstruosa, a reflexão relativa ao contexto em que a produção analisada surge, bem como as possíveis lições contidas na exteriorização de medos, angústias e traumas dos personagens, podendo estes serem aprendidos pelo espectador (FORTES, 2023). Relativo ao horror como gênero cinematográfico, identificamos ser ele compreendido como um gênero que se relaciona com os medos e ansiedades de uma sociedade, cujas representações produzidas contribuem para reflexões acerca dos medos e preocupações nela vigentes. Além disso, ele é marcado por aquilo que é reconhecido como aterrorizante, ao mesmo tempo em que oportuniza uma combinação do que é familiar e inesperado ao espectador (PHILIPS, 2005).

Ao pensar gênero e sexualidade, aponta-se para construções sociais que ocorrem através de aprendizagens e práticas, desenvolvidas por um conjunto de instâncias sociais e culturais tais como a igreja, escola, família, entre outros, dentro de um processo inacabado e contínuo. Ou seja, processos de subjetivação que incidem sobre os sujeitos ao longo de toda a vida (LOURO, 2008). Cabe destacar que, embora se interrelacionem, identidade sexual e de gênero se distinguem. Isso é, um sujeito masculino ou feminino pode ser heterossexual, homossexual ou bissexual, por exemplo. Relacionado a estes conceitos, têm-se a heteronormatividade, compreendida como a ordem social naturalizada a partir da matriz heterossexual. Trata-se da presunção de que, para que os corpos estejam coerentes eles devem ser estáveis, tanto na questão sexual quanto na de gênero, fundamentando-se na relação masculino e feminino, assim como na prática da heterossexualidade (BUTLER, 2003).

Após este momento, sobre o percurso teórico-metodológico e os conceitos que nortearão a pesquisa, passamos para a análise da produção, com vistas no horror produzido a partir da heteronormatividade.

Desmembrando o horror heteronormativo de *They/Them*

Na parte inicial da produção, após o espectador presenciar o assassinato de uma mulher que dirigia um carro à noite por uma estrada, embora sem entender as motivações do que levariam a isto, vê-se um grupo de jovens que chegam em um ônibus ao acampamento *Whistler Camp*, momento em que são recebidos por Owen Whistler (interpretado por Kevin Bacon), o responsável pelo local, e a sua equipe. O nome do acampamento e o sobrenome de Owen, assim como outros elementos ao longo da produção, evidenciam que o local representa um negócio da família há muitos anos, sendo Owen, na atualidade da trama, o responsável. Embora as falas de Owen soem em um tom amigável, um tanto brincalhão, e de acolhimento, é nítido o discurso heteronormativo, como quando diz “*Eu não posso fazer vocês virarem héteros. Para mim, tudo bem ser gay. Se vocês são felizes do jeito que são*” (Figura 1). Estas falas devem ser compreendidas a partir não unicamente do que é dito, mas dos possíveis significados que o enunciado produz, em contextos diversos. Nesse sentido, quando diz “*Para mim, tudo bem ser gay*”, outra pergunta poderia ser feita, como: Por qual razão não estaria bem ser gay ou qual seria o problema em ser?

FIGURA 1: Boas-vindas.

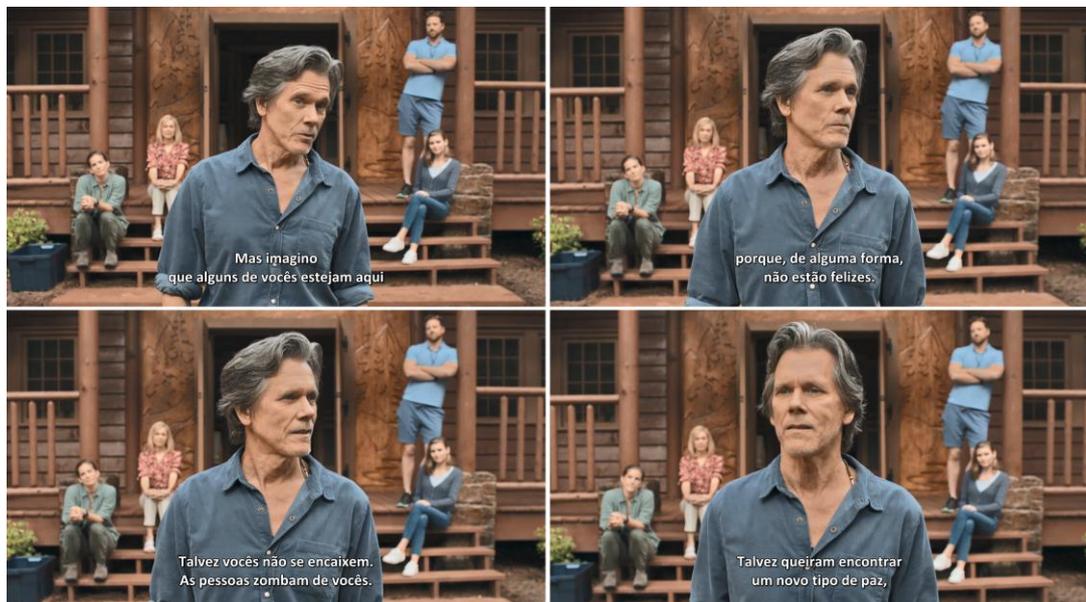


Fonte: *They/Them*, 2022.

Se em um primeiro momento Owen deixa claro que não há o interesse de mudar nenhum daqueles jovens, posteriormente, tal sentido é deslocado através de um discurso

de base psicológica (ao estilo autoajuda), como por exemplo, no tocante à aceitação perante a sociedade e, sobretudo, a aceitação deles mesmos. Falas como “*imagino que alguns de vocês estejam aqui porque, de alguma forma, não estão felizes*” e “*Talvez vocês não se encaixem. As pessoas zombam de vocês. Talvez queiram encontrar um novo tipo de paz*” (Figura 2). Deve-se atentar a estas falas, quando Owen atribui aos próprios jovens a inquietude ou busca por mudarem e encontrarem uma saída para sua suposta infelicidade ou para a não aceitação por parte da sociedade. Desse modo, é reforçada a heteronormatividade, deslocando-se para o sujeito um problema que estaria na sociedade, que impõe uma norma sexual e posiciona as demais sexualidades como desviantes.

FIGURA 2: Discurso com bases heteronormativas.



Fonte: *They/Them*, 2022.

Mesmo que possam soar como receptivas e compreensivas, as falas de Owen carregam o que pode ser compreendido como violência simbólica, expressa através da linguagem. Primeiramente deve-se compreender que “a linguagem é produtora de normalizações e significados” (SEFFNER; FIGLIUZZI, 2011, p. 54). Com isso, afirma-se que a violência se manifesta de diferentes formas, não unicamente em ações e casos mais evidentes e habitualmente pensados, mas, por outro lado, deve-se considerar “uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido” (ZIZEK, 2014, p. 17).

Julga-se pertinente destacar alguns pontos da discussão a respeito do surgimento dos discursos de verdades acerca da sexualidade. Tais discursos surgem em momentos histórico e sociais específicos, com finalidade de normatizar as práticas sexuais de acordo com determinados padrões. Assim, muito do que se têm como verdade no tocante ao sexo nada mais é do que uma construção feita de múltiplos discursos que produzem supostas verdades (FOUCAULT, 2017a, 2017b). Tal compreensão é importante para pensar o quanto a violência que emerge e é produzida a partir das falas de Owen, possui suas próprias contradições. Pois, trata-se de um discurso construído e tomado como verdade absoluta, embora, conforme Foucault, a verdade seja produzida a partir de regimes discursivos que tornam certo enunciado verdadeiro, em contextos, tempos e circunstâncias variáveis.

Após o discurso de boas-vindas, da apresentação dos membros da equipe, e de explicar como será o funcionamento do acampamento, Owen então aponta as cabanas nas quais os recém-chegados ficarão, sendo o da sua direita o dos meninos e o da esquerda o das meninas, estabelecendo, assim, uma norma a ser seguida. Contudo, enquanto a maioria do grupo caminha em direção a uma das cabanas, uma pessoa fica parada sem tomar uma decisão. Trata-se de Jordan (interpretado por Theo Germaine), protagonista que é transsexual e pessoa não binária (Figura 3).

FIGURA 3: Meninos e meninas.



Fonte: *They/Them*, 2022.

A fala de Owen e a distinção entre uma cabana para os meninos e outra para as meninas direciona os jovens a posicionarem-se quanto às suas identidades de gênero. Com isso, instala-se “um processo que, supostamente, deve seguir um determinado rumo ou direção. Neste caso, a afirmativa mais do que uma descrição, pode ser compreendida como uma definição ou decisão sobre um corpo” (LOURO, 2004, p. 15).

Contudo, compreende-se que ao mesmo tempo que se impõe algo, também se abre espaço para transgressões, subversões e resistências (LOURO, 2004). O simples ato de Owen em definir uma cabana para meninos e uma cabana para meninas, além de regular e delimitar as opções, ou mesmo estabelecer fronteiras e limites, também abre espaço para que Jordan se manifeste. Esse momento da produção possibilita que pensemos na problemática do que surge primeiro, se a regulação ou o gênero. Conforme Butler “um gênero que preexiste a sua regulação, ou é o caso de que, sendo sujeito à regulação, o sujeito generificado emerge, produzido a partir de e por meio dessa forma particular de sujeição? Não é a sujeição o processo pelo qual a regulação produz gênero?” (2014, p. 251). Ainda, conforme Butler

[...] um discurso restritivo sobre gênero que insista no binarismo homem e mulher como a maneira exclusiva de entender o campo do gênero atua no sentido de efetuar uma operação reguladora de poder que naturaliza a instância hegemônica e exclui a possibilidade de pensar sua disrupção. (2014, p. 254).

Na sequência da narrativa fílmica, a primeira atividade a qual o grupo de jovens é submetido é uma roda de conversas, que pode ser vista também como uma espécie de terapia em grupo. Além dos jovens, encontram-se neste momento o responsável pelo acampamento, Owen, e sua esposa, Cora Whistler (interpretada por Carrie Preston), a psicóloga do acampamento, que toma nota do que é dito pelos jovens (Figura 4). É então que Owen dá início à dinâmica, questionando-os: “*Quero começar com uma pergunta simples. Por que vocês estão aqui?*”.

FIGURA 4: Terapia em grupo.



Fonte: *They/Them*, 2022

Observam-se dois tipos de posicionamento dos jovens durante a terapia em grupo. Alguns mostram-se bem resolvidos no tocante a seu gênero e sexualidade, embora toda violência, preconceito e pressão familiar que possam sofrer, estando ali muito mais para fins de “agradar” seus familiares e, com isso, não serem “expulsos de casa” (tal como afirma uma das jovens), ou ainda, para emanciparem-se legalmente de seus pais. Alguns outros jovens não se mostram tranquilos quanto à sua sexualidade ou gênero, e dizem ter procurado o acampamento para não serem vistos como uma “*aberração*”, ou para “*ser como todo mundo*”, ou ainda, “*ser invisível*” ou simplesmente “*ser amada*” (Figura 04).

FIGURA 4: Aceitação e negação.



Fonte: *They/Them*, 2022

A negação manifestada pelos jovens evidencia o horror ao qual estão sendo submetidos nos mais diversos âmbitos, como, por exemplo, no destaque feito a uma das instâncias por eles mencionada: a própria família. Essa que juntamente escola, igreja, instituições legais e médicas, são importantes para o processo constitutivo quando o assunto é gênero e sexualidade (LOURO, 2008). Como salienta a autora:

A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo. Por muito tempo, suas orientações e ensinamentos pareceram absolutos, quase soberanos. (LOURO, 2008 p. 18).

Nesta direção, o filme remete ao conflito psíquico a que muitos indivíduos estão sujeitos, entre o que as pessoas pensam que elas deveriam ser e como elas realmente são e desejam viver as suas vidas. Por vezes, estes indivíduos têm uma sensação de vergonha, questionamentos quanto ao seu próprio valor e, sobretudo, ódio de si mesmos (ANTUNES, 2016). Isso ocorre em virtude do esforço “em mostrar continuidades e homogeneidades em nossa vida sexual e de gênero, bem como em nossos ideais de corpo” (SEFFNER; FIGLIUZZI, 2011, p. 52). A falta de apoio, seja por parte da

família, seja do meio social mais amplo em que vivem, e que se compreende através das falas dos jovens, promovem a internalização do preconceito e da violência que sofrem (ALBUQUERQUE et al, 2016).

Embora não se trate de uma cena em que o horror heteronormativo se manifeste, têm-se um outro importante momento em que uma forma de resistência ao que vem sendo imposto se faz presente, novamente através da figura de Jordan. Em determinado momento da narrativa fílmica, descobre-se que Alexandra (interpretada por Quei Tann) é transsexual e que não havia informado isto à Owen e ao restante do acampamento, algo afirmado como um fato grave, por Owen. Assim, ao descobrir, o diretor faz com que, pela manhã, Alexandra troque de cabana, passando da cabana das meninas para a cabana dos meninos. Após um discurso exaltado e ofensivo, Owen deixa a mensagem “*todos lá na frente. 10 min para a chamada. E, por favor, se vistam de maneira adequada*” (Figura 5) O que se sucede pode vir a ser uma resposta para a pergunta: O que é vestir-se adequadamente?

FIGURA 5: Ato de resistência.



Fonte: *They/Them*, 2022

Em resposta, e solidariedade, ao que ocorreu, Jordan se apresenta para a chamada com trajes tidos como femininos, um vestido florido e colorido. O sorriso estampado na cara de Jordan pode ser compreendido como uma forma de subversão da ordem proferida ou mesmo de enfrentamento à Owen. Cabe pensar que nas fronteiras

das zonas de policiamento, tanto a obediência, quanto a transgressão e subversão da ordem estão presentes. Uma das formas de transgredir ou subverter encontra-se justamente na paródia, sob uma forma crítica (LOURO, 2004). Como salienta Louro:

Quem subverte e desafia a fronteira apela, por vezes, para o exagero e para a ironia, a fim de tornar evidente a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações. Por isso, a paródia que arremeda os ‘nativos’ do ‘outro’ lado, que embaralha seus códigos com os ‘desse lado’, que mistura e confunde as regras, que combina e distorce as linguagens é tão perturbadora. Ela se compraz da ambigüidade, da confusão, da mixagem.

Para as fronteiras constantemente vigiadas dos gêneros e da sexualidade, a crítica paródica pode ser profundamente subversiva. (2004, p. 20).

Em determinada cena, os jovens conhecem um pouco mais as atividades propostas pelo acampamento, divididas entre atividades das meninas e atividades dos meninos. As meninas se reúnem na cozinha para fazer tortas, que conforme a diretora de atividades Sarah (interpretada por Hayley Griffith) explica: *“Hoje vamos explorar papéis tradicionais. Ao nos comportarmos de certo modo, reconhecermos e aceitarmos certos comportamentos sociais, talvez venhamos a apreciar o valor emocional de reforçar esses comportamentos e a ficar confortáveis e sentir que pertencemos a um grupo. Então, meninas, vamos fazer uma torta”*.

Enquanto isso, os meninos, reunidos em uma área aberta com alvos a certa distância, recebem espingardas, para que possam exercitar a prática de tiro. Conforme Owen, que está acompanhado do diretor esportivo Zane (interpretado por Boone Platt): *“Duas coisas controlam este mundo. A Biologia e a História. Eu sei que não é bom dizer isto hoje em dia, mas os homens evoluíram naturalmente para serem maiores e mais fortes do que as mulheres. Há um motivo para isso. Nossos antepassados eram caçadores. Eles tinham que perseguir as presas e subjugar-las. Era caçar ou passar fome. Isso está no nosso DNA, senhores. Estamos destinados a ser assassinos. É nossa obrigação biológica. E nenhuma quantidade de civilização, progresso, e humanismo liberal pode alterar essa verdade genética. Não podemos discutir com a ciência. E a ciência nos diz que devemos passar esse DNA necessário para nossos descendentes, através das mulheres. Engravidando as mulheres e tendo filhos. Isso é ciência. E é História. Então, quem tem instinto assassino?”* (Figura 6).

FIGURA 6: Saberes e habilidades específicas para cada um.



Fonte: *They/Them*, 2022

O que a referida cena possibilita que se pense é sobre a normalização da conduta dos meninos e das meninas, isto é, a distinção que se faz dos saberes e habilidades adequadas a cada um (LOURO, 1997). É muito claro, a partir do desenrolar da cena e das falas que se fazem presentes, a designação de um lugar de docilidade, vinculado a afazeres domésticos, para as meninas, enquanto aos homens ocorre uma associação para a violência, como sinônimo de uma masculinidade ideal. Assim, no “campo do gênero e da sexualidade, certas coisas são adequadas para meninos, mas não são para meninas, e vice-versa” (SEFFNER; FIGLIUZZI, 2011, p. 48). Trata-se de uma forma de contribuir para o processo de masculinização ou de feminilização com o qual se deva comprometer e se identificar (LOURO, 2004). Nas cenas em destaque, os artefatos culturais tomam um repertório naturalizado de posições de gênero e o fazem funcionar. Mas o próprio exagero das cenas que remetem aos lugares sociais femininos e masculinos pode gerar no espectador certa resistência, operando, no sentido inverso àquele que supostamente se propôs na construção da cena.

Uma das cenas em que o horror se manifesta de forma extremamente incômoda é durante a sessão de terapia individual de Jordan com a psicóloga Cora. Em uma postura semelhante à de Owen, mantêm um diálogo inicial que busca, de certa forma, acolher e compreender as dificuldades enfrentadas. Cora busca compreender como Jordan se sente, ao mesmo tempo em que lhe tranquiliza, fazendo saber como deve estar se sentindo (Figura 7).

FIGURA 7: Falso acolhimento.



Fonte: *They/Them*, 2022

A mobilização do sentido de decepção – ainda que apresentada de forma interrogativa – enlaça o significado de homossexualidade ao do desvio. Na sequência da narrativa, através de falas e olhares, a psicóloga vai aos poucos evidenciando ódio o desprezo para com Jordan, destacando que é na verdade uma farsa, uma forma de tornar-se especial. Contudo, ainda assim, nunca conhecerá o amor: “*Não importa o que você faça, nunca será bom o suficiente. Você tenta se tornar especial. Essa coisa que você inventou é uma farsa. Eles nunca vão amar você. Ninguém vai*” (Figura 8).

FIGURA 8: O ódio se manifesta.



Fonte: *They/Them*, 2022

A violência dessas palavras ultrapassa a tela e afeta o espectador. O fato de Jordan receber passivamente todo o discurso de ódio que se manifesta na fala da psicóloga, intensifica o teor de desconforto produzido na cena. Pode-se conceber este momento como uma manifestação e exemplo de violência simbólica (ZIZEK, 2014), embora seja importante frisar que a recepção e a produção de significados nunca é linear e fixa, podendo esses significados ser subvertidos, problematizados ou recusados. Também se trata de um primeiro exemplo, de outros que são perceptíveis ao longo da produção, de como sujeitos considerados transgressores, ou que subvertem as categorias estabelecidas e impostas, são percebidos como incompressíveis ou doentes (LOURO, 2004).

A violência transcorre de outras formas, conforme o desenrolar da narrativa. Em um dos escritórios do acampamento, Jordan depara-se com fotos que estavam guardadas em uma gaveta, elas mostram jovens com diversas marcas em seus corpos, indícios de terem sofrido violência física. Pelo aspecto de algumas fotos, mais envelhecidas e em preto e branco, até outras com aspecto de novas e coloridas, há o indicativo de que há uma linha de continuidade, relativa à moralização pela violência, que ocorre no acampamento. O olhar de Jordan demonstra um evidente espanto frente ao que é visto (Figura 9).

FIGURA 9: Violência subjetiva.



Fonte: *They/Them*, 2022

A partir disso, a produção apresenta um outro tipo de violência, essa a mais visível e de fácil percepção. Trata-se da violência subjetiva, diretamente visível e que pode emergir, por exemplo, de “agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões fanáticas: a violência subjetiva é tão somente a mais visível das três” (ZIZEK, 2014, p. 25). Concebe-se, que tal violência subjetiva vai emergir ao longo do filme justamente a partir das raízes criadas pela violência simbólica produzida a partir do discurso heteronormativo. Entende-se que, embora alguns setores sociais possam manifestar uma crescente no tocante à aceitação do que difere da norma, outros setores podem posicionar-se e manifestar o contrário, o que pode vir a culminar em atos de extrema agressão e de violência física (LOURO, 2008).

A violência subjetiva se concretizará na terapia de aversão⁹ a qual Stuart (interpretado por Cooper Koch) é submetido. Após ser seduzido e enganado por outro jovem do acampamento, Stuart é amordaçado e amarrado em uma cadeira de frente a uma tela, por Owen e outros membros do acampamento. O lugar é uma cabana mais distante das cabanas centrais do acampamento, fazendo com que Stuart encontre-se absolutamente sozinho. A naturalidade com que Owen lida com o que está por vir é chocante, percebendo como algo normal e necessário. Como ele mesmo destaca, Stuart está em uma situação até mesmo confortável, pois no passado tudo seria pior: “Na

⁹ Considerada uma forma de tratamento psiquiátrico ou psicológico em que o paciente é exposto a estímulos enquanto simultaneamente é sujeitado a alguma forma de desconforto.

época do meu avô, você estaria numa mesa de lobotomia. Era assim que tratávamos pessoas com a sua doença”. Em seguida, imagens são mostradas à Stuart, primeiramente de mulheres e depois de homens, a cada vez que um homem surge na tela, Stuart é submetido a uma descarga elétrica que está colocada em seu peito. Por algum tempo, Stuart e os espectadores são submetidos a uma sessão de violência e horror (Figura 10).

FIGURA 10: Terapia de aversão.



Fonte: *They/Them*, 2022

Conforme destacado anteriormente, atribui-se aos sujeitos que ultrapassam os limites estabelecidos marcadores como o da “patologia” (LOURO, 2004). Nos termos empregados pelo personagem Owen, “pessoas com a sua doença”, evidenciam o vínculo entre homossexualidade e patologia. Historicamente, conforme o conceito de instinto vai tornando-se central, isto a partir da metade do século XIX, “qualquer desvio de seu curso ‘normal’, isto é, o direcionamento heterossexual, passa a ser objeto de diagnóstico” (GARCIA; MATTOS, 2019, p. 53). Assim, na percepção da não continuidade e homogeneidade no tocante ao gênero e à sexualidade, muitos indivíduos negam “desvios” ou “desejos estranhos” que possam manifestar-se. No limite disto, nega-se “o direito de existência a outros” (SEFFNER; FIGLIUZZI, 2011, p. 52). Ou seja, qualquer manifestação “contrária aos padrões heteronormativos pode vir a ser alvo de violência física, sexual e/ou psicológica (ALBUQUERQUE *et al*, 2016, p. 101). Referente à prática ao qual Stuart é submetido, ela parte da percepção de que a suposta

patologia que o acomete é passível de reversão, sendo ela entendida como resultante de uma falha no ambiente ao qual o sujeito se encontraria inserido (GARCIA; MATTOS, 2019).

Embora não se tenha dissertado a respeito até o presente momento, cabe debruçar-se sobre a figura monstruosa presente na produção. Ao desenrolar da narrativa, o espectador se depara com a figura de um assassino que vai deixando corpos ensanguentados pelo acampamento, até que finalmente ele tem sua identidade revelada. Em confronto com Owen, que se encontra no chão, com a figura mascarada apontando-lhe uma faca, o assassino revela sua verdadeira face, trata-se da enfermeira Molly (interpretada por Anna Chlumsky), que há pouco tempo trabalhava no acampamento (Figura 11).

FIGURA 11: Revelando a figura monstruosa.



Fonte: *They/Them*, 2022

Sem compreender o que ocorre, Owen questiona a razão daquilo. É então revelado, por Molly, de que sua presença ali e os assassinatos são decorrentes de um desejo de vingança. Seu nome verdadeiro é Angie Phelps, que anos atrás, ainda muito jovem, esteve no acampamento sendo submetida a todo tipo de horror. Como salienta em sua fala: “*Angie Phelps. Você lembra dela? Ela era uma boa menina na época. Antes de tudo isto, de você colocá-la naquela cadeira e queimar tudo que ela tinha de bom*” (Figura 12). As palavras de Molly, ou de Angie, revelam que possivelmente ela

passou pelo mesmo tratamento que a pouco Stuart havia sido submetido, a terapia de aversão.

FIGURA 12: O ódio produz monstros.



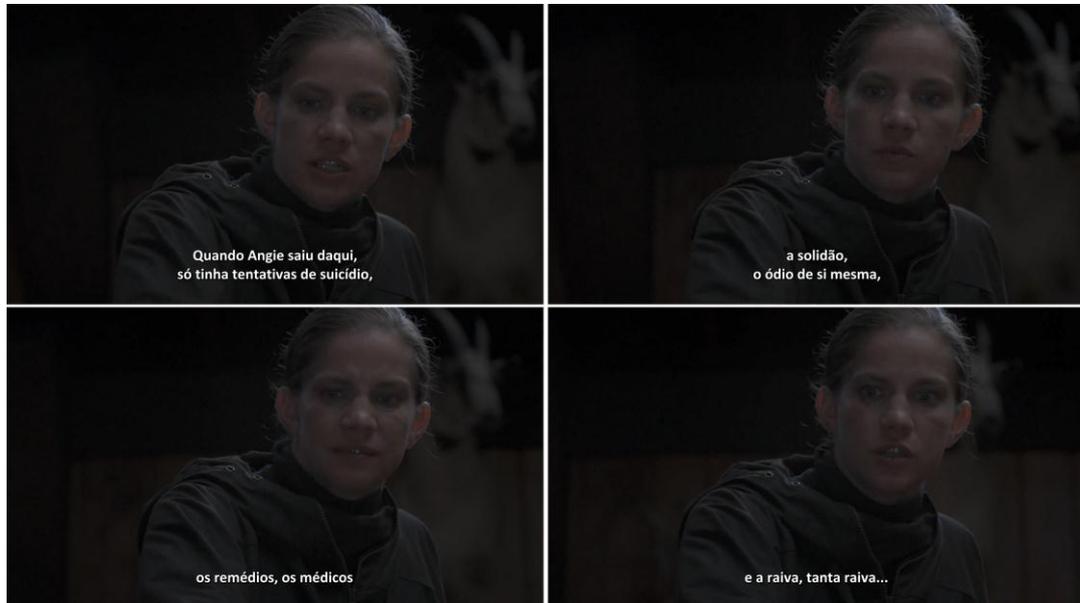
Fonte: *They/Them*, 2022

Alguns autores vão compreender que a figura monstruosa é um elemento necessário para produções de horror (CARROLL, 1999), contudo, deve-se expandir a compreensão em torno desta figura, a fim de não limitar o gênero de horror. Assim, a figura do monstro pode estar presente em uma produção do gênero sendo um ser incompreensível, que rompe com o que concebe como normal na narrativa, ou ainda, como uma ameaça natural. Têm-se, assim, monstros que vão desde zumbis, vampiros, alienígenas, demônios, fantasmas, mas também, animais excessivamente agressivos, assassinos em série e psicopatas (PUPPO, 2012). Com essa compreensão mais abrangente, torna-se possível compreender a figura de Molly, ou Angie, como pertencente ao grupo de figuras monstruosas que se encontram nas produções do gênero de horror. Contudo, sua compreensão deve ir um pouco além, buscando visualizar o que sua presença na produção suscita.

Conforme vai se evidenciando ao passar de suas falas, percebe-se o quanto tudo que Molly viveu no acampamento lhe causou sérias consequências e lhe fez um mal, aparentemente irreversível. Como diz em referência a si mesma: “*Quando Angie saiu daqui, só tinha tentativas de suicídio, a solidão, o ódio de si mesma, os remédios, os médicos e a raiva, tanta raiva...*” (Figura 13). Tal percepção sobre a sua pessoa,

contribui para pensar e problematizar a construção da figura monstruosa nas produções cinematográficas de horror.

FIGURA 13: Problematizando a figura monstruosa.



Fonte: *They/Them*, 2022

Primeiramente deve-se compreender que o monstro em questão, essa figura violenta e vingativa que mata os membros do acampamento, é fruto do que se pode chamar de metamorfose, em decorrência da plasticidade destrutiva, explosiva, inerente ao ser humano. Tal conceito têm fundamento no pensamento da autora Catherine Malabou, ao compreender que, através de graves traumatismos ou acidentes, o caminho de um sujeito então se bifurca e produz um novo ser, que coabita com o antigo e toma, então seu lugar. Trata-se de uma “forma nascida do acidente, nascida por acidente, uma espécie de acidente. Uma estranha raça. Um monstro cuja aparição nenhuma anomalia genética permite explicar” (MALABOU, 2014, p. 9). Conforme Malabou especifica em seu trabalho:

Fui testemunha de transformações desse tipo, mesmo se não deformavam os rostos, mesmo se procediam menos diretamente de acidentes reconhecidos como tais. Menos espetaculares, menos brutais, nem por isso deixavam de ter o poder de começar um fim, de deslocar o sentido de uma vida. Em certo casal que não conseguia se recuperar de uma infidelidade. Numa mulher de alta sociedade cujo filho rompeu com tudo brutalmente, deixou sua família para morar ilegalmente no norte da França. Num colega que foi viver no Texas achando que seria feliz lá. Em muitas pessoas, no centro da França,

onde morei muito tempo, que perderam seu trabalho quando estavam na faixa dos cinquenta anos durante a crise de 1985, em professores de zonas difíceis, em doentes de Alzheimer. O que era impressionante em todos esses casos era que a metamorfose operada, por explicável que fosse quanto as suas causas (desemprego, problemas relacionais, doenças), era absolutamente surpreendente quanto a seus efeitos, e se tornava portanto incompreensível, deslocando a posteriori a causalidade, rompendo os laços etiológicos. Essas pessoas tinham subitamente se tornado estrangeiras para si mesmas pelo fato de não poderem fugir. Não é, ou apenas, que elas estivessem quebradas, oprimidas pela mágoa ou pelo infortúnio, não, elas tinham se tornado pessoas novas, outras, reengendradas, pertencentes a uma espécie diferente. Como se tivessem sofrido, de fato, um acidente. (MALABOU, 2014, p. 18).

Há, assim, esse choque destrutivo ao qual Molly foi submetida, quando mais jovem, às práticas corretivas postas em operação no acampamento. De tal forma, Molly, de uma boa menina, torna-se uma assassina. Deve-se, todavia, ir além de um pensamento simplista de bem ou mal, pois a figura monstruosa a qual Molly representa está inserida, e emerge, a partir de uma complexa matriz de relações existentes. Isto significa pensar que o monstro nasce em “encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar [...]. O corpo monstruoso é pura cultura” (COHEN, 2000, p. 26, 27). Para entender a figura monstruosa representada por Molly, deve-se considerar seu contexto de emergência. Isso é, deve-se pensar, por um lado, na violência a que foi submetida, como forma de ação monstruosa operando sobre si. Neste sentido para supostamente corrigi-la e, por outro lado, na constituição da figura do monstro, que deseja aniquilar e não corrigir. Cohen salienta:

O monstro é a diferença feita de carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além – de todos aqueles locais que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. (COHEN, 2000, p. 32).

Uma das lições que a produção cultural constitui é a ideia de que verdades únicas podem gerar figuras monstruosas através de suas imposições. Do mesmo modo, estas figuras monstruosas podem contribuir para refletir e debater acerca da diferença e da violência (FORTES, 2023). O monstro, dentro do que propõe a produção, pode ser

concebido como o que não está no seu lugar, aquele que não pode ser, o irrecuperável, que nasce na transgressão de fronteiras e limites estabelecidos. Dentro das fronteiras de gênero ou de sexualidade, estes sujeitos são vistos como diferentes e desviantes (LOURO, 2004), e, em uma mesma lógica, esse sujeito pode vir a ser transformado em um monstro, em conta do novo que se impõe (COHEN, 2000). O que deve ser tomado em questão é que sua transformação em um monstro não se limita a uma compreensão, como salientado anteriormente, entre bem e mal, ou bom e ruim. A figura do monstro, por si só, resiste “a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um ‘sistema’ que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração” (COHEN, 2000, p. 31).

Deve-se, sim, tomar a figura monstruosa como resultado de algo maior e mais complexo. A figura de Molly pode ser compreendida como uma manifestação de resistência frente a heteronormatividade, uma espécie de resistência e subversão às normas regulatórias (LOURO, 2004), mesmo que com o uso de violência extrema. Ela corporifica um tipo de reação movida pelo sentimento de vingança. Mas ela pode também encarnar a possibilidade de fazer cessar a violência que, no limite, pode ser experimentada pelo espectador. O filme revela um horror pouco presente nas telas de produções cinematográficas do gênero, além de produzir uma subversão daquilo que se marca, desde o início da trama, como sendo a figura monstruosa, e que por si só, contribui para uma série de reflexões e problemáticas.

Considerações Finais

O percurso da análise proposta não se resume a analisar a estética da produção *They/Them*, isto é, não houve o intuito de analisar o filme e dizer simplesmente se ele é bom ou ruim. Pelo contrário, o objetivo foi o de analisar as representações de gênero e sexualidade produzidas na referida produção, e quais pedagogias objetivamente dela emergem.

Pode-se observar que há uma variedade de representações no tocante a diversidade de gênero e sexual, contudo, e o mais importante, percebe-se o quanto estas representações estão alinhadas à imposição da heteronormatividade, estando em constante regulação por ela. A “virada” acontece quando a violência faz emergir o monstro – este que está fora de controle e emprega o assassinato como forma de

vingança. O cenário é típico de uma produção de horror, com um claro teor de violência, desconforto e medo frente a tudo ao que os jovens presentes no acampamento são submetidos. Estão eles sujeitos a diversos tipos de violência, que os afetam das mais diferentes formas, causando, conforme pode-se perceber pelo desfecho do filme, consequências irreparáveis. A narrativa a qual o espectador é exposto não se difere muito dos constantes casos vistos em noticiários, nos quais a população LGBTQIAP+ é submetida diariamente diante do horror fruto da heteronormatividade.

Compreende-se, assim, a produção mais do que mero entretenimento, também como um meio a partir do qual uma mensagem é produzida e pedagogias emergem. Algo que caminha ao direcionamento da proposta do dossiê, de compreender o espaço educacional, e assim o cinema, como uma forma de enfrentamento às múltiplas violências. Assim, a violência e o horror presentes na produção podem ser compreendidas não apenas como meras formas de continuidade, mas de denúncia e resistência, e sobretudo, como meio de fazer com que se reflita sobre problemáticas e grupos que por muito tempo foram silenciados.

Algumas lições, ou pedagogias, emanam do horror exposto na produção. Uma delas, trata da imposição de verdades únicas, ou a imposição da heteronormatividade que produz monstros, ou seja, o entendimento de que há seres desviantes, indivíduos que fogem à regra e que devem ser corrigidos. Problematicando um pouco mais essa lição, atenta-se ao fato de que a imposição da heteronormatividade confunde as fronteiras estabelecidas. É possível indagar: quem, de fato, é o monstro?

Por fim, e além do exposto até então, deve-se conceber a potencialidade das produções do gênero, que vão além do que o senso comum pode conceber, servindo como um meio pelo qual uma série de problemáticas, das mais diversas, podem ser trazidas à reflexão, como no presente caso, o horror da heteronormatividade.

Referências

ALBUQUERQUE, Grayce Alencar; PARENTE, Jeanderson Soares; BELÉM, Jameson Moreira; GARCIA, Cintia de Lima. Violência psicológica em lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais no interior do Ceará, Brasil. *Saúde Debate*. Rio de Janeiro, v. 40, n. 109, p. 100-111, Abr./Jun. 2016.

ANTUNES, Pedro Paulo Sammarco. Homofobia internalizada: o preconceito do homossexual contra si mesmo. Tese (Doutorado). Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

ANUÁRIO. Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022. Publicado em: julho de 2022. Disponível em:
<<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/anuario-2022.pdf?v=4>>. Acesso em: 15 de abril de 2023.

BALESTRIN, Patrícia Abel. O corpo rifado. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

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

BUTLER, Judith. Regulações de Gênero. In: *Cadernos Pagu*, n. 42, p. 249-274 jan./jun. 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMOZZATO, Viviane Castro. *Da pedagogia às pedagogias: formas, ênfases e transformações*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2012.

CARROLL, Noel. *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papiрус, 1999.

CETRONE, Camila. 7 filmes de terror LGBTQIA+ para assistir nesse Halloween. *Queer IG*. Publicado em: 31 de outubro de 2021. Disponível em:
<<https://queer.ig.com.br/2021-10-31/filmes-de-terror-lgbt-halloween.html>>. Acesso em: 15 de abril de 2023.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Pedagogias dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

DARKSIDE. *Você sabe o que é queer horror? Uma breve história do terror queer*. Dark Blog. Publicado em: 12 de dezembro de 2022. Disponível em:
<<https://darkside.blog.br/voce-sabe-o-que-e-queer-horror/>>. Acesso em: 15 de abril de 2023.

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DU GAY, Paul et al. *Doing Cultural Studies: The story of the Sony Walkman*. London: Sage, 1997.

ELLIOTT-SMITH, Daren. *Queer Horror: Film and Television – Sexuality and Masculinity at the Margins*. New York: I.B. Taurus, 2016.

ESPIÑEIRA, Juan. Fora do armário: as novas representatividades do horror queer no cinema. Monografia (Graduação). Curso de Comunicação Social da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Brasília, 2022.

FABRIS, Eli Terezinha Henn. Em cartaz: o cinema brasileiro produzindo sentidos sobre escola e trabalho docente. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

FANTINEL, Fernanda. “They/Them”: Adolescentes são mandados para campo de conversão LGBTQIA+ e dão de cara com serial killer. Hugo Gloss. Publicado em: 23 de junho de 2022. Disponível em: <<https://hugogloss.uol.com.br/filmes/they-them-adolescentes-sao-mandados-para-campo-de-conversao-lgbtqia-e-dao-de-cara-com-serial-killer-assista-ao-trailer/>>. Acesso em: 19 de março de 2023.

FERRAZ, Diego. *They/Them* (2022). Boca do Inferno. Publicado em: 25 de setembro de 2022. Disponível em: <<https://bocadoinferno.com.br/criticas/2022/09/they-them-2022/>>. Acesso em: 19 de março de 2023.

FORTES, Lucas Bitencourt. Representações das relações sociais e as pedagogias do horror em produções cinematográficas do diretor Dennison Ramalho. Dissertação (Mestrado). Universidade Luterana do Brasil, Programa de Pós-Graduação em Educação. Canoas, 2023.

FORTES, Lucas Bitencourt. Representações e pedagogias de gênero e sexualidade no curta-metragem *J de Jesus* (2013): a heteronormatividade exposta no cinema de horror de Dennison Ramalho. Anais do VIII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, IV Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade e IV Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade. Campina Grande: Realize Editora, 2022. Disponível em: <<https://mail.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/87743>>. Acesso em: 20 de março de 2023.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 1: a vontade do saber. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Paz e Terra, 2017a.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 2: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Paz e Terra, 2017b.

GARCIA, Marcos Roberto Vieira; MATTOS, Amana Rocha. “Terapias de Conversão”: Histórico da (Des) Patologização das Homossexualidades e Embates Jurídicos Contemporâneos. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v.39, n. 3, p. 49-61, 2019.

GIROUX, Henry Armand. Praticando Estudos Culturais nas faculdades de educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Alienígenas na Sala de Aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. 11ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013. p. 83-100.

GODOY, Iam. Horror Queer – Parte 5: Anos 1990 – Novo Cinema Queer e Papais-Vampiro Gays. Boca do Inferno. Publicado em: 02 de abril de 2020a. Disponível em: <<https://bocadoinferno.com.br/artigos/2020/04/horror-queer-parte-5-anos-1990-novo-cinema-queer-e-papais-vampiro-gays/>>. Acesso em: 18 de abril de 2023.

GODOY, Iam. Horror Queer – Parte 6: Década de 2000 – De fora, porém orgulhoso. Boca do Inferno. Publicado em: 05 de dezembro de 2020b. Disponível em: <<https://bocadoinferno.com.br/artigos/2020/12/horror-queer-parte-6-decada-de-2000-de-fora-porem-orgulhoso/>>. Acesso em: 18 de abril de 2023.

HALL, Stuart. Cultura e Representação. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. Pro-Posições, v. 19, n. 2 (56), p. 17-23. maio/ago. 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

MALABOU, Catherine. Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva. Desterro [Florianópolis]: Editora Cultura e Barbárie, 2014

MARQUES, Henrique Rodrigues. Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, p. 310–330, jan./abr. 2022.

OBSERVATÓRIO de Mortes e Violências LGBTI+ no Brasil. Mortes e violências contra LGBTI+ no Brasil: Dossiê 2021/Acontece Arte e Política LGBTI+; ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais); ABGLT (Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos). – Florianópolis, SC: Acontece, ANTRA, ABGLT, 2022.

PEREIRA, Filipe. They/Them: O Acampamento – um quase slasher, que quase se aprofunda sobre temas importantes. Cine Alerta. Publicado em: 18 de janeiro de 2023. Disponível em: <<https://www.cinealerta.com.br/destaques/they-them-o-acampamento-um-quase-slasher-que-quase-se-aprofunda-sobre-temas-importantes/>>. Acesso em: 19 de março de 2023.

PHILLIPS, Kendal. Projected fears: horror films and American culture. Westport, USA: Praeger, 2005.

PINHO, Raquel; PULCINO, Rachel. Desfazendo os nós heteronormativos da escola: contribuições dos estudos culturais e dos movimentos LGBTTT. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.42, n. 3, p. 665-680, jul./set. 2016

PUPPO, Eugênio. Horror no Cinema Brasileiro. Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

THEY/THEM. Diretor: John Logan. Roteiro: John Logan. Estados Unidos da América, 2022, 104 min.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage, 2001.

SEFFNER, Fernando; FIGLIUZZI, Adriza. Na escola e nas revistas: Reconhecendo pedagogias do gênero, da sexualidade e do corpo. *Revista FACED*, Salvador, nº 19, p. 45-59, jan./jun, 2011.

SOUZA, Elaine de Jesus; SILVA, Joilson Pereira da; SANTOS, Claudiene. Diversidade sexual e homofobia na escola: (des) conhecimento e vivências de docentes. *Revista Educação em Questão*, Natal, v. 54, n. 41, p. 111-138, maio/ago. 2016.

SOUZA, Olivia. Horror Queer: o vilão como metáfora. *Revista Continente*. Publicado em: 01 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/179/horror-queer--o-vilao-como-metafora>>. Acesso em: 17 de abril de 2023.

STANCKI, Rodolfo. Representatividade LGBT no cinema queer horror. *A Escotilha*. Publicado em: 26 de junho de 2019. Disponível em: <<http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/representatividade-lgbt-no-cinema-queer-horror/>>. Acesso em: 18 de abril de 2023.

WALTER, Ed. Crítica - *They/Them - O Acampamento (They/Them, 2022)*. Blog Sangue Tipo B. Publicado em: agosto de 2022. Disponível em: <<https://sanguetipob.blogspot.com/2022/08/critica-they-them-2022.html>>. Acesso em: 19 de março de 2023.

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido em abril de 2023.
Aprovado em julho de 2023.