



My god, she's a boy! Puberdade, sexualidade e gênero no audiovisual de horror: uma análise do filme Sleepaway Camp (1983)

My god, she's a boy! Puberty, sexuality and gender in the horror audiovisual: an analysis of the movie Sleepaway Camp (1983)

Gabriela Müller Larocca¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o filme de horror estadunidense *Sleepaway Camp*, dirigido por Robert Hiltzik e lançado em 1983. Nosso enfoque principal é problematizar como o longa, inserido em um subgênero conhecido como *slasher/stalker*, dialoga com as ansiedades e desconfortos coletivos perante questões de gênero, sexualidade e diferença corporal, além do emprego intenso de violência contra as personagens femininas.

Palavra-chave: Cinema de Horror; Gênero; Sexualidade; Puberdade.

Abstract: This article aims to analyze the american horror movie *Sleepaway Camp*, directed by Robert Hiltzik and released in 1983. Our main focus is to problematize how the movie, inserted in a subgenre known as *slasher/stalker*, dialogues with the collective anxieties and discomforts toward questions of gender, sexuality and corporal difference, besides the intense use of violence against the female characters.

Keywords: Horror Cinema; Gender; Sexuality; Puberty.

Introdução

Ao empreendermos uma retrospectiva histórica do audiovisual de horror desde o seu surgimento, situado por muitos críticos no estilo conhecido como Expressionismo Alemão, é possível notarmos a presença de uma inquietação constante envolvendo temas como diferença sexual, relações de gênero, puberdade e sexualidade. Tal inquietação, que não é exclusiva do cinema, mostra-se enraizada nas sociedades desde os seus primórdios, manifestando-se em práticas políticas, econômicas, culturais e sociais. De tal forma, torna-se claro que as temáticas e imagens privilegiadas por estes audiovisuais não são aleatórias, travando um diálogo prolífico e intenso com questões externas ao seu ambiente de produção. Segundo David J. Hogan, o horror cinematográfico possui dois importantes e análogos temas em suas narrativas: a morte e a sexualidade (HOGAN, 1997, p. 261).

Um dos questionamentos mais recorrentes é como o horror, muitas vezes visto como entretenimento de “mau gosto”, atrai e agrada um público tão extenso se o faz por meio de imagens e enredos que causam inquietação, repulsa e medo. A resposta é relativamente simples: assim como qualquer outro gênero, o horror responde direta ou indiretamente às tendências que ultrapassam os limites da indústria

¹ Historiadora e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Realiza pesquisas na área de História e Cinema, com ênfase no cinema de horror como fonte histórica e suas representações de gênero e sexualidade. Contato: gabriela_larocca@hotmail.com

cinematográfica, possuindo a capacidade de expressar tematicamente preocupações e ansiedades ligadas ao período e à sociedade em que foi produzido e recebido (PHILLIPS, 2005). Enquanto os monstros e assassinos são definitivamente fictícios, as implicações das histórias narradas por eles podem nos oferecer percepções acerca do mundo em que vivemos. De tal maneira, estas imagens assustadoras não apenas perturbam sua audiência, como também expõem nas telas ansiedades, fissuras e conflitos sociais muito mais abrangentes e complexos. Um bom exemplo disso é o que o filósofo Noël Carroll denominou como ciclos de horror, também conhecidos como subgêneros ou fases. Em determinados períodos, o horror cinematográfico privilegia uma certa temática, enredo ou tipo de antagonista, produzindo filmes com formas e estruturas narrativas similares:

Observa-se com frequência que os ciclos de horror surgem em épocas de tensão social e que o gênero é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar. Não é de surpreender que o gênero de horror seja útil nesse aspecto, pois sua especialidade é o medo e a angústia. O que provavelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero é capaz de incorporar ou assimilar angústias sociais genéricas em sua iconografia de medo e aflição (CARROLL, 1999, p. 277).

Tendo em vistas estas considerações e impulsionado pelos debates feministas, fortalecidos a partir da década de 1970, acerca das representações de gênero e sexualidade elaboradas pelo cinema, este artigo analisa o filme estadunidense *Sleepaway Camp* lançado em 1983. Nosso principal objetivo foi problematizar como o cinema de horror, especialmente seu subgênero *slasher/stalker*, no qual o filme escolhido se situa, se encontra em um constante diálogo com as sensibilidades e medos coletivos que cercam as temáticas de gênero, puberdade e sexualidade, assim como o uso intenso que o mesmo faz de violência gráfica contra as personagens femininas e seus corpos.

Gênero, Violência e Horror: uma discussão necessária

Segundo a teórica feminista Teresa de Lauretis, o aparato cinematográfico funciona como uma tecnologia do gênero, ou seja, uma técnica e estratégia discursiva pela qual o gênero é construído e operado. A construção do gênero passa então por diversas tecnologias, como o audiovisual e a televisão, assim como por discursos e práticas institucionais que possuem o poder de controlar o campo dos significados sociais e produzir, promover e implantar representações de gênero e sexualidade (DE LAURETIS, 1987, p.18). O cinema atua efetivamente na produção de significados sociais, culturais e históricos, constituindo uma instância particular e plena de construção de discursos e subjetividades, elaborando também uma ampla teia de relações sociais de gênero, classe, raça e sexualidade (ADELMAN, 2011, p. 14). De tal forma, é cada vez mais necessário questionarmos o lugar das relações de gênero e sexualidade na produção midiática contemporânea:

A mídia, em todos seus desdobramentos, tem se mostrado um poderoso campo de produção de conhecimento, assim como de manutenção e reprodução das convenções

sociais sobre masculinidades, feminilidades, orientação sexual, além de raça, classe e geração (PELÚCIO, 2012, p.10).

Para melhor ilustrar esta discussão, inserindo o horror cinematográfico neste importante debate, optamos pelo filme dirigido por Robert Hiltzik, *Sleepaway Camp* (traduzido como *Acampamento Sinistro* em português). O longa de 87 minutos narra a história de Angela Baker (Felissa Rose), que após a morte do pai e do irmão em um acidente de barco, vai morar com sua tia e seu primo, Ricky (Jonathan Tiersten). Alguns anos depois, já pré-adolescentes, os primos vão passar o verão em um acampamento de férias, onde estranhos e violentos assassinatos começam a acontecer. Contando com um orçamento relativamente pequeno de cerca de 350 mil dólares e com efeitos visuais simples, a produção arrecadou mais de 10 milhões, gerando uma franquia com mais quatro filmes² e adquirindo um status de *cult* entre os fãs do gênero. Apesar da grande quantidade de produções similares lançadas neste mesmo período, *Sleepaway Camp* se destaca por seu desfecho marcante, além das questões de gênero e sexualidade abordadas em seu enredo, como veremos detalhadamente a seguir.

O filme se enquadra em um subgênero do horror cinematográfico conhecido como *slasher/stalker*³, que alcançou imensa popularidade no final da década de 1970 até meados de 1980, embalado pelo sucesso de filmes como *Halloween – A Noite do Terror* (John Carpenter, 1978) e *Sexta-Feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980). O subgênero é muito conhecido pelo uso sem precedentes de violência explícita e pela criação de franquias milionárias, elaborando uma verdadeira fórmula do sucesso utilizada até os dias atuais. Estima-se que entre os anos de 1978 e 1984 mais de cem filmes nesse estilo foram produzidos e lançados nos Estados Unidos e no Canadá, evidenciando, desta forma, seu sucesso e impacto econômico (KERSWELL, 2012).

Segundo Vera Dika, tais filmes contam com narrativas muito similares: a história de um/a psicopata que persegue e mata um grupo de jovens, restando ao final apenas um único sobrevivente, comumente uma personagem feminina. O assassino/a é mantido mascarado ou fora da tela durante grande parte do filme e sua presença é indicada pela trilha sonora ou pela tomada da câmera em primeira pessoa (DIKA, 1987, pp. 87–88).

As vítimas são, em sua grande maioria, adolescentes sexualmente ativos, brutalmente punidos devido a seus comportamentos “irresponsáveis”, assim como o envolvimento com bebidas alcoólicas, drogas e o engajamento no ato sexual “ilícito”, fora do casamento e não destinado à reprodução. Seguindo esta lógica, tanto os rapazes quanto as garotas são massacrados, tendo suas mortes projetadas sem muita censura nas telas. Entretanto, a morte feminina é sempre a mais exibida, violenta e cruel, frequentemente dotada de uma imagética sexual. Praticamente todas as

² Respectivamente: *Sleepaway Camp II: Unhappy Campers* (1988), *Sleepaway Camp III: Teenage Wasteland* (1989), *Sleepaway Camp IV: The Survivor* (filmado na década de 1990, mas finalizado e lançado apenas em 2012) e *Return to Sleepaway Camp* (2008). Apesar do sucesso, o primeiro filme nunca foi lançado no Brasil, ao contrário de suas continuções que foram distribuídas em VHS.

³ *Slasher* é derivado do verbo inglês *slash* que significa retalhar ou cortar, logo, *slasher* é o assassino que usa algum instrumento afiado para atacar e mutilar suas vítimas. Já *stalker* vem do verbo *stalk*, que significa seguir ou perseguir.

sequências de abertura apresentam a morte de uma mulher e a imagem de seu corpo nu e/ou mutilado (DIKA, 1987, p. 94). Segundo a autora estadunidense Carol Clover:

Garotos morrem, resumidamente, não porque são garotos, mas porque fizeram coisas erradas. Algumas garotas morrem pelos mesmos erros. Outras, entretanto, sempre as principais, morrem – após o enredo revelar o motivo – porque são mulheres (CLOVER, 1993, p. 34).

É interessante notarmos que estes filmes procuram constantemente criar uma identificação do espectador com seus personagens, apresentando arquétipos presentes no imaginário e no cotidiano de seu público: o jovem atleta; o/a estudante de ensino médio; o/a palhaço/a da turma; a garota sexualmente ativa e por fim, a última sobrevivente, também conhecida como *final girl*.⁴ Outro ponto importante é que as locações escolhidas são relativamente comuns: o acampamento de férias, a casa abandonada, o baile de formatura, a escola *high school* de subúrbio ou as ruas de uma pequena cidade. Apesar de todas as localidades serem ficcionais, assim como seus personagens, esta tática acaba promovendo um grau de identificação com sua audiência e com um ideal de vida. A mensagem passada é simples e direta: o que acontece nas telas poderia acontecer com qualquer um e em qualquer lugar.

O termo *body-count movie*⁵ se tornou um apelido pejorativo para este tipo de horror, tendo em vista que seus enredos aumentaram significativamente o número de vítimas e intensificaram a violência de suas mortes. A exploração interminável do corpo e da nudez feminina seguida de um assassinato sangrento e cruel levou esses filmes a serem descritos como “mostre seus seios e morra”.

A grande popularidade alcançada pelo subgênero, principalmente nos Estados Unidos, não é aleatória, já que o cinema de horror dialoga com tendências e tensões extracinematógráficas, o que acaba intensificando sua popularidade em determinados momentos. Os filmes *slasher/stalker* se encontravam inseridos em um contexto de guerras culturais, marcado pelo fortalecimento de movimentos conservadores⁶ contrários aos movimentos de libertação feminina e dos direitos civis, questionadores dos padrões tradicionais de gênero, maternidade e sexualidade, das décadas anteriores.⁷ Como um produto cultural desta época, o subgênero evidencia uma

⁴ O termo foi cunhado em 1987 por Clover em seu ensaio *Her Body, Himself*, se enquadrando na análise de personagens que possuem uma vontade surpreendente de sobreviver, apesar de todas as adversidades enfrentadas. A *final girl* é apresentada e construída como a personagem principal, possuindo características que a farão sobreviver àquilo que parecia impossível. Uma de suas mais destacadas peculiaridades é que ao contrário de suas amigas e colegas, ela não é sexualmente ativa (CLOVER, 1993, pp. 21–64).

⁵ A expressão pode ser traduzida como “filme de contagem de corpos”.

⁶ A partir da década de 1980, os Estados Unidos vivenciaram uma guinada conservadora liderada por grupos inseridos na chamada Nova Direita ou Direita Religiosa, insatisfeitos com as políticas e medidas tomadas nas décadas de 1960 e 1970. Estes grupos, que se mostravam contrários à questões como liberdade sexual, legalização do aborto e ensino laico nas escolas públicas, se tornaram extremamente poderosos e influentes na vida política, cultural e social. Uma de suas maiores vitórias foi a eleição do presidente republicano Ronald Reagan em 1980.

⁷ Estas guerras culturais envolvendo a libertação feminina e o movimento feminista emergiram no cinema de horror dos anos 1970 e 1980. Por meio do sucesso dos filmes *slasher/stalker* e a crescente violência direcionada ao corpo feminino em tais filmes podemos perceber como o audiovisual dialoga com o que estava acontecendo em sua época de produção.

mudança do humor nacional, apontando como antigas atitudes e comportamentos passaram a ser considerados ineficazes e até mesmo perigosos (DIKA, 1987, pp. 98 – 99).

Considerando que o feminismo e a revolução sexual dos anos anteriores se tornaram um dos principais “inimigos”, que precisavam ser fortemente combatidos por este movimento conservador, é possível observarmos como o cinema também incorporou e disseminou este discurso, produzindo filmes que traziam mulheres independentes, solteiras e feministas, sendo brutalmente estupradas e/ou assassinadas nas telas (LAROCCA, 2016). Segundo a teórica feminista Molly Haskell, as décadas de 1970 e 1980 produziram um número sem precedentes de filmes que exibiam mulheres sendo humilhadas e silenciadas. Tais personagens estariam sendo punidas, dentro de uma lógica violenta e patriarcal, por buscarem sua liberdade, seja ela do ponto de vista sexual ou econômico.⁸

No caso dos filmes *slasher/stalker*, estes constantemente transformavam as mulheres em objetos, estabelecendo um alerta para seu público de que a punição para a curiosidade sexual e para comportamentos considerados “desviantes” era nada mais do que a tortura, a mutilação e por fim, a morte (HOGAN, 1997, p. 259). Nota-se, desta maneira, como o horror pode conjurar medos e ansiedades coletivas envolvendo gênero e sexualidade, de forma que sua recepção e interpretação se constituem em verdadeiros fenômenos históricos e sociais, demonstrando a importância de nos determos com mais atenção sobre estes filmes.

Meu Deus, Ela É Um Garoto!

Sleepaway Camp (também conhecido pelo título *Nightmare Vacation* em VHS) foi lançado nos Estados Unidos no dia 18 de novembro de 1983, em um circuito limitado de cinemas, distribuído pela *United Film Distribution Company*. Em sua semana de estreia, arrecadou cerca de 430 mil dólares, o que foi considerado um sucesso modesto tendo em vista seu baixo orçamento. Ao longo dos anos, a obra foi se tornando cada vez mais famosa entre os fãs do subgênero *slasher/stalker*, sendo frequentemente listada como detentora de um dos finais mais surpreendentes do gênero de horror.⁹

O filme se concentra em Angela, uma pré-adolescente tímida e quieta, que junto com seu primo Ricky vai passar as férias de verão no acampamento *Arawak*, onde sinistros assassinatos começam a ocorrer. Porém, muito antes de conhecermos a protagonista, nos é fornecida a história de seu triste passado. *Sleepaway Camp* se inicia anos antes da ida dos primos ao acampamento, quando John Baker (Dan Tursi), o pai de Angela, leva ela e seu irmão, Peter, para um passeio de barco. Já no início do longa é sutilmente insinuado para o espectador que o pai das crianças é homossexual, mantendo um relacionamento com outro homem. O barco em que os três estavam

⁸ Podemos citar como exemplos: *Laranja Mecânica* (1971), *Sob o Domínio do Medo* (1971), *Aniversário Macabro* (1972), *À Procura de Mr. Goodbar* (1977) e *A Vingança de Jennifer* (1978).

⁹ O site estadunidense *Rotten Tomatoes* conferiu ao filme uma taxa de aprovação de 83%, baseada em 18 críticas. Já o *IMDB* o classificou como 6,3 estrelas. Em uma lista feita em 2010 pelo site *About Entertainment* com os 25 finais mais surpreendentes dos filmes de horror e suspense, o longa apareceu em quinto lugar.

acaba se virando, lançando-os na água. O desfecho trágico acontece quando o trio é atropelado por um grupo de adolescentes que pilotavam imprudentemente uma lancha, sendo que apenas Angela consegue sobreviver.

Retornando para o presente, em 1983, oito anos já se passaram desde o acidente e agora uma traumatizada e introvertida Angela vive com sua excêntrica e perturbada tia, a médica Martha Thomas (Desiree Gould) e Ricky. Apesar de não estar muito animada, a dupla é enviada para passar o verão no acampamento *Arawak*, onde a ação do filme se desenrola. Quando Angela e Ricky chegam no local, o espectador é apresentado a outros personagens importantes para o enredo, como Paul (Christopher Collet), o amigo de Ricky e interesse amoroso de Angela; Mel (Mike Kellin), o dono do acampamento; Ronnie (Paul DeAngelo), o monitor de atividades e Judy (Karen Fields), uma adolescente cruel, que é constantemente vista flertando com outros garotos e maltratando Angela.

É interessante ressaltarmos que Judy é apresentada de forma extremamente sexualizada e vaidosa, apesar de ser apenas uma adolescente. Esse tipo de personagem feminina se tornou recorrente nos filmes do subgênero, fornecendo uma imagem extremamente negativa da adolescência e da sexualidade feminina. Judy é construída imagetivamente como uma jovem bonita e sensual, além de feminina e vaidosa, o que acaba tecendo-a como fútil e descartável. Desde a sua primeira aparição, nos tornamos ciente de que ela desempenhará o papel de antagonista da trama. A jovem acaba encarnando o famoso estereótipo da “mulher fatal”, recorrentemente utilizado pelo cinema, sendo retratada como possuidora de um “excesso” de sexualidade que é proporcionalmente conectado à sua personalidade cruel e às suas maldades. Notamos aqui que a sexualidade adolescente e feminina é retratada de forma pejorativa, impulsionando sentimentos e desejos perigosos, como a inveja e a vingança. Torna-se claro que o objetivo da personagem será o de atormentar Angela, para em seguida ser brutalmente assassinada, punida por crueldades.

A partir disso, o filme vai mostrando o dia-a-dia do acampamento e suas atividades. Devido à sua timidez, Angela é isolada dos demais jovens e começa a ser maltratada, virando alvo de piadas cruéis, principalmente por parte de Judy e da monitora Meg (Katherine Kamhi). Diante disso, é importante apontar para o fato de que Angela é atormentada majoritariamente por personagens femininas. Nota-se que a maldade, além de estar associada à uma sexualidade explícita, como é o caso de Judy, também é essencialmente feminina. O feminino é aqui representado como fútil, maldoso e traiçoeiro, enquanto os personagens do sexo masculino, como Ricky, Ronnie e Paul, estão constantemente tentando ajudar e defender Angela. Uma das poucas exceções se encontra no cozinheiro chefe, Artie, que tenta molestar a garota, sendo interrompido por Ricky. Logo após esses eventos, ele se torna a primeira vítima do assassino misterioso, sendo esgalado por uma panela de água fervendo.

Com o desenrolar do filme, somos induzidos a perceber que todos os personagens que ridicularizam ou maltratam Angela começam a ser mortos, um a um, pelo assassino. É o caso de dois campistas, Kenny e Mike, que em uma festa zombam do acanhamento da garota, que é prontamente defendida por Ricky e Paul.

Posteriormente, o primeiro é afogado no rio que se situa perto do acampamento e o outro é encurralado em um banheiro com uma colmeia, sendo picado até a morte.

Ao mesmo tempo em que o assassino vai se livrando dos atormentadores de Angela, a garota começa a se aproximar romanticamente de Paul, o que desperta a inveja de Judy. Nesse sentido, o filme aborda, de forma sutil, o despertar romântico e sexual na puberdade. Um bom exemplo é a cena do encontro romântico dos dois jovens na beira do lago. Porém, quando o casal começa a se beijar, o espectador vivencia um *flashback* de quando Angela e o irmão testemunharam o pai e seu namorado na cama, logo após terem relações sexuais.

A cena se torna relevante por mostrar abertamente uma relação homossexual e também por sutilmente abordar a questão do despertar da conscientização acerca da diferença sexual, assunto muitas vezes tratado como natural e não culturalmente construído.¹⁰ Entretanto, o filme apresenta uma representação negativa, e conseqüentemente problemática, da homossexualidade ao insinuar que Angela estaria traumatizada por testemunhar o encontro amoroso de seu pai com outro homem. É importante ressaltarmos que no contexto em que o filme foi produzido, a década de 1980, vivenciava-se também um contra-ataque aos direitos dos homossexuais, explorando a paranoia causada pelo fortalecimento dos movimentos gays e lésbicos e pela histeria desencadeada pela descoberta do vírus da AIDS alguns anos depois. Campanhas como *Save Our Children* afirmavam que os homossexuais iriam recrutar e molestar crianças, em uma tentativa de criminalizar a homossexualidade, vista como um “câncer” que estava profanando a América. Muitos grupos afirmavam que o movimento gay procurava desestabilizar a vida familiar, a religião e a cultura estadunidenses (LAROCCA, 2016, pp. 101-102). Como produto de uma época de guerras culturais, vemos como o filme reproduz em seu enredo este tipo de discurso, retratando a homossexualidade como negativa e traumatizante. É interessante ressaltar que o subgênero *slasher/stalker* raramente fornece espaço em seus enredos para relações que não sejam heterossexuais. Quando isso ocorre, como é o caso de *Sleepaway Camp*, a homossexualidade é representada de forma pejorativa e situada fora da norma, que é constantemente estabelecida e representada como heterossexual.

Após esses eventos, Angela rejeita e foge de Paul, que acaba sendo seduzido por Judy. Concomitantemente, as “brincadeiras” maldosas contra Angela continuam acontecendo. Apesar do seu desespero e dos inúmeros protestos, a garota é jogada na água por Meg, que é logo depois brutalmente morta a facadas no chuveiro. Posteriormente, no salão principal do acampamento, Peter e Angela se encontram e depois de um pedido de desculpas, combinam de se encontrar mais tarde na beira do lago.

¹⁰ Segundo Thomas Laqueur, as diferenças biológicas que conhecemos são baseadas no modelo dos dois sexos, que constrói homens e mulheres como opostos e essencialmente diferentes. Porém, tal conhecimento não revela a natureza verdadeira dos seres humanos, se tratando de uma construção relativamente moderna que se sustenta em setores da cultura e da sociedade, surgida ao final do século XVIII, quando o sexo feminino é inventado pela ciência biológica como o completo oposto do masculino. O horror cinematográfico, assim como outros gêneros, incorpora este discurso de que mulheres e homens são profundamente diferentes, evocando assim o medo e ansiedade perante a diferença corporal (LAQUEUR, 2001).

Encaminhando para o desfecho do longa, o espectador se depara com uma das cenas mais violentas do filme. Judy é brutalmente assassinada e estuprada em seu alojamento quando o assassino insere em sua vagina um aparelho de *babyliss*, utilizado para modelar cachos e cuja forma remete à um pênis. A morte da jovem é dotada de uma imagética sexual extremamente violenta, sendo que tal violência não é de maneira alguma aleatória. Com base em suas atitudes e no próprio contexto de produção do filme, Judy foi “punida” por seu comportamento maldoso e sexualmente ativo.¹¹ Por meio desta morte, torna-se nítido como o sofrimento e a punição se direcionam intensamente às personagens femininas, que tem seus corpos violentados e mutilados, muitas vezes com conotações sexuais que remetem ao ato do estupro. Neste sentido, é importante refletirmos que muitas vezes a liberdade sexual oferecida pelos enredos de horror para suas personagens é diretamente proporcional à violência perpetrada posteriormente contra elas (WILLIAMS, 1996, p. 32).

No clímax do filme, Paul e Angela se encontram na beira do lago e se preparam para dar um mergulho. Alguns minutos depois, dois monitores chegam até lá e encontram Angela nua, cantarolando e segurando a cabeça decepada de Paul. O grande choque, tanto para os personagens quanto para a plateia, não é o fato de Angela ser a assassina, algo que já era esperado, mas sim, o fato dela ser um menino. É nesse momento que a produção atinge seu ponto mais significativo, o qual a fez tão famosa entre os fãs do horror. Por meio de *flashbacks* descobrimos que a verdadeira Angela morreu anos atrás, no mesmo acidente que vitimou seu pai e quem sobreviveu foi seu irmão, Peter. O menino, ao ir morar com a tia, passou a ser criado como uma menina, já que, segundo a mesma: “ela sempre sonhou em ter uma garotinha”, concluindo que não seria possível ter outro garoto na casa. O filme se encerra então com a visão de Angela, nua e coberta de sangue, expondo totalmente sua genitália masculina e soltando grunhidos animais.¹²

O fato de Angela, uma garota na puberdade, ser a assassina do filme não é o que mais causa surpresa ou horror no espectador, mas sim o fato de sua identidade de gênero não corresponder ao sexo atribuído em seu nascimento. O filme expõe assim os medos e desconfortos da sociedade em relação a temáticas de gênero, sexo e diferença corporal, ao transformar em objeto de verdadeiro horror não a revelação de uma jovem garota ser uma cruel assassina, mas sim o fato dela possuir um pênis, questão que é imageticamente explorada pelos movimentos de câmera.¹³

O horror que a personagem proporciona pode ser melhor compreendido por meio do conceito de abjeto, sugerido e desenvolvido por Julia Kristeva (KRISTEVA, 1982). A abjeção ocorre nas sociedades humanas como uma maneira de separar o humano do considerado não humano, do sujeito plenamente construído do sujeito parcialmente formado (CREED, 1993, p. 8). O cinema de horror, por sua vez, utiliza extensivamente

¹¹ Nos filmes lançados ao longo da década de 1980, a punição para os jovens que se engajam em atividades sexuais se tornou cada vez mais constante e explícita. Em *Sexta-Feira 13 Parte II*, lançado em 1981, um casal de adolescentes é morto justamente durante as relações sexuais, quando o assassino passa uma lança pelas costas do rapaz, perfurando também sua namorada.

¹² Como a atriz Felissa Rose era menor de idade na época, para essa cena final foi utilizado um dublê de corpo, que vestiu uma máscara feita do rosto da jovem.

¹³ Nas continuações do filme, Angela retorna como assassina principal, dessa vez disfarçada de monitora em um acampamento próximo, depois de realizar uma operação de mudança de sexo.

de objetos e personagens considerados abjetos, ou seja, que desrespeitam limites, posições ou regras, perturbando identidades, sistemas e ordens estabelecidos.

As definições de monstruoso criadas pelo horror, seja ele audiovisual ou literário, se mostram muito conectadas a noções históricas e religiosas de abjeção, como atos sexuais, alteração corporal, morte, sacrifício humano, cadáveres, fluidos corporais e o próprio corpo feminino (CREED, 1996, p. 37). Estes personagens monstruosos e abjetos, como é o caso de Angela, reforçam a fragilidade das leis humanas, já que existem e atravessam o outro lado da fronteira simbólica que separa o “normal” do “anormal”. A natureza específica desta fronteira pode ser modificada de acordo com o filme e com o momento histórico em que ele se situa, porém, sua função permanece sempre a mesma: manter a ordem, afastando e estigmatizando aqueles que ameaçam sua estabilidade (CREED, 1996, p. 40).

Os diversos antagonistas veiculados pelo horror cinematográfico são frequentemente estabelecidos nas fronteiras entre o humano e o inumano; o ser humano e a besta; o morto e o vivo; o bem e o mal. No caso de Angela, a personagem se situa na fronteira simbólica que separa aqueles que personificam propriamente seu papel e identidade de gênero daqueles que não o fazem.¹⁴ Sendo assim, seu corpo e sua própria existência ameaçam uma ordem e um saber comum destinados aos assuntos de identidade de gênero, sexo e sexualidade que não são naturais, mas sim histórica, social e culturalmente estabelecidos, tornando-se, portanto, abjetos e causando aversão no espectador.

De tal forma, por meio do filme escolhido torna-se nítido como o horror constrói, direcionando ao seu público, diversos exemplos de abjeção, muitas vezes reforçando e naturalizando a existência dessas fronteiras. É justamente por ameaçarem desestabilizar uma suposta “normalidade”, que estes “monstros” causam medo, repulsa e ansiedade, devendo ser então, combatidos, afastados e excluídos de uma hierarquia social (CARROLL, 1999).

Considerações Finais

Apesar de seu baixo orçamento, sendo pouco conhecido fora do circuito dos fãs do horror cinematográfico, *Sleepaway Camp* fornece representações de gênero, sexualidade e puberdade que devem ser problematizadas e discutidas. O filme é permeado por tais temas, que se mostram presentes ao longo de todo o enredo, seja nos movimentos da câmera ou nos métodos adotados pelo/a assassino/a. Outro ponto crucial reside em questionarmos a brutalidade exercida e exibida contra o corpo feminino dentro do filme, assim como a popularização dessa característica dentro do horror, especialmente no ciclo *slasher/stalker*. É urgente direcionarmos um olhar mais atento para as diversas cenas de assassinato, estupro, mutilação e nudez que são exibidas nas telas, que não são de maneira alguma aleatórias ou inocentes

É importante repensarmos como o cinema de horror atua enquanto uma instância privilegiada na produção de discursos e significados de gênero, puberdade, diferença corporal e sexualidade, expondo os desconfortos e temores causados por estes

¹⁴ Seguindo esta lógica outros filmes que também retratam este tipo de fronteira são: *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960) e *Vestida para Matar* (Brian de Palma, 1980).

assuntos na sociedade. A história do gênero cinematográfico se encontra essencialmente ligada à história da ansiedade no século XX, de forma que tais filmes fornecem, por meio de seus enredos e imagens, um espaço para refletirmos acerca dos temas que nos incomodam e amedrontam (PHILLIPS, 2005, p. 9).

Logo, não podemos tratar os filmes de horror como apenas “artefatos violentos”, como se estes não possuíssem significado ou impacto fora das telas. O próprio sucesso do gênero ao longo de mais de um século de existência demonstra sua complexidade e importância na vida das pessoas que o assistem. De tal forma, segundo Barry Keith Grant, é possível o analisarmos fundamentalmente por dois caminhos: seja pelos termos de medos universais, como o medo da dor, da morte e da desintegração, ou por determinadas ansiedades culturais e históricas (GRANT, 1996, p. 7). Entretanto, independentemente do caminho escolhido, é inegável que as questões de gênero, sexualidade e diferença sexual se mostram presentes e centrais. O horror frequentemente apresenta medos especificamente masculinos, como o desconforto perante o poder reprodutivo feminino ou de uma emancipação feminina nos espaços políticos e econômicos, assim como medos femininos relacionados à agressividade e violência sexual, por exemplo (LAROCCA, 2016, p. 74).

Nos deparamos, portanto, com um gênero cinematográfico extremamente rico que possibilita uma gama de leituras, seja pelo viés da História, da Psicanálise, da Semiótica ou de outros saberes. O horror reforça assim, por meio de suas diversas temáticas, subgêneros, protagonistas e antagonistas, seu enorme potencial enquanto objeto de estudo, possuindo um grande valor analítico para os estudos de gênero e sexualidade.

Bibliografia

- ADELMAN, Miriam [et al] (Orgs). Introdução. In: **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papyrus, 1999.
- CLOVER, Carol. **Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film**. EUA: Princeton University Press, 1993.
- CREED, Barbara. Horror and The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 35 – 65.
- CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993.
- DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction**. EUA: Indiana University Press, 1987.
- DIKA, Vera. The Stalker Film, 1978 – 81. In: WALLER, Gregory A. (Ed.) **American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film**. EUA: University Of Illinois Press, 1987. PP. 86 – 101.
- GRANT, Barry Keith (Org). Introduction. In: **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 1 – 12.

- HOGAN, David J. **Dark Romance: Sexuality in the Horror Film**. North Carolina: Mcfarland & Co. Inc. Pub, 1997.
- KERSWELL, J. A . **The Slasher Movie Book**. EUA: Chicago Review Press, 2012.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LAROCCA, Gabriela Müller. **O Corpo Feminino no Cinema de Horror: Gênero e Sexualidade Nos Filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-feira 13* (1970-1980)**. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016.
- PELÚCIO, Larissa [et al] (Orgs). Apresentação. In: **Olhares Plurais Para o Cotidiano: Gênero, Sexualidade e Mídia**. Marília: Oficina Universitária, 2012. PP 9 – 15.
- PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport, EUA: Praeger, 2005.
- SLEEPAWAY Camp. Direção: Robert Hiltzik. Produção: Jerry Silva e Michele Tatosian. Intérpretes: Felissa Rose, Jonathan Tiersten, Mike Kellin e outros. EUA: United Film Distribution Company, c. 1983, 1 filme (87 minutos).
- WILLIAMS, Linda. When The Woman Looks. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film** . EUA: University Of Texas, 1996. PP. 15 – 34.