



## "Eu vi o brilho da TV": Fabulação e recusa da utopia na construção de um imaginário queer

Amanda Victoria Decothé da Silva Ferreira\*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio de Janeiro, Brasil

ORCID: 0009-0005-9023-8112

\*Autor correspondente (e-mail: amandadecothe5@gmail.com)

### 1. Introdução

“Ainda há tempo”<sup>1</sup>, é a frase que surge escrita em giz no chão da rua onde vive Owen, o protagonista do longa *I saw the TV glow* (ou *Eu vi o brilho da TV*, no título brasileiro), dirigido e escrito por Jane Schoenbrun e lançado nos cinemas em 2024. A frase em questão nos apresenta uma pista para entender o que dá forma à narrativa de Owen como protagonista do filme: o tempo, mas o tempo em relação à experiência vivida por cada indivíduo. Em seu arco de desenvolvimento, Owen rejeita a própria identidade, ignora os sinais da sua subjetividade e escolhe um caminho de conformação e supressão, mas a todo o tempo o filme repete para a personagem e para o espectador, “ainda há tempo”.

Como dito por Angela Ndalianis em seu livro *The horror sensorium* (2012, p.19), “no cinema, visão e som sempre agiram como mediadores de sentido que facilitam estados de percepção, os quais em retorno, podem ativar respostas sensoriais adicionais do espectador.” Essa afirmação nos leva diretamente ao filme de Jane Schoenbrun. Em seu segundo longa-metragem, Jane utiliza o sensório para ativar o corpo e os afetos do espectador, por meio da nostalgia, mas também evocando uma representação do cinema de horror *queer* que conversa com os medos e as estruturas das gerações atuais.

O filme conta a história de Owen, um menino tímido, com uma forte ligação com a mãe, mas com uma relação fria e distante com o pai, e que, em determinado momento, conhece Maddy. Essa, por sua vez, é uma jovem mais velha, frequenta a mesma escola que Owen, possui uma personalidade mais combativa que o protagonista e também menciona ter problemas familiares, como o fato do padrasto já ter quebrado o seu nariz. Os dois criam um vínculo a partir da série fictícia *The Pink Opaque*, a preferida de Maddy, a qual o pai de Owen não o deixa assistir por ser “uma série de meninas”. Maddy, então, passa a gravar episódios da série em fitas VHS e deixá-las para Owen. Enquanto o tempo passa e os dois crescem assistindo *The Pink Opaque*, a série e os momentos de troca entre as personagens se transformam em um sistema de escape da realidade que os sufoca. Quando a série é cancelada, Maddy desaparece e, anos mais tarde, isso desencadeia uma ruptura no mundo de Owen. O que ele antes ignorava fica cada vez mais evidente.

Em um primeiro momento, o longa soa como uma história de amadurecimento tradicional, como as que ficaram conhecidas no cinema internacional com o nome de *coming of*

<sup>1</sup> “There is still time” (*I saw the TV glow*, 2024, 01:21:00)

---

age, a exemplos estão "Juventude Transviada" (1958), "O clube dos cinco" (1985), ou "Lady Bird: Hora de voar" (2017). Mas, nesse caso, se trata também de uma experiência sobre o desenvolvimento de identidades de gênero e sexualidades dissidentes. Em seu registro estético e narrativo, o filme faz uso de uma linguagem associada ao cinema de horror e da fantasia, explorando, assim, a subjetividade das personagens a partir de esquemas de fabulação.

*The Pink Opaque* opera em diferentes camadas no filme. Dentro da narrativa, serve como motivador para a relação das personagens, assim como é o que instiga a necessidade pela ruptura que Maddy persegue e Owen recusa. Além disso, a série é o que estabelece as estruturas estéticas do filme. A diretora utiliza as cores e formatos da série para explorar as emoções das personagens. Há também uma relação quase simbiótica entre os protagonistas do filme e a série, onde se confunde uma necessidade de buscar escapes e pertencimento através da ficção e um pertencimento literal ao fantástico.

Essa troca entre real e imaginário adentra a narrativa até que, em certo ponto, nem espectador, ou protagonista, sabem o que é de fato a realidade e o que faz parte do mundo de ilusão, o que é memória e o que foi imaginado. Esse exercício proposto pela diretora e roteirista nos serve também como um treinamento do olhar sobre corpos *queer*. Poderíamos, então, indagar se as vivências *queer* habitam os mesmos registros normativos que as vivências cisheteronormativas.

A mídia audiovisual que busca representar identidades *queer* em tela está atrelada à relação que exerce com o seu espectador. Há uma troca a partir do sentimento de reconhecimento que parte do espectador. Essa troca, dentro do contexto das redes sociais, se torna tangível a partir do que identifico como uma espetatorialidade ativa, ou engajada, que vai produzir outras mídias audiovisuais baseadas na experiência de espetatorialidade com o filme em questão.

## 2. Da recusa da utopia a construção de novos imaginários em *I saw the TV glow*

O filme, como já adiantado na introdução, explora o desenvolvimento da subjetividade de seu protagonista e o embate que ele trava com a própria identidade. Isso acontece em um registro de fabulação, indo de referências do real à fantasia, seguindo também chaves estéticas do gênero cinematográfico do horror. Partindo do aspecto de desenvolvimento da personagem, a análise de *I saw the TV glow* nos leva ao conceito da "jornada do herói", pensada por Joseph Campbell, aplicada ao cinema por Christopher Vogler (Valenzuela, 2021, p. 162). Essa jornada é composta por etapas que seriam comuns às narrativas tradicionais, como os romances épicos e suas variantes.

A jornada do herói é marcada pelas etapas iniciais que correspondem à apresentação de um mundo comum, o chamado para a aventura, a recusa do chamado e o encontro com o mentor, seguindo para o cruzamento do limiar. No filme de Jane Schoenbrun é possível identificar esses elementos demarcados no começo da narrativa. Conhecemos o mundo de Owen, a mãe o leva para votar e, a partir das opções (o nome de Bill Clinton é visível), somos localizados em um espaço e tempo. Owen conhece Maddy e, por ela, passa a ter acesso à série *The Pink Opaque*. Depois de um salto temporal, Maddy convida Owen para fugir com ela, mas ele desiste e, assim, recusa o chamado para a aventura. O que destaca o longa é o fato de que Maddy, representando a figura mentora, retorna e convida Owen, que mais uma vez recusa, e, então, somos levados a visualizar a vida do protagonista todos os dias escolhendo recusar o chamado, ele não rompe o limiar e cruza para o desconhecido.

Esse movimento, que chamo de "recusa da utopia", feito pela personagem, pode ser lido

---

por meio do conceito de utopias queer estabelecido por José Esteban Muñoz, “Utopias concretas podem também ser como sonhar acordado, mas elas são as esperanças de uma coletividade, um grupo emergente, ou até mesmo do excêntrico solitário que sonha por muitos” (Muñoz, 2009, p.3 *apud* Azevedo, 2016, p. 128). Nesta obra, Muñoz defende que a utopia queer não depende da assimilação de corpos dissidentes pela cultura hegemônica, mas sim da construção de uma cultura completamente nova, que se afasta das práticas e signos normatizantes.

No caso de Owen, essa utopia representa, primeiramente, os desdobramentos desconhecidos de fugir de casa e, em seguida, a ideia de partir para um mundo que ele entende como fantasia, ao “entrar na série”, como propõe Maddy. Ambas as coisas se apresentam impossíveis para o protagonista, já que ele está em um registro de afetos que Hogget e Thompson (2012, p.08) identificam como “emoções morais negativas”. Ou seja, um grupo marginalizado é suscetível a receber afetos negativos, julgamento moral e hostilidade. Mas, mais ainda, o que se aplica à relação de Owen e à recusa do desenvolvimento pleno de sua identidade é a afirmação de Hogget e Thompson de que “embora tais sentimentos possam ser direcionados a si mesmo, sentimentos autodirigidos mais comuns incluem culpa, remorso e arrependimento”<sup>2</sup> (idem).

Essa relação de afetos é a que vemos ser mais explorada por Owen em relação a si próprio. Pautada de certa maneira pela forma como interage com o pai, a personagem parece ocupar o lugar da autorrejeição. Seguindo ainda nos estudos do papel social das emoções de Hogget e Thompson, os autores debatem os estudos contemporâneos dos sentimentos, ou afetos, associados ao luto. Durante o filme, descobrimos que a mãe de Owen está doente e, logo após ele se negar a fugir com Maddy, ele anuncia, por meio de voz *off*<sup>3</sup>, que sua mãe havia morrido. Esses arcos narrativos se cruzam com a narrativa dentro da série assistida pelas personagens.

Todos esses elementos se encontram para construir a atmosfera do cinema de horror, ao qual o filme foi classificado. No caso de *I saw the TV glow*, não há uma construção narrativa tradicional do gênero de horror, nesse caso, a ameaça, comumente representada pela figura do monstro, está em um campo hipotético. Ele pode ser o Sr. Melancolia, vilão de *The Pink Opaque*, mas também pode ser toda a estrutura cultural que aprisiona Owen dentro do próprio corpo. Neste filme, o protagonista não atende ao telefone no meio da noite, não abre a porta, ou sobe as escadas para checar o barulho estranho. Ele apenas tenta ignorar as disrupções enquanto espera que elas parem. Nisso, coloca o espectador juntamente em uma posição de passividade, que causa um desconforto ao não apresentar explicações ou desfechos satisfatórios.

Podemos voltar ao texto de Angela Ndaljian para tentar entender essa relação a partir da ideia que ela apresenta de que

(...) o resultado é que o impacto mental, psicológico e sensorio nos corpos das personagens que sofrem nas mãos dos monstros não são apenas retratados explicitamente, mas esse trauma também se projeta no corpo do espectador. (2012, p. 23).

Esse cinema do sensorio presente no gênero do horror está ligado também ao cinema *queer* e aos temas presentes no filme de Jane Schoenbrun. Se, como diz Ndaljian (2012), os

---

<sup>2</sup> Originalmente, “while such feelings can be directed towards the self, more common self-directed feelings include guilt, remorse and regret”. Tradução da autora.

<sup>3</sup> Recurso de narração utilizado em algumas obras do audiovisual, aqui assumido pelo protagonista do filme.

---

filmes de zumbis dos anos 2000 representaram uma resposta aos traumas causados pelos ataques de 11 de setembro de 2001, podemos entender, então, que *I saw the TV glow* retrata o horror encadeado pela era Trump, de avanço do conservadorismo e ataque direto aos corpos trans e *queer*. Nesse contexto, o medo é engatilhado pela vigilância constante dos corpos e identidades e de uma possível necessidade da volta ao armário, da recusa de utopias possíveis, pela segurança da assimilação. O fato do filme nos colocar em um tempo e espaço específicos, ou seja, Estados Unidos a partir de 1996, deixa claro os seus laços com a realidade do espectador. Com o fato de que, mesmo de maneira fantástica, o filme cria um arquivo sobre o mundo real.

Tal afirmação faz uma ligação direta à narrativa apresentada pelo longa, em relação com o sentimento de melancolia que paira não apenas sobre Owen, como também sobre Maddy. Ambos em busca de significado e independência das instituições reguladoras representadas pela escola, trabalho e família. Podemos identificar nisso, também, os impactos da heterossexualidade compulsória de Monique Wittig (1992). Em um mundo de referenciais e construções cisheteronormativas, Owen encontra poucos espaços para fabular utopias.

Quando Maddy conta para Owen que é lésbica e pergunta a ele “o que ele é”, ele responde não saber,

Quando penso nessas coisas, sinto como se alguém... tivesse pegado uma pá e cavado o que eu tinha por dentro. E... sei que não tem nada lá dentro, mas ainda fico nervoso para me abrir e verificar. Sei que tem alguma coisa errada comigo (*I saw the TV glow*, 2024, 00:30:00).

Em todo momento Owen luta contra a própria subjetividade. Apenas quando Maddy retorna e confronta Owen com as memórias do que eles viveram que temos um vislumbre da personagem usando um vestido e atendendo pelo nome de Isabel (uma das personagens de *The Pink Opaque*), e entendemos de fato que o conflito do protagonista está em sua identidade de gênero.

O próprio filme funciona como essa ferramenta de escape simbólico que leva à construção de um novo coletivo de identidades. Um novo imaginário, ou uma nova utopia cultural, passa a ser possível a partir da exploração das feridas da opressão pelas artes. O corpo fílmico da obra nos deixa diversas pistas da sua temática por meio de escolhas estéticas. As cores azul e rosa, que junto com o branco formam a bandeira trans, surgem em vários momentos iluminando as personagens e compondo cenas. Planos em que a câmera se aproxima dos corpos dos atores também nos remete a essa centralidade do corpo na narrativa, assim como os momentos de fabulação e sonho que confundem realidade e fantasia cada vez mais na exploração da subjetividade das personagens.

A banda sonora do filme também funciona como um ativador desses afetos. Durante esses momentos em que o Owen se aproxima da fronteira com o fantástico, o som da estática dos aparelhos de televisão analógicos se faz presente, assim como quando eles assistem *The Pink Opaque*. O espectador do filme tem o contato com a série no mesmo nível que os protagonistas do filme, com todas as texturas de imagem e som das fitas VHS dos anos 1990. A trilha sonora, por sua vez, conecta o mundo de *The Pink Opaque* ao mundo de Owen, mantendo a mesma ambiência nos dois níveis da narrativa.

Esses elementos formam a experiência da espectadorialidade, convocando o espectador não apenas a se identificar com as personagens, mas a ser afetado pela narrativa. Owen sofre de asma e, conforme o tempo passa, além de sua aparência se deteriorar, passamos a ouvir o som da sua respiração cada vez mais alto. A sensação de sufocamento que leva ao momento ápice do filme, quando Owen pede socorro (ao mundo), é transferida para o espectador que se

---

sente tão preso quanto ele.

### 3. Considerações finais

Essa relação de transferência entre narrativa e espectador que o filme propõe é observada na construção de uma espectadorialidade engajada, não apenas no sentido que Sobchack aposta sobre o engajamento dos afetos do corpo do espectador, mas também de uma agência que leva à produção e troca sobre as próprias experiências a partir do filme.

Ao pesquisar o nome do longa na rede social chinesa Tik Tok, encontramos dezenas de *posts* no estilo memorial de pessoas compartilhando as próprias histórias de desenvolvimento da identidade de gênero. Pessoas dividindo suas jornadas de transição de gênero, ou simplesmente de rejeição de performances de gênero hegemônicas. Os posts são compostos por fotos e um texto que parte da narrativa do filme, “eu vi o brilho da TV”, com variações de acordo com a história de cada um. Em alguns casos, há, inclusive, aqueles que escolheram dividir sobre como, assim como Owen, decidiram “desligar a TV”.

Tal movimento nos remete à construção de um imaginário *queer* pensado a partir da troca entre as mídias e obras artísticas audiovisuais de temáticas LGBTQIAPN+ e a sua audiência. Por meio das redes sociais e da prática de compartilhamento em formato de testemunho e produção das próprias mídias, a espectadorialidade *queer* se faz presente como demanda para mais histórias e mais referenciais que rompem com a heterossexualidade compulsória, que tornem visíveis identidades *queer* na infância e na adolescência e que são exemplo de uma nova relação afetiva entre espectador e o cinema.

### 4. Referências

AZEVEDO, Dri Pinto Fernandes de. **Reconstruções Queers: Por Uma Utopia do Lar**. Rio de Janeiro, 2016. 147f. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

HOGGETT, Paul; THOMPSON, Simon (orgs.). **Politics and the Emotions: The Affective Turn in Contemporary Political Studies**. London/New York: Bloomsbury, 2012. p.1-11.

**I saw the TV glow**. Direção de Jane Schoenbrun. Produção: Emma Stone, Dave McCary, Sarah Winshall, Ali Herting, Luca Intili. Estados Unidos: A24, 2024. HBO MAX (100 min).

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising Utopía: The Then and There of Queer Futurity**. Nova Iorque e Londres: New York University Press, 2009.

NDALIANIS, Angela. Horror aesthetics and the sensorium. *In: It came from the closet: Queer relations of horror*. Nova York: Feminist Press, 2022. p. 32-40.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. Once Upon a Time: a jornada do herói e a jornada da heroína na série de tv. **Ficção Seriada: Estudos e pesquisas, Alumínio e Votorantim**, v. 3, 2021, p. 159-174.

WITTIG, Monique. The Straight Mind. *In: WITTIG, Monique. The Straight Mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992. p. 21-32.



A **Revista de Comunicação Dialógica** (RCD) é editada pela Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição- Não Comercial- Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

**Link:** <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

*Recebido em: 12/09/2025*  
*Aprovado em: 13/09/2025*