

CRIADOR OU CRIATURA: PERSPECTIVAS DA TRANSGENERIDADE NO CINEMA

CREATOR OR CREATURE: PERSPECTIVES ON TRANSGENDERISM IN FILM

Alice Salles Gomes Leal¹
Tatiana Machado Boulhosa²

Resumo: este artigo discute a história de narrativas e personagens trans no cinema a partir da construção de um olhar sádico e fetichista de um espectador masculino cuja perspectiva é emulada pela câmera, relegando pessoas trans à condição de criaturas, e não de criadoras dessas obras. Analisando os filmes “Glen ou Glenda” (1953) e “A Garota Dinamarquesa” (2015) a partir de conceitos apresentados pela teórica de cinema feminista Laura Mulvey em seu texto “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1975), procuramos entender como esse olhar é estabelecido por meio de uma série de tropos e recursos que se articulam de modo a colocar o espectador num lugar de juiz, que se identifica com o ponto de vista da câmera, determinando se a pena da personagem será o perdão ou a punição. Em ambos os casos, esse espectador se regozija com seu sofrimento. Por outro lado, trazemos “I Saw the TV Glow” (2024) como uma alternativa a essa leitura, subvertendo os tropos narrativos da transgeneridade construídos ao longo da história e propondo novas formas de criar histórias trans no cinema.

Palavras-chave: transgeneridade no cinema; *male gaze* e sadismo fetichista; personagens trans no cinema.

Abstract: this article surveys the history of trans narratives and characters in film based on the construction of a sadistic and fetishistic gaze of a male spectator whose perspective is emulated by the camera, relegating trans people to the status of creatures, rather than creators of these works. Analyzing the films “Glen or Glenda” (1953) and “The Danish Girl” (2015) based on concepts presented by feminist film theorist Laura Mulvey in her text “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), we seek to understand how this gaze is established through a series of tropes and resources that are articulated in such a way as to place the spectator in the position of judge, who identifies with the camera’s point of view, determining whether the character’s sentence will be forgiveness or punishment. In both cases, this spectator rejoices in their suffering. On the other hand, we bring “I Saw the TV Glow” (2024) as an alternative to this reading, subverting the narrative tropes of transgenerism constructed throughout history and proposing new ways of creating trans stories in film.

Keywords: transgenerism in film; male gaze and fetishistic sadism; trans characters in film.

1 INTRODUÇÃO

Olhar para a história da transgeneridade no cinema é se deparar com uma reincidência de tropos e recursos narrativos que parecem perpetuar uma visão única e fetichista de como é a vida e como são as histórias de pessoas trans. Neste artigo, procuraremos nos debruçar sobre estes tropos recorrentes e como eles são guiados por um viés masculinista e sádico em relação a essas personagens, se regozijando na pena e no prazer sentidos pelo espectador ao se depararem com o sofrimento dessas pessoas em tela.

¹ Cineasta, roteirista e produtora de São Paulo, Brasil. Seu primeiro curta-metragem como diretora, *Quarta-Feira de Cinzas*, tem previsão de lançamento para 2027. É co-fundadora da Siamesa Filmes, onde atua como produtora executiva. Também desenvolve seu primeiro roteiro de longa-metragem, *Lua de Mel*, e é co-roteirista da série infanto-juvenil *Positivossauro*. Atualmente, trabalha como assistente de produção na Klaxon Cultura Audiovisual/BrLab.

² Doutora e Mestra em Ciências da Religião; Especialista em Psicopedagogia e Educação e Diversidade; Bacharela em História e Licenciada em História, Pedagogia e Artes Visuais. Professora do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, orienta trabalhos que versam sobre gênero, diversidade, inclusão e cultura pop.

Como base da pesquisa, o texto da teórica de cinema feminista Laura Mulvey (1941 -) “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1975) em que ela discute o *male gaze*, *i.e.*, o olhar do espectador masculino sobre as mulheres no cinema, será essencial, pois exploraremos como esse olhar se comporta especialmente em relação a mulheres trans. Além disso, analisaremos os filmes “Glen ou Glenda” (1953), de Ed Wood; “A Garota Dinamarquesa” (2015), de Tom Hooper; e “I Saw the TV Glow” (2024), de Jane Schoenbrun.

“Glen ou Glenda” é inspirado na história de Christine Jorgensen (1926 - 1989), a primeira mulher trans a se tornar objeto do interesse público, sendo manchete de jornais e tema de filmes. Ele é o primeiro filme narrativo a tratar da transgeneridade, inaugurando uma história que se estenderia por toda a segunda metade do século XX e os primeiros anos do século XXI até desembocar em “A Garota Dinamarquesa”, também sobre figuras reais da época de Jorgensen e talvez o ponto máximo (e potencialmente mais cruel) de toda uma construção da imagem cinematográfica de uma personagem trans. Por fim, “I Saw the TV Glow” é possivelmente o símbolo maior de um novo cinema trans. Dirigido e estrelado por pessoas trans, subverte os tropos que vemos anteriormente e constrói suas próprias chaves narrativas, algumas em diálogo direto com o cinema trans de outrora, outras nem tanto.

Levando tudo isso em consideração, procuraremos entender, então, como este olhar descrito por Laura Mulvey se aplica na história da transgeneridade no cinema e como é possível subvertê-lo na direção de perspectivas diferentes para personagens e narrativas trans no audiovisual.

Aplicaremos a leitura do texto de Mulvey (1975) à análise dos filmes “Glen ou Glenda” (1953), “A Garota Dinamarquesa” (2015) e “I Saw the TV Glow” (2024), discutindo como as narrativas de pessoas trans no cinema se configuram a partir de perspectivas que não são próprias, reduzindo essas personagens a simples objetos de um olhar masculinista e sádico. Por último, buscaremos compreender como as narrativas trans podem superar esses tropos fetichistas e se tornarem um espaço que faça jus à vida e existência trans, encontrando caminhos e perspectivas que transformem a transgeneridade no cinema em algo que é também pensado e realizado por pessoas trans.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 A CONSTRUÇÃO DO OLHAR DO FILME EM “PRAZER VISUAL E CINEMA NARRATIVO”, DE LAURA MULVEY

Em seu ensaio seminal “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1975), a teórica de cinema feminista Laura Mulvey apresenta a tese de que as estruturas do cinema narrativo contribuem para que o olhar do filme seja um olhar masculino e fetichizante sobre as mulheres em tela. A autora propõe um uso político da psicanálise para entender como isso se configura. Logo no primeiro parágrafo, ela apresenta a relação simbólica que a figura da mulher apresenta para homens dentro de uma cultura patriarcal:

“Mulher” então, para uma cultura patriarcal, é classificado como um significante do outro masculino, presa a uma ordem simbólica que homens podem usar para fantasiar e para satisfazer suas obsessões por meio de um comando linguístico, ao impor a elas a imagem de mulher silenciosa ainda agarrada ao seu lugar de possuidora, mas não criadora de, significado (Mulvey, 1975, p. 2).

Segundo Mulvey (1975), o cinema utiliza desta lógica do inconsciente coletivo para pensar o prazer visual do espectador, criando uma codificação da maneira dominante como homens experienciam o erótico com os recursos de linguagem próprios de sua arte. Citando Freud (1856 – 1939), a autora apresenta o conceito da escopofilia (o prazer puramente visual), que ela afirma que, embora não pareça, é essencialmente ativo, pois o espectador é o sujeito do olhar, transformando a pessoa observada em um objeto do seu desejo. Essa condição do espectador de cinema, portanto, pode ser entendida como extremamente violenta, pois subjugua as figuras em cena para o seu prazer. Ainda assim, o espectador não sofre nenhuma ameaça de ser confrontado pelo seu olhar, visto que a figura na tela é uma figura morta, presa nos limites da película.

Mulvey (1975) vai além e afirma que este prazer visual obtido no cinema narrativo não é apenas um prazer sexual, mas por vezes tem um viés narcisista, o que nos leva à natureza sádica deste olhar. Nesse sentido, o espectador se identifica com a imagem vista na tela e desenvolve expectativas em relação às personagens, procurando satisfazer os desejos de seu ego. Dessa maneira, o espectador pode determinar a culpa em certas personagens (notoriamente femininas), e sentir prazer ao vê-las sendo punidas ou perdoadas narrativamente por suas ações, sob controle de quem assiste, cujo ponto de vista é emulado pelas convenções narrativas do cinema, como a decupagem e a montagem.

2.2 O OLHAR SÁDICO DO ESPECTADOR EM RELAÇÃO A PERSONAGENS TRANS NO CINEMA

Desde que personagens trans passaram a figurar dentro do cinema narrativo, a sua presença em cena dialoga diretamente com este olhar masculinista e fetichista que Mulvey (1975) descreve. A figura da personagem trans atua como um símbolo ideal da determinação da culpa, pois sua existência foge dos princípios estruturantes da cultura patriarcal ocidental. Nesse sentido, o espectador deseja o controle sobre esta figura, assim como deseja o controle sobre figuras femininas no geral. O aspecto “desconhecido” que as personagens trans apresentam, despertando simultaneamente o desejo e a repulsa, faz com que o sadismo desse olhar pese desproporcionalmente, entendendo essas personagens como criaturas que precisam ser dominadas ou corrigidas, levando à punição ou ao perdão extremo.

Isso se traduz em uma distância ainda maior do espectador em relação à figura em cena, pois, ao sair do cinema, este espectador não “corre o risco” de se deparar com pessoas trans (ou assim acredita). Portanto, as personagens trans no cinema são um dos fatores que podem influenciar a visão que este espectador tem de pessoas trans na vida real. O cinema se torna uma janela para a vida de pessoas que estão em uma margem relativamente invisível da sociedade. Mas o que acontece quando essa janela é enquadrada de modo a enfatizar a escopofilia fetichista e o sadismo exacerbado deste espectador? Quando a punição extrema que o espectador pode exercer sobre personagens trans, ao identificar-se com o ponto de vista controlador da câmera, se torna a referência de como se pode agir sobre pessoas trans?

2.3 BREVE PERCURSO DE PERSONAGENS E NARRATIVAS TRANS NO CINEMA

A primeira personagem explicitamente trans da história do cinema é Glenda, de “Glen ou Glenda” (TEAGUE, 2003), filme fundamental para a construção da figura da personagem trans que tratamos aqui. “Glen ou Glenda” foi uma encomenda do produtor George Weiss (1921 – 2010), um dos principais nomes do *exploitation film*³ nos anos 1950. A intenção de Weiss era produzir um filme a partir da história de Christine Jorgensen, que tomava conta dos veículos de fofoca à época⁴, e tornou-se uma super-estrela como a primeira mulher trans a realizar uma cirurgia de redesignação sexual e ficar conhecida nacionalmente por isso.

O projeto chamou atenção de um jovem funcionário do estúdio chamado Ed Wood (1924 – 1978), principalmente porque, como nos conta Benschhoff (1997), Wood, embora não se considerasse uma pessoa trans, era o que se chamava de *crossdresser* (algo parecido com o que viriam a ser as *drag queens*, embora não tão ligado à performance). O filme, que foi desenhado para tratar da vida de Jorgensen, acabou por tornar-se uma semi-autobiografia de Wood, que o dirigiu e nele atuou, descrevendo sua experiência com a disforia de gênero.

Na narrativa, a história de Glen/Glenda é narrada por um psiquiatra que, após o suicídio de uma paciente trans, deve explicar para o inspetor da polícia o que é a transgeneridade e por que essas pessoas são assim.

Por mais estranho que seja, [...] não é uma história nova. A mudança de sexo foi realizada muitas vezes. Aqueles cujo sexo pode ser mudado, estes são os fáceis. Mas e aqueles que querem ser desesperadamente ser do sexo oposto, no entanto não podem mudar seu sexo? Foi este o caso de Patrick, Patricia, o suicídio. [...] Você apenas pode entender completamente a mudança de sexo

³ *Exploitation film* é uma ramificação dos filmes-B (que já eram produzidos em Hollywood ao menos desde os anos 1930) cujas obras procuravam sucesso comercial ao atrelar-se a temas polêmicos do momento, se aproximando, por exemplo, da cultura dos tabloides.

⁴ Em 1º de dezembro de 1952, o jornal New York Daily News publicou uma matéria sobre a história de Jorgensen com a manchete “Ex-GI Becomes Blonde Beauty” (“Ex-Soldado Vira Beldade Loira”).

pegando dois casos inteiramente diferentes, dois homens com exatamente a mesma experiência de vida, desde a infância até a idade adulta, e sob suas próprias decisões e destinos (trecho de diálogo entre o psiquiatra e o inspetor policial em “Glen ou Glenda”, Wood, min. 10).

Desde o princípio, portanto, a personagem trans, encarnada aqui em Glenda, é tratada como um objeto de estudo, uma espécie de rato de laboratório de que se pode abusar e especular sem consequências.

Glenda também é entendida como uma versão feminina de Glen, retratando pessoas trans como detentoras de dupla personalidade, e não como seres únicos e íntegros. Ao longo das décadas seguintes, vemos que essa chave de leitura se consolida como um padrão na construção de personagens trans, enquadrando a transgeneridade como um dilema entre dois lados de uma pessoa - uma convenção narrativa que coloca essas personagens como figuras perdidas e confusas, portanto necessitadas do controle e do poder de decisão do espectador mimetizado pelo filme.

Em determinado momento de “Glen ou Glenda”, o psiquiatra explica que Glen é *crossdresser*, mas não homossexual, o que parece irônico à luz do tempo. Isso motiva o conflito central do filme: a personagem tem medo de sua esposa descobrir suas atividades femininas e largá-la. Ao fim, a personagem de Glen/Glenda recebe o perdão de sua esposa, mas apenas porque Glen decide abdicar de Glenda e se tornar um marido tradicional. Nesse momento, a personagem trans “perdida e confusa” recebe sua sentença do espectador - neste caso, o perdão, mas ainda assim um perdão que parte de um ponto de partida condicional.

Talvez seja essa a característica definidora do percurso de personagens e narrativas trans no cinema, que começa em “Glen ou Glenda”: nunca se parte do pressuposto que personagens trans são humanas, quem dirá inocentes. Portanto, sempre há uma sentença a dar. É preciso pôr ordem a essas criaturas retratadas como desviantes e devassas, e o olhar da câmera, emulando o olhar do espectador, se encarrega de fazer essa sentença valer, satisfazendo o impulso sádico e fetichista descrito por Mulvey (1975).

Personagens trans passam a ser mais comuns no cinema narrativo ocidental (principalmente norte-americano) na virada entre os anos 1960 e 1970, época dos Cinemas Novos, entre eles a Nova Hollywood, quando foi abolida a auto-censura do Código Hays⁵ e os filmes-A da indústria hollywoodiana se aproximaram dos filmes-B ao também tratar diretamente de sexo, violência e tabus.

É assim que em 1970, a história de Christine Jorgensen é de fato filmada pela primeira vez em “The Christine Jorgensen Story”, de Irving Rapper, um filme de drama

⁵ O Código Hays foi um conjunto de diretrizes morais autoimpostas pela indústria cinematográfica americana entre 1934 e 1968. O objetivo era regular o conteúdo dos filmes produzidos em Hollywood, garantindo que fossem considerados moralmente aceitáveis para o público, em vista da quantidade considerável de filmes produzidos nos primeiros anos do cinema sonoro que eram sugestivos quanto a temas sexuais, por exemplo.

convencional que vai utilizar de seus artifícios próprios para alcançar os mesmos efeitos de natureza sádica do *exploitation film*. Aqui, Christine (John Hansen) é também enquadrada como uma pessoa dividida entre dois lados, reforçando o fetiche de lembrar narrativamente o nome morto da personagem, de modo a não deixá-la esquecer que ela nunca será “uma mulher de verdade”.

O filme se utiliza do processo de transição de gênero como um mecanismo dramático a partir da ênfase no sofrimento da personagem, de modo que ele seja tão apelativo a ponto de o espectador decidir que pode conceder seu perdão a ela. No entanto, o espectador se regozija desse sofrimento, que é codificado como uma provação necessária para que a personagem possa ser perdoada pelo seu desvio.

Ainda no ano de 1970, uma comédia parte da mesma base da história de Jorgensen para construir outros delineamentos narrativos. Trata-se de “Myra Breckinridge”, de Michael Sarne, em que a protagonista Myra (Raquel Welch), após fazer uma cirurgia de redesignação sexual no exterior (tal como Jorgensen), volta para os EUA e tenta aplicar um golpe em seu tio rico dizendo que é a viúva de Myron (seu nome morto).

Embora a premissa cômica vá no sentido contrário do que vemos em “The Christine Jorgensen Story”, os seus resultados são semelhantes: o filme constrói a derrocada de Myra, de modo que a vemos ser punida pela sua audácia de trocar de gênero e tentar aplicar um golpe na sociedade cisheterossexual. Nesse declínio da personagem (que resultará em sua morte), o espectador tem sua vingança contra essa criatura desviante que deve ser punida, e seu impulso sádico é satisfeito a cada passo do seu sofrimento.

No fim, tanto a personagem trans que será perdoada (mais comum no drama) quanto a personagem trans que será punida (mais comum na comédia) são desenhadas para o olhar fetichista do espectador de modo a tornar o sofrimento da personagem um gozo para o espectador. Esse sofrimento poderá ser o que virá a fazer a personagem merecer a sentença do perdão, ou a consequência de receber a sentença da punição. De qualquer modo, no drama ou na comédia, as personagens trans estão lá com a finalidade de servir à escopofilia fetichista e sádica deste espectador.

Em Nova York, fora da indústria hollywoodiana, os artistas Andy Warhol (1928 – 1987) e Paul Morrissey (1938 – 2024) escalaram pela primeira vez atrizes trans em um filme narrativo⁶ - Jackie Curtis (1947 - 1985), Holly Woodlawn (1946 - 2015) e Candy Darling (1944 - 1974), que se tornaria um ícone do cinema *underground* e a principal referência de uma atriz trans na história do cinema até os dias atuais.

No entanto, embora os próprios realizadores Warhol e Morrissey fossem pessoas queer e fizessem um cinema para um circuito alternativo, a maneira como construíam personagens para essas atrizes não deixava de ecoar esse sadismo.

⁶ Em “The Christine Jorgensen Story”, por exemplo, a personagem trans é interpretada por um homem cis (John Hansen); em “Myra Breckinridge”, por uma mulher cis (Raquel Welch).

Em “Women in Revolt!”, de 1971, os cineastas fazem uma sátira do Movimento de Libertação das Mulheres escalando atrizes trans para fazer os papéis das ativistas. Para eles, essas atrizes não eram mulheres de verdade, e portanto isso tornava a luta dessas personagens uma farsa, zombando simultaneamente das ativistas do movimento feminista e de mulheres trans por acharem que são mulheres.

Nesse caso, o regozijo do espectador não vem de dentro do texto fílmico, mas da suposta ironia que o embate entre a narrativa do filme e o seu contexto externo provoca. É um sadismo de um espectador sofisticado de cinema de arte, mas cuja essência não é diferente da escopofilia fetichista do cinema narrativo tradicional.

Ao longo da década de 1970, personagens trans aparecem com alguma frequência em filmes de ficção, enquadrando sua transgeneridade neste lugar comum de dupla personalidade que já mencionamos e utilizando-se disso como instrumento narrativo. Um exemplo notório é “Um Dia de Cão” (Sidney Lumet, 1975), em que a ação principal do filme é motivada pela personagem trans coadjuvante: Sonny (Al Pacino) tenta roubar um banco para pagar a cirurgia de redesignação sexual de sua namorada trans, Leon (Chris Sarandon). Quando o plano do assalto dá errado, o filme toma outras direções, mas a presença da personagem trans como motivação da ação principal desencadeia todo o arco narrativo que vem posteriormente.

Com a personagem trans em uma posição coadjuvante, o espectador encara o seu sofrimento de maneira indireta. No caso de “Um Dia de Cão”, essa personagem é utilizada como um recurso de humilhação percebida pelo público para o protagonista, pois quando ela o visita na delegacia, vemos que sua expressão de gênero ainda é predominantemente masculina, (diferente de Elizabeth Eden [1946 - 1987], figura real em que Leon foi baseada), causando constrangimento a Sonny e complicando a sua situação dramática. Desse modo, o sadismo em relação à personagem trans também é indireto, sendo satisfeito a partir da humilhação a qual ela submete o protagonista.

Em suma, personagens trans no cinema têm sido enquadradas nestes moldes desde então em uma série de gêneros dentro do cinema narrativo. Filmes como “Vestida para Matar” (Brian De Palma, 1980) e “O Silêncio dos Inocentes” (Jonathan Demme, 1991), que desenvolvem no terror o tropo da personagem trans assassina que mata porque tem um transtorno de identidade de gênero⁷; “Traídos pelo Desejo” (Neil Jordan, 1992) e “Meninos não Choram” (Kimberly Peirce, 1999), que trabalham com o arco narrativo sádico do perdão na tradição de dramas como “The Christine Jorgensen Story”; “Segredos de uma Novela” (Michael Hoffman, 1991) e “Ace Ventura - Um Detetive Diferente” (Tom Shadyac, 1994), que trabalham com o arco narrativo sádico da punição na tradição de comédias como “Myra Breckinridge”; entre outros.

⁷ Na CID-10 (Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde, publicada pela Organização Mundial da Saúde), o transtorno de identidade de gênero, antes conhecido como transexualismo, é classificado como doença mental (OMS, 1993).

3 RESULTADOS

3.1 O ESTABELECIMENTO DE TROPOS NARRATIVOS DA TRANSGENERIDADE EM “GLEN OU GLENDA”

Os tropos narrativos propostos na construção da personagem trans em “Glen ou Glenda” foram trabalhados e retrabalhados inúmeras vezes sob prismas distintos, mas a base é muito clara: o caráter patologizante dessas personagens, entendidas como detentoras de uma dupla personalidade, e cuja história é narrada por um psiquiatra, determinando a figura trans como um objeto de estudo mais do que um ser humano; o desenvolvimento de um arco narrativo que permite que o espectador lhe sentencie à punição ou ao perdão, regozijando do seu sofrimento em ambas as situações; e a câmera que emula a escopofilia fetichista do espectador de modo que ele se sinta responsável por esta sentença e possa satisfazer seu impulso sádico com a provação ou a condenação da personagem em tela.

O eco de um fazer cinematográfico dos filmes-B da década de 1930 também interage com essas construções narrativas. Em “Glen ou Glenda”, um velho e bêbado Bela Lugosi (1898 – 1956) (ator que ficou conhecido por interpretar Drácula nos filmes de terror clássicos da Universal) anuncia a história ao som de trovões. “Beware! Beware!” (“Cuidado! Cuidado!”), diz ele enquanto raios atingem a tela, sugerindo novamente como Glenda (Ed Wood) aqui é vista como fruto de um processo patológico - uma criatura que deve ser estudada e controlada. Como representante da câmera que emula o olhar do espectador, Lugosi está lá para julgar e sentenciar a personagem. Suas aparições esporádicas durante o filme reforçam que sua presença não se esvai em algum momento: este juiz da narrativa, que não passa de um duplo do espectador, é sempre presente, mesmo quando parece invisível, e “Glen ou Glenda”, mais do que filmes subsequentes com personagens trans, não busca esconder isso.

A abordagem patologizante desenvolvida aqui busca também utilizar as personagens como meio de categorizar pessoas trans. Esse exemplo fica muito claro no final, quando o psiquiatra, em comparação à Glenda, apresenta a história de outra mulher trans, Anne (Tommy Haynes), que, segundo o psiquiatra, realmente se tornou uma mulher, pois decidiu fazer cirurgia de redesignação sexual e, principalmente, se relaciona com homens, diferente de Glenda, que tem uma esposa.

Anos depois, o sexólogo Ray Blanchard (1945 -) viria a propor uma divisão pseudocientífica e transmisógena entre mulheres trans que seriam ou AGP (transsexuais autoginefílicas) ou HSTS (transsexuais homossexuais). Segundo Blanchard (1985), mulheres trans AGP eram homens heterossexuais que transicionaram por se sentirem sexualmente estimuladas ao se imaginarem com um corpo feminino, e por isso se atraem e se relacionam com outras mulheres. Mulheres trans HSTS, então, seriam “mais mulheres” que as AGP por se atraírem e se relacionarem com homens, o que as faria “verdadeiramente femininas”. O

conceito de Blanchard, além de contribuir para a patologização e a estigmatização de mulheres trans, é consideravelmente misógeno, pois pressupõe que o elemento definidor da mulheridade é a atração por homens, enxergando mulheres como seres que existem única e exclusivamente em função da masculinidade.

Embora realizado anos antes da teoria de Blanchard, “Glen ou Glenda” carrega o embrião dessa divisão ao apresentar Glenda como o perfil do que viria ser chamado de AGP e Anne como o arquétipo do que virá a ser chamado de HSTS. Em determinado momento, o psiquiatra-narrador faz questão de apontar que “Glenda é uma travesti, mas não um homossexual”. Essa divisão apresentada no filme que Blanchard posteriormente cristalizaria no meio acadêmico repercute na história de personagens e nas narrativas trans no cinema inclusive como uma forma de definir essa sentença do espectador: personagens trans arquetipicamente HSTS (como em “The Christine Jorgensen Story”) têm maior chance de serem sentenciadas ao perdão, por serem compreendidas como verdadeiramente femininas (até certo ponto), enquanto personagens arquetipicamente AGP (como em “Myra Breckinridge”) têm maior chance de serem sentenciadas à punição, por serem compreendidas mais explicitamente como frutos de um desvio sexual (OMS, 1993).

Por fim, a construção da personagem trans em “Glen ou Glenda” passa essencialmente pelo dilema entre estes dois lados da mesma pessoa, e isso é encenado no filme particularmente por meio de uma cena de sonho/pesadelo, enquanto uma série de vinhetas, incluindo um momento em que Glenda se enxerga desconfigurada no espelho, representa um sentimento de disforia que simboliza o sofrimento interno que a personagem atravessa. Embora o caráter surreal de uma cena onírica não seja comum na maioria dos filmes narrativos contendo personagens trans posteriormente, a ideia do sofrimento interno sendo codificado na personagem se sentindo disfórica (e o espelho se torna um marcador cênico comum desse sentimento) se torna largamente característica para essas figuras. Filmes como “The Christine Jorgensen Story”, “Jogo de Lágrimas”, “Meninos não Choram” e “A Garota Dinamarquesa” utilizam-se da mesma estrutura de cena para construir suas personagens trans. Esses momentos de intenso sofrimento da personagem enfatizam o olhar sádico e fetichista do espectador que é emulado pela câmera, de modo que sua persistência e textura no texto fílmico buscam ampliar a reverberação do sofrimento para que ele possa ser experienciado da melhor maneira.

3.2 A CONSOLIDAÇÃO DE TROPOS NARRATIVOS DA TRANSGENERIDADE EM “A GAROTA DINAMARQUESA”

62 anos depois de “Glen ou Glenda” e 45 anos depois de “The Christine Jorgensen Story”, o sadismo ligado à construção da figura de mulheres trans no cinema narrativo reforça sua crueldade em outro filme biográfico, dessa vez sobre Lili Elbe (1882 - 1931).

Trata-se de “A Garota Dinamarquesa” (Tom Hooper, 2015), que foi imediatamente aclamado pela crítica oficial, apesar das duras críticas vindas da comunidade trans. Em um momento histórico que a pauta de direitos trans vinha ganhando crescente visibilidade no noticiário mundial, a aclamação do filme foi tamanha que rendeu a Eddie Redmayne, o ator cis que interpretou Lili, uma indicação ao Oscar de Melhor Ator (2016).

O que mais chama a atenção em “A Garota Dinamarquesa” é que ele repete de maneira exagerada todas as convenções narrativas ligadas à construção de personagens trans de forma a possibilitar a satisfação do impulso sádico e fetichista do espectador descrito por Mulvey (1975), quase que ciente da sua própria crueldade. O filme é inteiramente baseado no gozo do espectador em cima do sofrimento da personagem, sustentado por cenas violentas e invasivas de disforia, com a câmera buscando closes que enfatizam e reverberam o sentimento de desespero de Lili como se estivéssemos assistindo a um assassino cortar sua vítima em pedaços em um filme de *slasher*.

“A Garota Dinamarquesa” assume frontalmente sua escopofilia fetichista, e o prazer que sente no sofrimento da personagem. A cirurgia de redesignação sexual é utilizada aqui como principal mote narrativo, e todos os procedimentos necessários para que Lili consiga fazê-la são dramatizados de modo a fazê-la uma figura definida pelo sofrimento, em uma provação deliciosamente brutal para o olhar do espectador. A obsessão da narrativa em trazer à tona a todo instante o nome morto da personagem e referir-se a ela com pronomes masculinos, não a deixando esquecer que não é uma mulher de verdade, tem um caráter especialmente violento aqui, pois o filme se refere com mais frequência a ela no masculino que no feminino.

O filme também segue a tradição patologizante de enquadrar personagens trans como detentoras de uma dupla personalidade, que as faz criaturas confusas e traidoras não só de uma ordem, mas neste caso também das pessoas que as amam. Lili é casada com Gerda (Alicia Vikander), que encara sua transição com desprezo e até na sua morte faz questão de chamá-la de marido.

Outra questão presente é a dinâmica AGP x HSTS que vem de “Glen ou Glenda”. Como Lili é casada com uma mulher, ela é uma mulher trans menos verdadeira aos olhos do espectador. É no momento que a personagem, rejeitada por Gerda, busca um homem como parceiro, que o filme começa a considerar perdoá-la, pois agora se entende que talvez não seja somente um desvio sexual.

A humilhação constante pela qual a personagem é submetida na narrativa, sendo chamada pelo seu nome morto, referida por pronomes masculinos, e tendo sua genitália não somente mostrada em tela constantemente (em mais de uma cena, a vemos escondendo a genitália de modo que não fique evidente pela roupa), mas lembrado-a sempre como o elemento definidor da sua identidade e a razão pela qual ela é ainda é “um homem por dentro”.

A morte de Lili ao final do filme vir em decorrência da sua cirurgia de redesignação sexual é a última gota para o sadismo exacerbado do filme transbordar. Morrer fraca e infeliz, ainda chamada de marido e referida de modo masculino por Gerda, tudo por causa da cirurgia que o filme construiu como a única chance para a sua felicidade, o único caminho para realmente se tornar mulher, é de uma crueldade narrativa que vem do acúmulo de personagens trans escritas e filmadas para a satisfação do impulso sádico e fetichista de um espectador cisheterossexual.

“A Garota Dinamarquesa”, portanto, talvez seja a epítome de uma longa história da transgeneridade no cinema narrativo que foi pensada e dominada por uma câmera que buscou emular a escopofilia fetichista do espectador descrito por Laura Mulvey em “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1975). Por outro lado, na década de 2010, as coisas parecem começar a mudar, ainda que lenta e gradualmente. É nesse período que cineastas trans começam a produzir filmes narrativos pela primeira vez na história.

Não podemos deixar de falar das irmãs Lana (1965 -) e Lilly Wachowski (1967 -), que transicionaram após estarem estabelecidas na indústria cinematográfica norte-americana, e também os primeiros longas-metragens dirigidos por pessoas trans, como “Lingua Franca” (2019), de Isabel Sandoval (1982 -); e “So Pretty” (2019), de Jessica Dunn Rovinelli (1988 -). Cineastas como elas estão repensando a história de personagens e narrativas trans no cinema e subvertendo os tropos estabelecidos, efetivamente passando a ser também criadoras, e não mais apenas criaturas.

3.3 A SUBVERSÃO DE TROPOS NARRATIVOS DA TRANSGENERIDADE EM “I SAW THE TV GLOW”

O segundo filme narrativo de Jane Schoenbrun, “I Saw the TV Glow” (2024), atua como um contraponto à maneira como as narrativas trans foram trabalhadas pela perspectiva cisheterossexual. Trata-se essencialmente de um filme sobre a disforia sentida pelas personagens (como “Glen ou Glenda”, “The Christine Jorgensen Story”, “A Garota Dinamarquesa” e muitos outros); no entanto, Schoenbrun não encena esse sentimento disfórico de modo a reverberar a dor e o sofrimento das personagens, mas a evocar o horror desse tipo de experiência.

Em “I Saw the TV Glow”, acompanhamos os adolescentes Owen (Justice Smith) e Maddy (Jack Haven), adolescentes que vivem uma vida quieta nos subúrbios do meio-oeste americano. O que os liga é o amor pela série de TV “The Pink Opaque”, que conta a história das adolescentes Isabel (Helena Howard) e Tara (Lindsey Jordan) e sua conexão psíquica para lutar contra o Mr. Melancholy (Emma Portner), um super-vilão em formato de lua. A série passa tarde de noite, depois da hora de Owen dormir, e Maddy grava os episódios em fita e entrega para Owen no dia seguinte na escola.

A relação que eles constroem com a série é tão intensa que passam a duvidar se aquilo não é a vida real. Owen se enxerga em Isabel, e Maddy se enxerga em Tara. Pessoa e personagem se tornam o mesmo, e os adolescentes passam a sentir que estão vivendo suas vidas por meio das personagens da série. Owen é Isabel; Maddy é Tara - e o fato de que ainda parecem ser Owen e Maddy os atormenta profundamente.

Quando Maddy desaparece por 8 anos e retorna sem aviso à cidade natal, ela conta para Owen, chamando-o de Isabel, que, na verdade, o mundo de “The Pink Opaque” é real, e aquilo que eles estão vivendo é uma realidade falsa. Na verdade, eles são Isabel e Tara. Maddy conta que se enterrou viva e acordou como Tara, e convida Owen a fazer o mesmo. Ele, com medo, foge e nunca mais a vê. “E se ela estivesse certa? E se eu fosse outra pessoa? Uma pessoa bonita e poderosa? Enterrada viva e sufocada até a morte no outro lado da tela da televisão?” (trecho da narração de Owen em “I Saw the TV Glow” refletindo sobre a conversa com Maddy, Schoenbrun, 2024, min. 70).

Com o passar dos anos, Owen torna-se um adulto funcional, com família, filhos e um emprego em um salão de festas infantis local. Um dia, durante seu trabalho, o tempo é paralisado e Owen sente seu peito romper-se ao meio, como se a carne se rasgasse por si própria, e dentro dele, no lugar de seu coração, pulmões e demais órgãos vitais, está uma televisão. Owen grita, mas ninguém o ouve.

O sentimento de disforia aqui é abordado metaforicamente por meio da incorporalidade, ou seja, ao invés de utilizá-lo para lembrar constantemente que a personagem está presa ao seu corpo e fazê-la sofrer por isso em penitência, aqui o conflito vem de a personagem não estar mais presente no seu próprio corpo e do medo e da angústia que são provocadas por essa sensação. É o fantasma de viver para sempre dessa maneira que atua como ponto de partida do conflito.

Portanto, o que Schoenbrun faz em “I Saw the TV Glow” é colocar personagens trans fora de um lugar de julgamento para o olhar do espectador. Não existe sentença a ser dada - existem personagens e seus conflitos, que provocam sentimentos no espectador muito mais ligados à empatia que à identificação com o ponto de vista da câmera e o controle sobre o destino das personagens na narrativa. Não há o que perdoar ou punir, pois a câmera não busca emular a escopofilia fetichista e satisfazer os impulsos sádicos do espectador; pelo contrário, ela busca criar pontes com o espectador colocando-o na visão de um outro que não lhe pertence.

A alteridade, portanto, contrapõe o sadismo, pois não há o que sentenciar e o que controlar se estamos completamente rendidos ao ponto de vista do outro. Alinhado ao caráter metafórico e por vezes lúdico com que o filme trata a disforia, nunca sentimos que as personagens estão sendo exploradas pelo seu sofrimento, mas sim compreendidas em seus medos e angústias.

O cinema de Schoenbrun não é o único a desafiar os tropos e convenções estabelecidas de personagens e vivências trans no cinema narrativo contemporâneo. Filmes como “The People’s Joker” (2022), de Vera Drew (1989 -); “T Blockers” (2023), de Alice Maio Mackay (2004 -); “Castration Movie” (2024), de Louise Weard (1994 -), entre outros, expressam o descontentamento com a história cruel da representação de personagens e narrativas trans, e propõem novos caminhos, bastante diferentes uns dos outros, para construir um cinema feito por e para pessoas trans - e não para o olhar sádico descrito por Mulvey (1975).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da transgeneridade é marcada pela construção de narrativas e personagens trans com a finalidade de satisfazer a escopofilia fetichista e o impulso sádico e transmisógeno de um espectador cisheterossexual, descrito por Laura Mulvey no ensaio “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1975), cujo olhar é emulado pela câmera de modo que ele se identifique com o ponto de vista do filme e sinta prazer em controlar o destino dessa personagem, sentenciando-a ao perdão ou à punição. Em ambos os casos, o espectador se regozija com o sofrimento da personagem, e o filme utiliza-se de mecanismos da linguagem cinematográfica tradicional tais como a decupagem e a montagem para intensificar o gozo em cima da dor.

De “Glen ou Glenda” a “A Garota Dinamarquesa”, os tropos e convenções narrativas instrumentalizadas para criar essa relação entre personagem e espectador são reincidentes e aparecem de modos diversos em diferentes gêneros (drama, comédia, terror, entre outros) com variações que, em última análise, apenas reforçam as mesmas tendências construídas desde sempre e atingem a mesma finalidade sádica e fetichista.

Filmes como “I Saw the TV Glow”, pensados, dirigidos e atuados por pessoas trans, tiram a transgeneridade do lugar único de criatura e faz com que ela passe a ser uma criadora de cinema também. Com essa mudança, vemos cineastas que subvertem os tropos e convenções construídos para este olhar cisheterossexual, e utilizam de mecanismos como a metáfora e a alteridade para construir uma relação diferente entre personagem e espectador - uma em que personagem trans não precisem ser controladas e sentenciadas do outro lado da tela. É, portanto, uma nova perspectiva da transgeneridade no cinema, que, embora não possa ser caracterizada como um movimento por ser bastante difusa em termos estéticos, tem como elemento comum a oposição a uma câmera que emule a escopofilia fetichista do espectador cisheterossexual.

REFERÊNCIAS

- A GAROTA Dinamarquesa.** Direção: Tom Hooper. Produção: Working Titles Films. Londres: Universal Pictures, 2015.
- ACE Ventura - Um Detetive Diferente.** Direção: Tom Shadyac. Produção: Morgan Creek Productions. Los Angeles: Warner Bros., 1994.
- BENSHOFF, Harry. **Monstros no Armário: Homossexualidade e o Cinema de Horror.** Manchester University Press, 1997.
- BLANCHARD, RAY. Tipologia do Transsexualismo Masculino-para-feminino. **Archives of Sexual Behavior**, n. 14, p. 247-261, jun. 1985.
- CASTRATION Movie.** Direção: Louise Weard. Vancouver: CyberCraft Productions, 2024-25.
- GLEN ou Glenda.** Direção: Ed Wood. Los Angeles: Screen Classics, 1953.
- I SAW the TV Glow.** Direção: Jane Schoenbrun. Produção: Fruit Tree. Los Angeles: A24, 2024.
- LINGUA Franca.** Direção: Isabel Sandoval. Produção: 1707 Entertainment. Los Angeles: Array, 2019.
- MENINOS não Choram.** Direção: Kimberly Peirce. Produção: Independent Film Channel Productions. Nova York: Fox Searchlight Pictures, 1999.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6–18, out. 1975.
- MYRA Breckinridge.** Direção: Michael Sarne. Los Angeles: 20th Century Fox, 1970.
- O SILÊNCIO dos Inocentes.** Direção: Jonathan Demme. Produção: Strong Heart Productions. Los Angeles: Orion Pictures, 1991.
- SEGREDOS de uma Novela.** Direção: Michael Hoffman. Los Angeles: Paramount Pictures, 1991.
- SO Pretty.** Direção: Jessica Dunn Rovinelli. Nova York: 100 Year Films, 2019.
- T Blockers.** Direção: Alice Maio Mackay. Adelaide: One Manner Productions, 2023.
- TEAGUE, Gypsy. O Aumento de Personagens Transgênero no Cinema e na Televisão. **Transgender Tapestry**, n. 102. p. 31, jul. 2003.
- THE CHRISTINE Jorgensen Story.** Direção: Irving Rapper. Produção: Edward Small Productions. Los Angeles: United Artists, 1970.
- THE PEOPLE'S Joker.** Direção: Vera Drew. Produção: Haunted Gay Ride Productions. Los Angeles: Altered Innocence, 2022.
- TRÁIDOS pelo Desejo.** Direção: Neil Jordan. Londres: Palace Pictures, 1992.
- UM DIA de Cão.** Direção: Sidney Lumet. Produção: Artists Entertainment Complex. Los Angeles: Warner Bros., 1975.
- VESTIDA para Matar.** Direção: Brian De Palma. Produção: Cinema 77 Films. Los Angeles: Filmways Pictures, 1980.

WELLS, R. H. C. *et al.* **CID-10**: Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde. Geneva: World Health Organization, 1993.

WOMEN! in Revolt. Direção: Paul Morrissey. Produção: The Factory. Nova York: The Andy Warhol Film Project, 1971.

Recebido em: 22/07/2025

Aceito em: 18/03/2026