

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Débora Brito Rodrigues

A análise da construção dos estereótipos em *Disclosure*

Dissertação

**Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização em Produção e Realização
Audiovisual**

Orientação: Prof^a Doutora Maria João Dias Cortesão Paour Gordo Caldeira

Coorientação: Mestre José Alberto da Cunha Monteiro Pinheiro

Vila do Conde, setembro de 2021

Débora Brito Rodrigues

A análise da construção dos estereótipos em *Disclosure*

Dissertação

Mestrado em Comunicação Audiovisual– Especialização em Produção e Realização
Audiovisual

Membros do Júri

Presidente

Prof.^(a) Doutor(a) José Nuno de Abreu Tudela de Almeida Dias
Escola Superior de Médias Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof.^(a) Doutor(a) Maria João Dias Cortesão Paour Gordo Caldeira
Professor Adjunta da Escola Superior de Media Artes e Design– Instituto Politécnico do
Porto

Prof.^(a) Doutor(a) Anabela Dinis Branco de Oliveira
Professor Auxiliar – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Vila do Conde, setembro 2021

RESUMO

A presente dissertação foi realizada no âmbito da unidade curricular de Dissertação/Projeto/Estágio, do Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização em Produção e Realização Audiovisual, na Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), do Instituto Politécnico do Porto (IPP).

Numa primeira fase será feita a contextualização do tema, assim como a apresentação da problematização e da metodologia utilizada. Na componente teórica, serão explicados um conjunto de conceitos relacionados com a identidade de género, a orientação sexual e a expressão de género, e o que são os estereótipos para posterior análise no âmbito cinematográfica e televisivo. O estudo gizado na primeira parte do trabalho em causa, incidirá na análise do estereótipo dos homens trans no cinema e na televisão, sendo precedido de uma contextualização do documentário *Disclosure* (2020), de qual se retiraram alguns excertos estudados. Após a conclusão, dedicámos um capítulo onde são descritas recomendação para futuras investigações.

Palavras-chave: estereótipo, homem trans, identidade, medias, personagem

ABSTRACT

The following dissertation was written as part of the curricular unit of Dissertação/Projeto/Estágio, of the Master Degree in Audiovisual Communication with Specialization in Audiovisual Production and Directing, on Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), from Instituto Politécnico do Porto (IPP).

We will start this dissertation through the contextualization of the theme, as well as its problematization and the methodology use in order to analyze it. Right after, in the theoretical part of the study, it'll be explained basic concepts related to gender identity, sexual orientation and gender expression, and what are stereotypes. In the practical part, we'll analyze the stereotype of trans man on film and television, it'll be preceded by a contextualization of the documentary *Disclosure* (2020), from where the excerpt analyzed in this study came from. Finally, upon the conclusion, we included a chapter about what we'd like write in future investigations.

Keywords: stereotype, trans man, identity, media, character

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS	7
INTRODUÇÃO	10
CONTEXTUALIZAÇÃO	10
PROBLEMATIZAÇÃO	12
METODOLOGIA DE TRABALHO ADOTADA	14
PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO	16
CAPÍTULO I - DEFINIÇÃO DE CONCEITOS IDENTITÁRIOS	17
1.1- O GÊNERO	17
1.2- O SEXO	18
1.2-1. INTERSEXO	18
1.3- A IDENTIDADE DE GÊNERO	19
1.3-1. CISGÊNERO	19
1.3-2. TRANSGÊNERO	20
1.3-3. TRANSEXUAL	20
1.3-4. TRANS	21
1.3-5. NÃO-BINÁRIO	21
1.4- EXPRESSÃO DE GÊNERO	22
1.5- ORIENTAÇÃO SEXUAL	22
1.5-1. HETEROSSEXUALIDADE	23
1.5-2. HOMOSSEXUALIDADE	24
1.5-3. BISSEXUALIDADE	24
1.5-4. PANSEXUALIDADE	24
1.6- PAPÉIS DE GÊNERO	25
CAPÍTULO II – O ESTEREÓTIPO	26
2.1- O QUE SÃO ESTEREÓTIPOS	28

2.2- IDENTIFICAR O ESTEREÓTIPO.....	30
2.3- SÍNTESE.....	31
PARTE II - PARTE PRÁTICA.....	32
CAPÍTULO III – A ORIGEM DE <i>DISCLOSURE</i> (2020).....	33
3.1- OS PRINCIPAIS NOMES POR DE TRÁS DE <i>DISCLOSURE</i> : SAM FEDER E LAVERNE COX.....	33
3.2- OS OBJETIVOS DOS CRIADORES PARA ESTE DOCUMENTÁRIO	35
CAPÍTULO IV – O ESTEREÓTIPO TRANS-MASCULINO SEGUNDO <i>DISCLOSURE</i> (2020)	38
4.1- OS HOMENS-TRANS ENQUANTO MENTIRA.....	41
4.2- MAX SWEENEY DE <i>THE L WORD</i> (2004).....	63
CONCLUSÃO	77
RECOMENDAÇÕES PARA FUTURAS INVESTIGAÇÕES.....	79
BIBLIOGRAFIA.....	80
FILMOGRAFIA.....	82
WEBGRAFIA	83

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Gary K. Longstreet, operador de caixa - American Horror Story (2011-)	p39
Figura 2. Jim Preston, militar - Law & Order: Special Victims Unit (1999-)	p39
Figura 3. Jim Preston, militar - Law & Order: Special Victims Unit (1999-)	p40
Figura 4. A Florida Enchantment (1914) – excerto 1	p42
Figura 5. A Florida Enchantment (1914) – excerto 1	p42
Figura 6. A Florida Enchantment (1914) – excerto 2	p43
Figura 7. A Florida Enchantment (1914) – excerto 3	p43
Figura 8. A Florida Enchantment (1914) – excerto 4	p43
Figura 9. A Florida Enchantment (1914) – excerto 5	p44
Figura 10. A Florida Enchantment (1914) – excerto 5	p44
Figura 11. A Florida Enchantment (1914) – excerto 5	p44
Figura 12. A Florida Enchantment (1914) – excerto 5	p45
Figura 13. A Florida Enchantment (1914) – excerto 6	p45
Figura 14. A Florida Enchantment (1914) – excerto 6	p45
Figura 15. Yentl (1983) – excerto 1	p48
Figura 16. Yentl (1983) – excerto 2	p49
Figura 17. Yentl (1983) – excerto 2	p49
Figura 18. Yentl (1983) – excerto 2	p49
Figura 19. Yentl (1983) – excerto 2	p49
Figura 20. Yentl (1983) – excerto 3	p50
Figura 21. Yentl (1983) – excerto 3	p50
Figura 22. Yentl (1983) – excerto 3	p50
Figura 23. Yentl (1983) – excerto 3	p50
Figura 24. Yentl (1983) – excerto 3	p51
Figura 25. Yentl (1983) – excerto 4	p51
Figura 26. Just One Of The Guys (1985) – excerto 1	p53
Figura 27. Just One Of The Guys (1985) – excerto 2	p54
Figura 28. Just One Of The Guys (1985) – excerto 2	p54
Figura 29. Just One Of The Guys (1985) – excerto 3	p54
Figura 30. Just One Of The Guys (1985) – excerto 3	p54

Figura 31. Something Special (Willy/Milly) (1986) – excerto 1.....	p56
Figura 32. Something Special (Willy/Milly) (1986) – excerto 1.....	p56
Figura 33. Something Special (Willy/Milly) (1986) – excerto 1.....	p56
Figura 34. Something Special (Willy/Milly) (1986) – excerto 2.....	p57
Figura 35. Something Special (Willy/Milly) (1986) – excerto 2.....	p57
Figura 36. Something Special (Willy/Milly) (1986) – excerto 3.....	p57
Figura 37. Something Special (Willy/Milly) (1986) – excerto 3.....	p57
Figura 38. Just One Of The Guys (1985).....	p58
Figura 39. Just One Of The Guys (1985).....	p59
Figura 40. Albert Nobbs (2011).....	p59
Figura 41. Albert Nobbs (2011).....	p59
Figura 42. Yentl (1983).....	p59
Figura 43. Yentl (1983).....	p60
Figura 44. Victor/Victoria (1982).....	p60
Figura 45. Victor/Victoria (1982).....	p60
Figura 46. Fast Break (1979).....	p61
Figura 47. Fast Break (1979).....	p61
Figura 48. The L Word (2004-2009) – excerto 2.....	p64
Figura 49. The L Word (2004-2009) – excerto 2.....	p64
Figura 50. The L Word (2004-2009) – excerto 3.....	p65
Figura 51. The L Word (2004-2009) – excerto 3.....	p65
Figura 52. The L Word (2004-2009) – excerto 3.....	p66
Figura 53. The L Word (2004-2009) – excerto 4.....	p66
Figura 54. The L Word (2004-2009) – excerto 10.....	p66
Figura 55. The L Word (2004-2009) – excerto 4.....	p68
Figura 56. The L Word (2004-2009) – excerto 4.....	p68
Figura 57. The L Word (2004-2009) – excerto 4.....	p69
Figura 58. The L Word (2004-2009) – excerto 5.....	p69
Figura 59. The L Word (2004-2009) – excerto 5.....	p69
Figura 60. The L Word (2004-2009) – excerto 5.....	p70
Figura 61. The L Word (2004-2009) – excerto 5.....	p70
Figura 62. The L Word (2004-2009) – excerto 5.....	p70

Figura 63. The L Word (2004-2009) – excerto 6.....p73
Figura 64. The L Word (2004-2009) – excerto 6.....p73

INTRODUÇÃO

CONTEXTUALIZAÇÃO

Constatamos que estamos a passar uma das épocas mais controversas da História a nível social, por motivos diversos. Temos uma sociedade cada vez mais polarizada entre aqueles que procuram reavivar e manter o conservadorismo e os que se esforçam por viver de um modo mais inclusivo. Esta tendência encontra-se espelhada nas várias formas de arte. No que concerne ao trabalho aqui apresentado, foi nossa intenção observar os estereótipos e o modo como são representados/retratados no cinema e na televisão, focando o nosso estudo na representação dos homens transgénero.

Como processo de estudo e explanação de conceitos relevantes para o nosso corpus, dividimos a estrutura deste documento da seguinte forma. Na componente teórica, componente prática e conclusão.

Na componente teórica, capítulo I incide numa síntese do significado atual dos principais conceitos identitários. Deste modo, começamos por estabelecer as diferenças entre género e sexo. Dentro da questão do sexo também é explicado o termo intersexo. Sobre a identidade de género, fazemos a distinção entre cisgénero, transgénero, transexual, trans e não-binário. Na expressão de género, não só nos debruçamos sobre ela como igualmente se faz referência à androgenia. Por último, abordamos o que é a orientação sexual (heterossexualidade, homossexualidade, bissexualidade e pansexualidade, assim como a demissexualidade e a assexualidade).

No capítulo II procura-se perceber como é que os estereótipos funcionam. Tendo como objetivo descortinar os locais onde estas ideias começam a surgir, em que consistem os estereótipos e a sua identificação. Neste capítulo debruçamo-nos ainda sobre o modo como é que os estereótipos são trabalhados nos media, nomeadamente no cinema e na televisão.

A parte prática é dedicada à análise de alguns excertos do documentário *Disclosure* (2020)¹.

¹ Produzido pela Netflix, realizado e produzido por Sam Feder com a produção executiva da atriz Laverne Cox.

Esta parte encontra-se dividida em dois capítulos. O propósito de estudo deste documentário em específico, consiste na análise transmasculina presente nos excertos de filmes, séries e discursos dos entrevistados neste filme.

O capítulo III foca-se na premissa do documentário e no destaque ao realizador Sam Feder e à atriz Laverne Cox (Sophia Burset em *Orange Is The New Black*), tendo em conta que consideramos que ambos são os porta-vozes deste documentário. Para além deles e de outros atores como Jamie Clayton (*Sense8*) ou Brian Michael Smith (*Queen Sugar* e *9-1-1: Lone Star*), realizadores como Lilly Wachowski (*The Matrix*); também conta com a presença da historiadora Susan Stryker, de Nick Adams, diretor da GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) para os assuntos relacionados com a questão trans nos media e a sua representação, e de Chase Strangio, advogado da ACLU (American Civil Liberties Union). Estes dão o seu contributo para o documentário que descreve como é que as pessoas trans têm sido representadas ao longo da história do cinema e televisão e o modo como são percebidas pelo público. Num primeiro momento, destacamos o trabalho desenvolvido por Sam Feder e Laverne Cox. Por último fazemos uma reflexão à cerca dos motivos que os levaram a desenvolver esta longa-metragem, tendo como base as entrevistas de Sam e Laverne divulgadas nos meios de comunicação social até à data.

O capítulo IV, por sua vez consta na análise de excertos de filmes e séries inseridos no documentário, tendo como objetivo o estudo da identidade do homem trans e o modo como é retratada em Hollywood. Na parte introdutória do capítulo, recorreremos a frames de *American Horror Story* (2011-) e *Law & Order: Special Victims Unit* (1999-) para exploramos a invisibilidade dos homens trans, procurando entender a não existência de uma regra ou um método, que nos permita identificá-los imediatamente como uma mulher trans ou um homem gay. Analisa-se também o estereótipo primordial do homem trans do qual este 'grupo' não são mais do que mulheres que querem aceder ao universo homens cisgénero, a partir de excertos de *A Florida Enchantment* (1914), *Yentl* (1983), *Just One of the Guys* (1985), *Something Special (Willy/Milly)* (1986), *Albert Nobbs* (2011), *Victor/Victoria* (1982) e *Fast Break* (1979). Para além da análise referida, é ainda objeto de estudo a construção da personagem Max Sweeney em *The L Word* (2004-2009), interessando-nos entender a importância que esta personagem tem para os homens trans, e se é possível inseri-lo na categoria da representação lésbica.

PROBLEMATIZAÇÃO

A presente tese, tem como mote, pensar a forma como os estereótipos moldam as pessoas num determinado contexto, neste caso específico refletir o modo como as personagens transmasculinas são representadas/construídas no cinema e na televisão.

Partindo do pressuposto que o estudo do estereótipo é pertinente para entendermos os avanços e recuos do pensamento social e das leis implementadas pelos governos locais, os media assumem neste contexto um papel importante. Já que, a forma como eles apresentam um determinado assunto corresponde à perspectiva que pretendem transmitir ao seu público-alvo. Sobre este assunto, Casteneda, L., & Campbell, afirmam o seguinte:

The mass media have the power to marginalize certain groups in society, because they are able to successfully perpetuate stereotypes. Their ability to perpetuate stereotypes is rooted in their ability to reach large audiences, as well as the function the mass media play in the way we perceive the world around us. (2001, p. 40).

Por sua vez, Perse elenca um conjunto de efeitos que os media poderão causar nas pessoas, seja de modo arbitrário ou inconscientemente,

McGuire (1986) (...) (a) the effect of media violence on aggressive behavior, (b) the impact of media images on the social construction of reality, (c) the effects of media bias on stereotyping, (d) the effects of erotic and sexual material on attitudes and objectionable behaviors, and (e) how media forms affect cognitive activity and style. (2001, p. 1 a 2).

Mediante esta afirmação, podemos aferir que a forma como interagimos com o mundo exterior e as pessoas que nos rodeiam, é uma relação de causa-efeito cujo intermediário são os media.

Utilizando como exemplo o caso de estudo desta dissertação, verifica-se que parte do processo para a criação de um estereótipo coincide com a falta de conhecimento do mesmo ou com a opção de não incluir pessoas que poderão se identificar com esse estereótipo, no processo de criação das personagens. Ora, este caminho pode tornar-se

problemático do ponto de vista das minorias porque poderá condicionar a sua representação.

Podemos justificar esta possibilidade através de uma breve análise dos dados obtidos pela GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) sobre apresentação da comunidade LGBTI nas séries de ficção norte-americanas.

Quando observamos os dados obtidos por esta organização sobre a diversidade das personagens regulares nos canais generalistas norte-americanos entre as temporadas de 2015/2016 e 2019/2020, concluiu-se que houve um aumento das personagens LGBTI face às heterossexuais (GLAAD, 2015, p.4; 2016, p.6; 2017, p.5; 2018, 6; 2019, p.5) ². Em 2018/2019, houve duas personagens que eram transgénero e heterossexuais e, em 2019/2020, dá-se o mesmo caso com 3 personagens (GLAAD, 2018, p.6; 2019, p.5).

As mesmas fontes indicam-nos que os canais por cabo, nomeadamente a Freeform e a Showtime, são os que têm maior número de personagens LGBTI, sejam regulares ou recorrentes (GLAAD, 2015, p.9; 2016, p.8; 2017, p.8; 2018, 10; 2019, p.10).

Contudo, existem ideias que são transversais a todos estes documentos.

Assim a GLAAD afirma que se deve evitar ou até mesmo eliminar todo e qualquer tipo de representação arcaico dos filme e séries, e elevar o número de personagens, sobretudo regulares e nos canais generalistas para que os espectadores as possam conhecer semana após semana, episódio após episódio. Devem ser incluídas mais pessoas trans não só em frente às câmaras, como equipa técnica (criadores e argumentistas, para a criação de personagens trans e histórias se que abordem outras temáticas para além de histórias sobre processos de transição, a operadores de câmara ou assistentes de produção). Outra ideia, é a de que as personagens trans presentes nos filmes e séries devem refletir a diversidade existente dentro da própria comunidade trans

² Segundo os dados da GLAAD sobre a diversidade das personagens regulares nos canais generalistas, na temporada de 2015/2016, as personagens heterossexuais correspondiam a 96% ou 864 personagens e os restantes 4% ou 35 personagens às personagens LGBTI. Em 2016/2017, as personagens regulares heterossexuais desceram para os 95,4% ou 854 personagens e as personagens LGBTI subiram para 4,8% ou 43 personagens. Esta tendência mantém-se até à temporada de 2019/2020. Em 2017/2018, foram 93,7% ou 844 personagens regulares heterossexuais e 6,4% ou 58 personagens LGBTI regulares. Já em 2018/2019 as personagens regulares heterossexuais passaram a ser 784 ou 91,5% e as LGBTI 75 ou 8,8%. Por fim na temporada de 2019/2020 temos os seguintes dados: 90,1% ou 792 personagens regulares são heterossexuais e 10,2% ou 90 personagens regulares são LGBTI. Tal como é mencionado anteriormente, existem cinco personagens (duas em 2018/2019 e três em 2019/2020) que são transgénero e heterossexuais.

e não-binária. Personagens como Nomi em *Sense8* (Netflix), Paul Strikland em *9-1-1: Lone Star* (Fox), Nia Nal/Dreamer em *Supergirl* (The CW) ou as personagens transgénero de *Pose* (FX) são tidas como exemplos do tipo de histórias que são consideradas as que melhor representam a comunidade pelos autores dos relatórios, GLAAD, 2015, p.27; 2016, p.27; 2017, p.26-27; 2018, p.28-29; 2019, p.28-30).

METODOLOGIA DE TRABALHO ADOTADA

A escolha do tema principal, estereótipos, surge devido ao contexto social que se vive no mundo ocidental e a questões relacionadas com a representação de minorias no cinema e na televisão. Além deste aspeto, com a crescente nova vaga de ativistas pelos Direitos Humanos, das mulheres, das minorias raciais, culturais e sexuais, somos confrontados com várias definições sobre ‘o que é uma mulher?’, ‘o que é um homem?’, ‘o que é o casamento?’, ‘o que é uma família?’, entre outras. Em suma, a normalização destes assuntos abordados nos media, levou-nos a um estudo mais aprofundado sobre determinados símbolos, códigos e representações ligados aos estereótipos.

Desde o início do processo que estava estabelecido que queríamos trabalhar os estereótipos da comunidade LGBTI e o documentário da Netflix *Disclosure* (2020). Durante a visualização do filme há uma sequência pertinente, a sequência onde vários ‘homens trans’ mostram as mamas. É esta sucessão que serve de mote para o desenvolvimento deste estudo.

A partir daqui, direcionamos o nosso corpus para a análise dos estereótipos transmasculinos no presente documentário *Disclosure* (2020). Primeiramente, analisam-se os excertos de filmes e séries de ficção do documentário que se focam em histórias de personagens trans masculinas, assim como excertos das entrevistas feitas aos intervenientes.

Contudo, para sustentar as relações retiradas das cenas selecionadas para análise, foi necessário realizar uma revisão bibliográfica e filmográfica que nos permitisse compreender os conceitos teóricos para posteriormente aplicar na componente prática do nosso estudo.

Como metodologia de trabalho, optámos pela análise de discurso, nos media em que admite, efetuar uma leitura das imagens presente nos exemplos que seleccionámos.

A observação da mensagem contida nas cenas estudadas, permite-nos compreender o seu contexto, encontrar outros significados possíveis, tendo como base os conceitos que trouxemos para o nosso estudo. Em síntese, este processo possibilita “... desviar o olhar para outra significação (...)” (Bardim, 2015, p.43) ou seja “o realçar de um sentido que se encontra num segundo plano”, e dissecar outras camadas possíveis de interpretação, mediante os códigos que se ligam à pose das personagens, à caracterização, assim como ao guarda-roupa, por exemplo.

PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

CAPÍTULO I - DEFINIÇÃO DE CONCEITOS IDENTITÁRIOS

Numa dissertação cujo tema central se debruça sobre a representação dos homens trans no cinema e na televisão, importa compreender, numa primeira fase o significado de designações tais como, diferença entre género e sexo, identidade e expressão de género, e orientação sexual.

Os significados abaixo mencionados foram sustentados por autores que se debruçam sobre temáticas LGBTI, (Lésbica, Gay, Bissexual, Transexual e Intersexo) assim como organizações que trabalham com e junto destes indivíduos.

1.1- O GÉNERO

O género pode designar-se como uma construção social e cultural que pode variar entre épocas e locais, não existindo nenhum fator que se leve a presumir que esteja diretamente relacionado com o sexo, ou seja, “Historically and cross-culturally, there have been many different systems of organizing people into genders. Some cultures, including many Native American cultures, have had three or four social genders.” (Stryker, 2008, p11). Esta mesma ideia é defendida pela Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género (CIG):

(...) atributos e expectativas socialmente associadas a ser-se do sexo feminino ou do sexo masculino, bem como às relações entre mulheres e homens. Estes atributos, expectativas e relações são socialmente construídos, variando consoante a sociedade e o período histórico. Assim, o género abrange um conjunto amplo de representações relativas a comportamentos que condicionam o que é esperado, permitido e valorizado numa mulher ou num homem. (2020)

Por sua vez, Stryker acrescenta que “(...) our culture today tries to reduce the wide range of livable body types into two and only two genders, one of which is subject to greater social control than the other, with both genders being based on genital sex. Lives that do not conform to this dominant pattern are generally treated as human garbage.” (Stryker, 2008, p. 12). Esta realidade remete para que na sociedade vigente se continuem a valorizar ideais não contemporâneos que podem dificultar de algum modo a igualdade plena entre todos os cidadãos. Isto acontece porque afeta pessoas designadas à nascença

do género feminino (mulheres), de raça e etnia não branca, não heterossexuais, pessoas trans e não-binárias, entre outras, tendo em consideração que “O género inclui-se num contexto sociocultural mais abrangente, no qual se integram outros fatores importantes para a sua análise como a origem racial e étnica, a idade, o nível de pobreza, etc.” (CIG, 2020).

1.2- O SEXO

O sexo é vulgarmente entendido como o ‘sexo biológico’. Refere-se às “(...) características biológicas que definem os seres humanos como mulher ou homem.” (CIG, 2020). Ou seja, cromossomas, genitais, gónadas, hormonas e características sexuais secundárias. No entanto, quando nascemos nem todas características são levadas em conta, o que leva a que o sexo atribuído nas certidões de nascimento se baseiem apenas na perspetiva genital, “At birth, infants are assigned a sex, usually based on the appearance of their external anatomy.” (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation [GLAAD], 2020). Desta forma, foca-se unicamente nos termos masculino e feminino presumindo-se as restantes particularidades a partir deste pressuposto. Este entendimento poderá ser problemático tendo em conta que sexo pode ser considerado como sinónimo de género. Sobre este assunto Stryker refere « (...) it is still widely believed that gender (...) is also determined by physical sex—meaning that a person with a male body is automatically considered a man and a person with a female body is automatically considered a woman—hence the common tendency to use the words “sex” and “gender” interchangeably. » (Stryker, 2008, p. 8), ou seja, ‘elimina’ pessoas trans e intersexo.

1.2-1. INTERSEXO

Caracteriza-se por intersexo uma pessoa que apresente características biológicas ambíguas, por outras palavras, que se enquadrem tanto na biologia feminina como na masculina. Nestes casos, estas particularidades estão presentes a vários níveis: sistema reprodutor, hormonas e cromossomas, “Uma pessoa intersexo tem órgãos genitais/reprodutores (internos e/ou externos) masculinos e femininos, em simultâneo, ou cromossomas que não são nem XX nem XY.” (Associação de Mães e Pais pela

Liberdade de Orientação Sexual e Identidade de Género [AMPLOS], 2020). Contudo, as pessoas intersexo não apresentam todas a mesma formação corporal.

When an egg and sperm cell come together, their chromosomes can combine in patterns (called “karyotypes”) other than the two that result in typical male (XY) or typical female (XX) body types. Some genetic irregularities cause a body that is genetically XY (male) to look female at birth. Some bodies are born with genitals that look like a mixture of typically male and typically female shapes. Some genetically female bodies (XX) are born without vaginas, wombs, or ovaries. (Stryker, 2008, p. 9).

Deste modo, uma pessoa intersexo pode ‘passar toda a vida’ sem saber que o é, “Por vezes, a pessoa é sinalizada como intersexo logo à nascença; outras vezes isto acontece mais tarde, nomeadamente na puberdade; noutros casos ainda, a própria pessoa nunca chega a sabê-lo.” (CIG, 2020).

1.3- A IDENTIDADE DE GÉNERO

A identidade de género está ligada ao nosso cérebro, àquilo com que nos identificamos enquanto seres cisgéneros ou transgéneros, “(...) experiência interna e individual sentida por cada pessoa relativamente ao género com que se identifica, que pode ou não corresponder ao sexo atribuído à nascença.” (CIG, 2020). Assim sendo, a identidade de género pode ou não ser exteriorizada, varia conforme a pessoa se expressa publicamente, “Since gender identity is internal, a person’s gender identity is not necessarily visible to others.” (APA, 2015, p. 20).

A American Psychological Association afirma que nem sempre a identidade género corresponde ao género atribuído à nascença. Por outras palavras, a identidade de género acomoda um número quase infinito de identidades, a grande maioria dentro do espectro transgénero, “When one’s gender identity and biological sex are not congruent, the individual may identify along the transgender spectrum.” (APA, 2015, p. 21).

1.3-1. CISGÉNERO

Uma pessoa cisgénero identifica-se com o género ou sexo que lhe foi atribuído à nascença, “Cis-” is a Latin prefix meaning “on the same side as,” and is therefore an

antonym of "trans-." (GLAAD, 2020). É comum considerar que todas as pessoas são cisgênero, conforme menciona Stryker “For most people, there is a sense of congruence between the category one has been assigned to and trained in, and what one considers oneself to be.” (2008, p. 13).

1.3-2. TRANSGÉNERO

Uma pessoa transgênero não se identifica com o gênero que lhe foi atribuído à nascença, “An umbrella term for people whose gender identity and/or gender expression differs from what is typically associated with the sex they were assigned at birth.” (GLAAD, 2020).

Segundo Meier & Labuski, o conceito de transgênero “(...) incorporates differences in gender identity wherein one’s assigned biological sex doesn’t match their felt identity.” (2013, as cited in APA, 2015, p. 22), Seguindo esta lógica, outros autores consideram “persons who do not feel they fit into a dichotomous sex structure through which they are identified as male or female.”. Ou seja, “Individuals in this category may feel as if they are in the wrong gender, but this perception may not correlate with a desire for surgical or hormonal reassignment (...)” (Meier & Labuski, 2013, as cited in APA, 2015, p. 22).

1.3-3. TRANSEXUAL

Quando usamos o termo transexual devemos ter em conta a sua conotação científica. Esta palavra poderá ser vista negativamente por várias pessoas que se identificam como trans, pois, quando a utilizarmos para nos referirmos a alguém, estamos a sugerir que essa pessoa em questão fez ou quer fazer alterações cirúrgicas ao seu corpo de modo a se parecer o mais próximo possível do gênero com que se identifica, “Historically, the practice of transsexuality has involved surgical modification of the reproductive organs and chest, hormone use to change secondary sex characteristics,” (Stryker, 2008, p18). Ou seja, a palavra transexual carrega consigo um sentido patológico, dessa forma é entendida por vezes como uma identidade (trans) patológica, uma doença que necessita de ser tratada curada, daí que tenha caído em desuso por parte da comunidade.

1.3-4. TRANS

O termo trans é utilizado com mais frequência por ser mais abrangente que os anteriores, um palavra ‘guarda-chuva’. Também é usado como abreviatura para transgênero e transexual, “Used as shorthand to mean transgender or transsexual - or sometimes to be inclusive of a wide variety of identities under the transgender umbrella.” (GLAAD, 2020), e como sinónimo de transgênero.

Por ser assim tão lato, engloba igualmente pessoas não-binárias, as quais não têm necessariamente de se submeter a cirurgias ou tratamentos hormonais, “(...) pessoa cuja identidade de género não corresponde ao sexo que lhe foi atribuído à nascença. Pode desejar ou não desejar a modificação da aparência ou do corpo por meios cirúrgicos, farmacológicos ou de outra natureza.” (CIG, 2020).

1.3-5. NÃO-BINÁRIO

Identificam-se como pessoas não-binárias³ aquelas que não se identificam como cisgênero ou transgênero, «**Genderqueer** refers to a person whose gender identity falls outside of the gender binary (i.e. identifies with neither or both genders). Genderqueers may also use the term “gender fluid” as an identifier (...) », (APA, 2015, p. 21). Ou seja, elas podem não se identificar com nenhum género, serem agênero (sem género) ou com mais do que um (género-fluído ou bigénero, por exemplo).

Os termos ‘não-binário’ ou ‘genderqueer’ podem ser empregados quando falamos tanto de identidade de género como de expressão de género, “Terms used by some people who experience their gender identity and/or gender expression as falling outside the categories of man and woman. They may define their gender as falling somewhere in between man and woman, or they may define it as wholly different from these terms.” (GLAAD, 2020). Contudo, género não-conforme ou gender non-conforming (em inglês) é apenas utilizado para se referir à expressão de género (a ser tratada no ponto a baixo), “A term used to describe some people whose gender

³ O termo ‘género queer’ ou ‘genderqueer’ (em inglês) pode ser utilizado como sinónimo de ‘não-binário’, como acontece com o presente caso.

expression is different from conventional expectations of masculinity and femininity” (GLAAD, 2020).

1.4- EXPRESSÃO DE GÉNERO

A expressão de género reflete no exterior o modo como nos percebemos no interior através da forma como nos vestimos, nos comportamos, aspetos físicos, como interagimos com outras pessoas, etc. “External manifestations of gender, expressed through a person's name, pronouns, clothing, haircut, behavior, voice, and/or body characteristics.” (GLAAD, 2020).

Observa-se alguma pressão social para que cada um de nós se expresse de acordo com os padrões/costumes sociais. Isto é, se nos é atribuído à nascença o género masculino, temos de ter obrigatoriamente uma expressão de género masculina e se somos designados à nascença do género⁴ feminino, do mesmo modo obrigam-nos a ter uma expressão de género feminina, “Ao contrário da identidade de género, a expressão de género corresponde ao que pode ser observado do exterior.” (CIG, 2020).

No entanto, há aqueles que se não se identificam nem com o género masculino nem com o género feminino. Isto é exprimem-se de um modo similar. Apresentam uma conjugação de traços físicos quer masculinos, quer femininos. Deste modo não há uma aparência concreta do seu género, designam-se por andrógenos.

1.5- ORIENTAÇÃO SEXUAL

A orientação sexual é algo que nós sentimos em relação às outras pessoas a nível sexual e afetivo, “(...) refere-se ao que cada pessoa pensa e sente sobre si própria e sobre a sua afetividade e sexualidade e por quem se sente atraído afetiva e sexualmente.” (AMPLOS, 2020).

A American Psychological Association (APA, 2019) acrescenta que a orientação sexual difere em grau e direção. Sobre o grau afirmam que é « (...) the degree to which a person feels sexual and emotional attraction; some parallel terms are “sexual,” “demisexual” (or “gray-aseexual” or “gray-A”), and “aseexual” (...) », ou seja, uma pessoa

⁴ A expressão ‘designado à nascença do género’ é sinónimo de ‘atribuído à nascença o género’.

pode sentir-se sexualmente e emocionalmente atraída por outra de forma imediata, sexual, ou após ter estabelecido uma conexão profunda com ela, demissexual. No entanto, existem aquelas que não sentem qualquer tipo de atração, são assexuais, “(...) a person who identifies as asexual does not experience sexual attraction or has little interest in sexual behavior (...)” (APA, 2019).

Relativamente à orientação sexual, dá-se conta que os indivíduos demissexuais podem sentir-se mais atraídos por umas pessoas do que outras:

(...) sexual orientation indicates the gendered directionality of attraction, even if that directionality is very inclusive (e.g., nonbinary). Thus, a person might be attracted to men, women, both, neither, masculinity, femininity, and/or to people who have other gender identities such as genderqueer or androgynous, or a person may have an attraction that is not predicated on a perceived or known gender identity. (APA, 2019)

Contudo, alertam para a utilização de expressões como “sexual preference”, “sexual identity” ou “sexual orientation identity”, pois “All people choose their partners regardless of their sexual orientation; however, the orientation itself is not a choice.” (APA, 2019).

1.5-1. HETEROSSEXUALIDADE

Uma pessoa heterossexual é definida como um indivíduo que se sente atraído por uma pessoa do sexo oposto, “(...) people whose enduring physical, romantic, and/ or emotional attraction is to people of the opposite sex.” (GLAAD, 2020).

A APA compara a utilização dos termos ‘heterossexual’ e ‘heterossexualidade’ com ‘homossexual’ e ‘homossexualidade’ para justificar que, os termos usados para descrever a orientação sexual de alguém que gosta de uma pessoa do oposto, são válidos, “(...) are both acceptable to use when referring to people who are attracted to individuals of another gender; (...)” (APA, 2019). Todavia, o mesmo não acontece com homossexual e homossexualidade pelos motivos indicados no ponto abaixo.

1.5-2. HOMOSSEXUALIDADE

Uma pessoa homossexual é uma “(...) pessoa que se sente atraída afetiva e/ou sexualmente por pessoas do mesmo sexo.” (CIG, 2020). Neste sentido, utiliza-se o termo gay para homens ou no geral, e lésbica para mulheres.

Contudo, a APA alerta para o uso dos termos homossexualidade e homossexual devido à sua carga histórica negativa, “(...) has been and continues to be associated with negative stereotypes, pathology, and the reduction of people’s identities to their sexual behavior.” (APA, 2019).

1.5-3. BISSEXUALIDADE

Considera-se que uma pessoa é bissexual quando “(...) se sente atraída afetiva e/ou sexualmente por pessoas de ambos os sexos.” (CIG, 2020). No entanto, a palavra é constituída pelo sufixo bi- que quer dizer que são dois. Ou seja, uma pessoa bissexual sente uma ligação por dois géneros independentemente de ser uma pessoa do mesmo sexo e outra do sexo oposto, “People may experience this attraction in differing ways and degrees over their lifetime. Bisexual people need not have had specific sexual experiences to be bisexual; in fact, they need not have had any sexual experience at all to identify as bisexual.” (GLAAD, 2020).

1.5-4. PANSEXUALIDADE

Uma pessoa pansexual sente-se atraída por alguém independentemente da sua identidade de género, “(...) someone who identifies as pansexual might describe their attraction to people as being inclusive of gender identity but not determined or delineated by gender identity.” (APA, 2019).

O panfleto *Key Terms and Concepts in Understanding Gender Diversity and Sexual Orientation Among Students* (APA, 2015) caracteriza a pansexualidade como « “is most commonly used in the world outside academia as a sexual identity [and sexual orientation] term similar to ‘bisexuality,’ but more inclusive of trans people. It also shows an awareness of the implied gender binary in the term ‘bisexual.’” » (Elizabeth, 2013, p. 333 as cited in APA, 2015, p. 21). Ou seja, muitas vezes substitui-se bissexual por

pansexual devido ao carácter mais inclusivo quando nos referimos a pessoas que não são cisgéneras, por exemplo pessoas trans.

Para além dos conceitos referidos, importa ainda retermos o que se considera como papéis de género.

1.6- PAPÉIS DE GÉNERO

Os papéis de género correspondem a um conjunto de expectativas sociais, onde se engloba aquilo que se consideram ser os comportamentos e atividade apropriados a cada género, «(...) “gender role” refers to social expectations of proper behavior and activities for a member of a particular gender.» (Stryker, 2008, p.12).

Stryker afirma também que os papéis de género estão na origem dos estereótipos, enumerando algumas posições sociais que devem ser tomadas por homens e por mulheres, “It’s where stereotypes come from. It is the social script that says a man should be a doctor and a woman should be a nurse, that a woman should be a flight attendant and a man should be a pilot, that mothers should stay at home with their children and fathers should have steady jobs outside the home.” (2008, p.12). Ou seja, e como a própria complementa, os papéis de género dizem-nos como devemos de atuar socialmente, caso contrário estaremos a desafiar as convenções e expectativas do que é considerado o papel social de uma mulher e de um homem (subentenda-se mulher cisgénero heterossexual e homem cisgénero heterossexual).

Para além dos fatores sociais, a APA acrescenta na sua definição de papéis de géneros os fatores culturais como a aparência, a personalidade e o comportamento, “(...) a pattern of appearance, personality, and behavior that, in a given culture, is associated with being a boy/man/male or being a girl/woman/female..” (2015, p.21). Reforçam ainda, a ideia de que os papéis de género de uma podem ou não estar em conformidade com o género que lhe foi atribuído à nascença, “A person’s gender role may or may not conform to what is expected based on a person’s sex assigned at birth.” (2015, p.21).

CAPÍTULO II – O ESTEREÓTIPO

Desde muito cedo que somos ‘formatados’ para nos regermos sobre o que é o homem e o que é a mulher. Logo, a partir do momento em que nascemos. Ou mesmo antes, quando somos concebidos. Já para não falar dos sonhos, desejos ou perguntas de terceiros que, muitas vezes, acompanham o nosso crescimento e desenvolvimento, por exemplo ‘quando for grande gostava de ter uma menina (ou menino)’. Numa relação também pode ainda um dos membros do casal preferir ter um filho ou uma filha. Atualmente tem havido uma proliferação das chamadas ‘festas para relevar o sexo do bebé’. Esta tendência poderá ter efeitos negativos para a criança pois, numa fase posterior do seu desenvolvimento, é possível que venha a descobrir que não se identifica com o género que lhe foi atribuído à nascença. Sobre este assunto, Parsons (2020) refere alguns exemplos consequentes destas práticas⁵:

“She is the most confident 11-year-old you’ll ever meet. The way that started is that it was time to get dressed up for our family Christmas pictures a few years ago and Bianca had been saying for a while that she didn’t want to wear dresses.

“I was like: ‘That’s fine. What do you think about a suit?’ We both looked at each other and she said: ‘Can girls wear suits?’ I said: ‘Absolutely. Let’s get you one.’ That’s the photo that ended up going viral.”

With her eldest daughter wearing suits supported by her family, Karvunidis said she gets a lot of emails “from transgender or non-binary teenagers who see themselves in Bianca. And they see her family supporting her”.

Parece evidente que os estereótipos são e estão intrínsecos à natureza humana por via social, cultural, étnica, política e religiosa. Do mesmo modo, os meios de comunicação, nomeadamente a televisão, o cinema e as redes sociais são elementos-chave para a sua difusão, “(...) mass media are only one of several sources of socialization. Other societal institutions, such as the family, peer groups, school, and church can offer more immediate and personal socialization. The mass media, though, are easily accessible and attended to by large groups of people.” (Perse, 2001, p. 165).

⁵ Consultar em: <https://www.pinknews.co.uk/2020/06/29/gender-reveal-party-first-inventor-mother-jenna-karvunidis-monster-daughter/>

Perse, E. M. evoca o fenómeno de socialização para explicar o modo de difusão e aprendizagem de ideias, dando especial destaque às crianças, uma vez que estas, ainda não tendo passado por muitas experiências de vida, são ‘alvos fáceis’ para a sociedade.

Through their socialization function, the mass media teach and reinforce societal values. Because socialization involves learning the values and norms of society, for the most part, socialization occurs mainly at certain times of people’s lives. Children, because they have had few life experiences, are the main target for socializing messages. (...) Adolescence is a period of socialization as children grow to adulthood and experience new freedoms, new relationships, and new responsibilities. Even adults undergo socialization. (Perse, 2001, p. 165)

Uma criança não nasce, por exemplo, preconceituosa. O preconceito pode ser-lhe inculcado por quem lhe está próximo, assim como os valores sociais e morais. A mesma autora designa essas pessoas como modelos, “Children adopt the role models of the media. They imitate the way television characters dress and do their hair; they want lunch boxes and Halloween costumes emblazoned with their favorite television characters.” (Perse, 2001, p. 165).

Por outro lado, Jong destaca a influência que os media e as redes sociais têm relativamente às minorias⁶.

Aquilo que para a maioria da população pode parecer insignificante, como, por exemplo, um super-herói preto, como no filme *Black Panther*, (2018) ou na série *Black Lightning*, (2017); uma mulher trans que não é uma prostituta ou nem é destinada a ser morta por alguém que não se conforma com a sua existência (como de facto acontece na realidade) como na série *Pose*, (2018); ou uma pessoa que não se identifica nem como homem nem como mulher, como na série *Billions*, (2016), é responsável pela validação destas pessoas, mesmo que a sua significância não seja entendida por terceiros.

Because mass media often represent a window to the world for many viewers, readers, listeners, and so on, relegating certain disenfranchised groups to invisibility can have dramatic effects on their everyday life. When groups of people do not exist in the mainstream media, they are

⁶ No contexto desta dissertação, a palavra minoria será utilizada não no sentido quantitativo, mas no sentido ligado à falta de privilégio. Por exemplo, as mulheres, apesar de terem um número quantitativamente superior aos homens, são consideradas uma minoria pois, cultural e socialmente, ainda há quem acredite que o seu lugar é em casa a educar os filhos e não no mercado de trabalho, ou que esta sob qualquer circunstância não pode abortar.

not discussed, critiqued, or examined by many people, including key decision makers. (as cited in Castañeda & Campbell, 2006, p. 39)

Teoricamente, a presença de minorias na sociedade atual necessita de estar presente nos meios de comunicação para ser legitimada, confirmando assim que estes grupos de pessoas nos rodeiam no mundo real.

2.1- O QUE SÃO ESTEREÓTIPOS

No início da história do cinema, tal como é explicado por Benshoff & Griffin (2006), recorrendo à definição do teórico de cinema Richard Dyer, os estereótipos surgiram com o propósito de dar visibilidade a quem era invisível perante a sociedade, (Benshoff & Griffin, 2006, p. 15)⁷. Deste modo, criaram-se personagens estereotipadas daquilo que na época, até aos anos de 1950, se pensava que eram os homossexuais: os gays não passavam de homens efeminados e as lésbicas de mulheres masculinas; “Thus stereotypes of homosexuals as effeminate men and mannish women afford heterosexuals the vision of what a homosexual is supposedly really like.” (Benshoff & Griffin, 2006, p. 15).

No entanto, os mesmos autores mencionam o trabalho de pesquisa realizado pelo sexólogo Alfred Kinsey nesta área, na década de 1950. Nesta altura, Kinsey concluiu que nem todos os homossexuais se definiam pelo padrão que estava definido pelo estereótipo. Este pressuposto condiciona a tentativa de padronizar todas estas pessoas, « (...) stereotypes work to invoke a consensus of opinion and make people think they “know” a group, when in fact what they know is only the stereotype. In actuality, most subcultural groups—especially queer ones—are highly diverse. » (Benshoff & Griffin, 2006, p. 15).

Noutra perspetiva, Perse vê os estereótipos como crenças simplistas e limitadoras partilhadas dentro de um grupo social, “Stereotypes are simplistic representations of social groups that deny any diversity among members of the same group. In most cases, stereotypes are negative and limiting.” (2001, p. 166). Mais à frente,

⁷ Os autores indicam: Richard Dyer, *The Matter of Images: Essays on Representation*, 2nd ed. (London: Routledge, 2002 [1993]), esp. 6-18.

a autora clarifica o seu ponto de vista focando-se nos produtores e recorre a Linn (1996)⁸ para mostrar que isto também acontece noutros campos como nos telejornais, “(...) producers rely on stereotypes to present easily understood and identified character types. Even television news relies on stereotypes, because producers need to illustrate news stories with representative examples (Linn, 1996).” (Perse, 2001, p. 166).

Contudo, por via dos media, Perse também indica que estas representações são partilhadas socialmente. Ela utiliza Browne (1998)⁹ para exemplificar: “Some stereotypes may cut across cultures. Gender-role stereotypes in the United States and Australia, for example, are quite similar (Browne, 1998). Self-presentation behaviors, such as shyness and dominance, are fairly consistently gender-stereotyped in most cultures (Browne, 1998).” (Perse, 2001, p. 173).

Numa primeira fase, a autora considera que os estereótipos não necessitam de ser propriamente bons ou maus, justificando a sua opinião com os seguintes exemplos: “The stereotype of Asian highschool students scoring high on the math section of the Scholastic Aptitude Test (SAT) is certainly not negative. The stereotype of a traditional female is not negative: Being maternal, loving, and good with children are all positive traits.” (Perse, 2001, p. 173). Todavia, contrapõe-se a esta posição quando estas visões não são respeitadas, associando-as a representações negativas e limitadoras.

Num segundo momento, centra-se em exclusivo nos estereótipos negativos. Recorrendo a Enteman (1996)¹⁰, Perse (2001) mostra que os estereótipos “(...) are also harmful because they objectify, depersonalize, and deny individuality (Enteman, 1996).” (Perse, 2001, p. 173). Ou seja, quando a representação de um determinado tipo de pessoas ou grupo se concentra nos seus aspetos negativos, ou pretende transmitir uma imagem negativa, perversa, etc., retira a individualidade presente na construção das personagens, objetificando-as e despersonalizando-as. A imagem da parte passa a valer pela imagem do todo.

⁸ A autora indica: Linn, T. (1996). Media methods that lead to stereotypes. In P.M.Lester (Ed.), *Images that injure: Pictorial stereotypes in the media* (pp. 15–18). Westport, CT: Praeger.

⁹ A autora indica: Browne, B.A. (1998). Gender stereotypes in advertising on children’s television in the 1900s: A cross-national analysis. *Journal of Advertising*, 27, 83–96.

¹⁰ A autora indica: Enteman, W.F. (1996). Stereotyping, prejudice, and discrimination. In P.W.Lester (Ed.), *Images that injure: Pictorial stereotypes in the media* (pp. 10–14). Westport, CN: Praeger.

2.2- IDENTIFICAR O ESTEREÓTIPO

Tal como já foi mencionado anteriormente, uma das funções do estereótipo é tornar visível quem, perante a sociedade, é invisível.

No seu estudo sobre os estereótipos LGBTI, Benschoff e Griffin (2006) enumeram um conjunto de locais que podem indicar que estamos na presença de uma representação estereotipada dos membros desta comunidade:

- através do diálogo, “Queerness can be hinted at in dialogue (as when a male character is described as liking flowers) (...)” (Benschoff & Griffin, 2006, p. 15);

- de gestos, “(...) or by delivery (uttering that description with a lisp, a smirk, or a flip of the wrist).” (Benschoff & Griffin, 2006, p. 15);

- pelo nome das personagens, “The name of comedian Ernie Kovac’s famous poet character, Percy Dovetonsils, announced his queerness to audiences even before he opened his mouth to lisp his verses. Similarly, a woman named George or Frank is likely to suggest queerness.” (Benschoff & Griffin, 2006, p. 15);

- cabelo, maquilhagem e guarda-roupa,

Costume, makeup, and hair design can also suggest the queer, as when male characters wear frilly clothing, obvious makeup, or certain haircuts. Conversely, keeping with the gender-inversion trope, lesbians are usually pared down in costume, makeup, and hair design. In many films, they reject traditionally feminine fashion for a sparse, harsh look of plain gray dresses, sensible shoes, and short or pulled-back hair. (Benschoff & Griffin, 2006, p. 15);

- adereços, “Queers can also be signified with objective correlatives—props that seem to define something about their sexuality—such as a woman with a softball bat or a man with a cane he seems to fondle too much.” (Benschoff & Griffin, 2006, p. 15-16);

- e música, dando como exemplo o filme *The Maltese Falcon* (1941), “In *The Maltese Falcon* (1941), funny, almost femininesounding music is heard in conjunction with the onscreen appearance of an effeminate fop.” (Benschoff & Griffin, 2006, p. 16), ou as músicas de Cher e Madonna como sinónimo de homem gay e o rock alternativo ou folk como sinónimo de lesbica.

2.3- SÍNTESE

Tendo em consideração tudo o que foi mencionado anteriormente, é de notar o propósito de determinados estereótipos. A televisão e o cinema, principalmente na indústria norte-americana, para além de terem como primeiro objetivo chegarem ao maior número de pessoas possível, também são muito motivadas por interesses económico-financeiros que os sustentam. Ou seja, o mercado audiovisual é gerido em função dos interesses superiores (financeiros e morais) dos financiadores, sejam eles entidades públicas ou privadas. No seu livro *A Cultura da mídia* (2001), Kellner demonstra esta realidade afirmando: “Nos Estados Unidos e na maioria dos países capitalistas, a mídia veicula uma forma comercial de cultura, produzida por lucro e divulgada à maneira de mercadoria.” (Kellner, 2001, p. 27). Este pressuposto é, pois, reforçado da seguinte forma:

(...) a produção com vistas ao lucro significa que os executivos da indústria cultural tentam produzir coisas que sejam populares, que vendam, ou que – como ocorre com o rádio e a televisão – atraiam a audiência das massas. Em muitos casos, isso significa produzir um mínimo denominador comum que não ofenda as massas e atraia um máximo de compradores. Mais precisamente, a necessidade de vender significa que as produções da indústria cultural devem ser eco da vivência social, atrair grande público e, portanto, oferecer produtos atraentes que talvez choquem, transgridam convenções e contenham crítica social ou expressem idéias correntes possivelmente originadas por movimentos sociais progressistas. (Kellner, 2001, p. 27)

Por sua vez, Perse, focando-se apenas nos estereótipos no campo televisivo, reafirma perspectiva afirmando que este facto está presente numa sociedade, “Television programs rely on stereotypes because, as a business, they need to attract a large audience, so they must present content that is easily understood by a wide range of people, young and old, educated and uneducated.” (Perse, 2001, p. 166). Ou seja, a televisão enquanto negócio deve servir o maior número de telespectadores possível e ‘chegar’ a várias faixas etárias.

PARTE II - PARTE PRÁTICA

CAPÍTULO III – A ORIGEM DE *DISCLOSURE* (2020)

Segundo a atriz e argumentista Jen Richards,

I kind of hate the idea of disclosure... [laughs] ...in the sense that it presupposes that there is something to disclose. It reinforces their assumption that there is a secret that is hidden and that I have a responsibility to tell others, and that presupposes that the other person might have some kind of issue or problem with what's to be disclosed. (Feder, 2020)

Ou seja, a ideia de ‘*disclosure*’ pressupõe que existe algo para revelar e que, na sua opinião, reforça a ‘ideia do segredo’.

Ao analisarmos a sociedade no último século, deparamo-nos com movimentos conservadores e liberais que justificam esta apreciação. Por exemplo, o conceito do ‘gay discreto’ personifica a ideia de um gay inexistente, que pode ser ‘lido’ socialmente enquanto representante de um ideal social heterossexual, ou seja não participa nas marchas do orgulho, não dá a mão ao parceiro em público, não se manifesta publicamente ou nas redes sociais relativamente aos direitos conquistados pelas pessoas LGBTI, os quais essa mesma pessoa usufrui.

A essência deste documentário consiste em revelar àqueles que vêm as pessoas trans como um ‘problema’, além de mostrar através de exemplos de filmes. Um dos temas fulcrais consiste, no modo como as pessoas trans têm vindo a ser representadas no cinema e na televisão americanos desde o início da história das imagens em movimento.

3.1- OS PRINCIPAIS NOMES POR DE TRÁS DE *DISCLOSURE*: SAM FEDER E LAVERNE COX

De acordo com o seu site oficial¹¹, o realizador Sam Feder explora nos seus documentários “the intersection of visibility and politics along the lines of race, class, and gender in trans lives while working towards higher ethical standards in filmmaking.”

¹¹ Informação disponível em: <https://www.samfederfilms.com/>

(2021). Também destacam a presença dos seus filmes em Sundance, no Tribeca Film Festival, no British Film Institute, entre outros. *Disclosure* (2020) é a sua terceira longa-metragem e um documentário original da Netflix, cuja estreia mundial aconteceu na edição de 2020 do festival de cinema de Sundance. No seu curriculum conta com a realização de mais duas longas documentais, *Kate Bornstein Is A Queer & Pleasant Danger* (2014) e *Boy I Am* (2006), e de quatro curtas-metragens, *When The Dust Settles* (2019), *This All Happened Already* (2010), *Billy: A Portrait Of A Dancer* (2010) e *No More Lies* (2009).

Laverne Cox é uma atriz que ganhou fama internacional após interpretar a personagem Sophia Burset, uma mulher trans a cumprir pena de prisão numa cadeia feminina, em *Orange Is The New Black* (2013). Pela personagem na série mencionada, tornou-se na primeira atriz trans a ser nomeada numa categoria de representação nos Primetime Emmy Awards em 2014 e na primeira mulher trans de cor a interpretar uma personagem recorrente numa série de televisão com guião.¹² Mais recentemente pode ser vista como Virgie em *Bad Hair* (2020) de Justin Simien e como Gail em *Promising Woman* (2020) de Emerald Fennell.

Apesar de ser conhecida sobretudo pelo percurso enquanto atriz, Laverne também se destaca pelo seu ativismo pelos direitos das pessoas trans. Um dos seus momentos mais notáveis aconteceu em 2019 quando apareceu nos Primetime Emmy Awards acompanhada por Chance Strangio,¹³ e com uma clutch, que de um lado tem a bandeira LGBTI com a inscrição “OCT 8 TITLE VII SUPREME COURT” e do outro a bandeira trans com “#TransIsBeautiful”. Esta demonstração aconteceu dias antes da batalha judicial de Aimee Stephens no Supremo Tribunal americano, a qual foi despedida do seu trabalho como diretora de funerais de uma agência funerária em Detroit, em 2013, por ser trans. Laverne e Chance acompanharam Aimee durante este processo.¹⁴

¹² Informação disponível em: <https://lavernecox.com/about/>

¹³ “deputy director for transgender justice with the ACLU’s LGBT & HIV Project.” (Democracy Now, 2019)

¹⁴ A história completa pode ser lida em: [The Transgender Community Needs More than Visibility \(aclu.org\)](https://www.aclu.org/trans/transgender-community-needs-more-than-visibility)

3.2- OS OBJETIVOS DOS CRIADORES PARA ESTE DOCUMENTÁRIO

De acordo com o realizador do documentário, Sam Feder, a ideia para a criação deste filme surgiu em 2014 quando Laverne Cox apareceu na capa da revista *Time*, com o seguinte título “The Transgender Tipping Point” (Tabberer, 2021). Esta foi a primeira vez que uma mulher trans apareceu na capa desta revista¹⁵.

Outro motivo que contribuiu para a sua execução foi a questão da apropriação cultural. Na sua entrevista à revista *Vanity Fair*, tal como utilizou no filme, dá como exemplo a apropriação que Madonna fez do estilo de dança *vogue*, originário da comunidade trans, sobretudo a afro e latino-americana,

(...) nobody has talked about that, about the stealing and the Madonna appropriation. That’s also part of the reason I wanted to make the film, because I was seeing so many non-trans people get accolades and patting themselves on the back for an increase of trans visibility, and just felt like trans people need to be part of this conversation. Trans people need to have their say. If we are going to have a shift in the world, in Hollywood, in the world at large around trans visibility, then the stealing is such a part of getting mainstream attention—we become a commodity. Once you become a commodity, usually you’re the last one to gain from that. (Breznican, 2021).

Em 2017, no festival de cinema Outfest, durante o painel de apresentação deste projeto, Sam apercebe-se que Laverne está a assistir, “Then in 2017 I was invited to give a presentation about *Disclosure* at the Outfest film festival. While I was onstage I looked towards the audience and, lo and behold, there was Laverne, hiding behind huge reflective sunglasses.” (Wissot, 2020). Após conversarem no final da sessão, encontram-se novamente para discutirem mais sobre *Disclosure*¹⁶. É nesta fase que Laverne entra como produtora executiva do filme.

Um dos requisitos de Feder para o projeto, e sublinhado por Cox, consistiu em constituir uma equipa formada apenas por pessoas trans. Quando não tinham ninguém

¹⁵ Quanto aos homens trans, o primeiro a ser capa da mesma revista foi Elliot Page na edição de março de 2021. O artigo pode ser lido em: <https://time.com/5947032/elliott-page/>

¹⁶ Este artigo conta como é que foi este processo no terceiro e quarto parágrafo: <https://www.anothermag.com/design-living/12414/disclosure-trans-lives-on-screen-documentary-sam-feder-interview-laverne-cox>

para ocupar essa função, contratavam alguém não trans para orientar uma pessoa trans. Conforme podemos observar numa entrevista de Laverne à revista *Time*:

One of the things we're most proud of with *Disclosure* is we wanted to have an all trans crew, and in the case where we couldn't find a trans person to fill a role on the crew, we had a non-trans person train a trans person. We need more of that kind of mentorship, to cultivate talent so we can work in multiple areas of the business and, ideally, be elevated to positions of power. (Steinmetz, 2020).

Sam explica que esta prioridade também se prendeu em parte, à sua experiência pessoal, “I've left many jobs so discouraged because of the misogyny, homophobia, racism and transphobia I witnessed or experienced. We created the set we always wanted to be part of.” (Wissot, 2020), em entrevista à revista *Filmmaker*. Esta ação causou repercussões de grande impacto, já que as reações foram contíguas. Na mesma publicação, o realizador refere o caso de Dessie Coale, chefe de iluminação do filme, “One mentor, our chief lighting technician Dessie Coale, was so moved that she instituted the first trans sensitivity training at IATSE¹⁷, the largest tech union in the world. If a small indie doc can do that, projects with studio backing have no excuse.” (Wissot, 2020).

Na entrevista que Feder concede à *Vanity Fair*, destaca que um dos aspetos positivos que este documentário trouxe para a indústria residiu na curiosidade de pessoas externas à equipa do documentário, questionarem outros indivíduos à cerca do visionamento do filme, “I had people who were in the film who would tell me casting directors would ask them if they've seen the film. They'd be like, “Wait, have you seen the film?”” (Breznican, 2021). Esta atitude demonstra a pertinência dos temas abordados, os quais suscitam por norma controvérsia. E dá o exemplo do que aconteceu com a série *Clarice* (2021), da CBS, baseada no filme *The Silence of the Lambs* (1991), quando já estava prestes a entrar em produção

There's this new series coming out called *Clarice*, and it's based on *The Silence of the Lambs*. (...) It had been written. They were ready to go into shooting. They hired Sydney Freeland, who's a trans director, to shoot one of the episodes. Jen Richards is in the writers room. She's also a friend of mine and [a] trans actress and writer. It turned out someone on the [*Clarice*] team, someone who was part of the creation, called Sydney

¹⁷International Alliance of Theatrical Stage Employees, Moving Picture Technicians, Artists and Allied Crafts of the United States, Its Territories and Canada, <https://www.iat8se.net/about-iatse>

and was like, “Oh, my God, have you seen *Disclosure*? We have to rewrite so much of this now.” That was incredible to me, that someone who was ready to go into production saw *Disclosure* and realized they had to take a step back and make it right. That’s when they brought in Jen to the writers room, and they redid, well, not the whole thing, but they readjusted. They added another trans character. They’ve learned, and they’re feeling empowered to do it better. That’s incredible. The series might have come out and perpetuated the harm that we see in *Disclosure*, but now that path is completely different. (Breznican, 2021).

Sobre as suas expectativas em relação à obtenção de uma distribuidora, Sam refere que não estava à espera de ter uma receção tão positiva por parte delas, ao afirmar que “Some people have definitely said, “You’ve insulted my film. I’m not promoting your film.” I don’t want to say names, but one distributor said, “Well, a lot of our material is in *Disclosure*, so we can’t buy it.” (...) I expected much more of the pushback, of the silencing, but I’m really pleasantly surprised at the openheartedness.” (Breznican, 2021). Na sua perspectiva, este resultado deve-se ao modo como o documentário foi feito e estruturado,

I think a lot of that is because of the way we tell the film, right? We’re not finger-wagging. We give the nuanced explanations and responses, and nothing is ever all good or all bad. We have different views on that, and I think Laverne and I are really trying to do things in a loving way. It’s not a “you’re canceled” way. It’s a “here, this is what was wrong. Can you do better?” I think people are receptive to that. (Breznican, 2021).

Sam Feder nunca teve a intensão de transformar *Disclosure* numa cura para ninguém (Tabberer, 2021). O seu propósito recaiu nas questões do estereótipo e da visibilidade, reforçando a ideia que estes são apenas meios para atingir um fim (Horton, 2020) e de que este modo de representação e interpretação não se restringe a pessoas trans (Breznican, 2021). A pertinência dos temas abordados residiam no entendimento das origens das ideologias e dos estereótipos como se fossem caminhos conturbados que necessitam de ser reparados (Horton, 2020). Só assim é que será possível seguir em frente. Saber de onde vimos e para onde vamos, « “It’s so important for us to be clear about where this started,” said Cox. » (Horton, 2020).

Ao *The Guardian*, Laverne Cox dá o seu ponto de vista sobre como se deve de interpretar os estereótipos problemáticos. Em vez de nos restringirmos a juízos de absolutamente certo ou absolutamente errado sem levantar questões, devemos de olhar

para estas situações da perspectiva educacional, do pensamento crítico e conversar sobre os mesmos (Horton, 2020), para que aquilo que é descrito no parágrafo anterior se cumpra.

Relativamente à visibilidade, este é um ponto transversal a qualquer pessoa. Quando nos identificamos no cinema e na televisão, auto validamos a nossa própria existência. Quando isso não acontece sentimo-nos como se não existisse mais ninguém como nós no mundo. Nas palavras de Feder « “Visibility is a very basic human need...When you're invisible, that causes a very deep emotional and psychological harm. Personally, socially, politically – the consequences are really evident.” » (Farley, 2017).

Contudo, no mesmo artigo Sam refere que a visibilidade não deve ser apenas celebrada como também deve ser percebida. E a visibilidade trans necessita desses dois parâmetros, « “[Visibility is] not only to be celebrated – it's be understood and to have a conversation around [transness]. But ultimately, it means to be part of the social fabric. We want to be a part of art and culture and politics,” Feder says plainly. » (Farley, 2017).

Sobre este assunto Laverne Cox menciona que “Disclosure offers an oppositional gaze – a trans gaze. That is so rare. We have trans people in our own words. I think there’s something about the trans lens that is established in Disclosure in a way that I don’t think we’ve ever seen before.” (Ramos, 2020). Ou seja, este filme dá ao espectador uma nova forma de olhar para as pessoas trans, a partir dos seus testemunhos, quer estejam à frente ou atrás da câmara. Em suma, *Disclosure* conseguiu algumas alterações positivas acontecem na indústria conforme as mencionadas anteriormente.

CAPÍTULO IV – O ESTEREÓTIPO TRANS-MASCULINO SEGUNDO *DISCLOSURE* (2020)

Quando nos referimos à questão trans, grande parte das vezes apenas nos centramos nas mulheres transgénero deixando de parte os homens trans. Este fenómeno surge a partir de uma conceção social que considera que sexo é igual a género. Logo, a condição do homem é mais visível comparando com a da mulher. A mulher é vista, sobretudo, como um objeto de desejo sexual e submissa ao homem.

Tendo em conta esta posição, facilmente se entende o problema apresentado pelo caso de estudo da presente dissertação. Existe uma estreita conexão entre a representação da mulher cisgénero, da lésbica e do homem trans.

Um dos pontos onde os três se cruzam é no fator visibilidade.

Em *Disclosure* (2020), Zeke Smith afirma “I think we don't see as much representation of trans men as we do trans women because people don't think trans men are as sensational.” (Feder, 2020), e Brian Michael Smith sublinha esta afirmação dizendo “I think, also, trans men are not as recognizable.” porque “There's this idea that people... they don't know any trans men, or that they don't really exist because people don't visibly see them.” (Feder, 2020).

Entre estas falas é-nos mostrada uma cena de cada uma das séries *American Horror Story* (2011-) e *Law & Order: Special Victims Unit* (1999-). Cada cena pertence a um episódio que conta com um ator trans, Chaz Bono em *American Horror Story* e Marquise Vilsón em *Law & Order: Special Victims Unit*.



Figura 1. Gary K. Longstreet, operador de caixa - *American Horror Story* (2011-)

Na figura 1, Chaz interpreta Gary K. Longstreet, que trabalha na caixa de um estabelecimento comercial, coloca um boné vermelho com o slogan “MAKE AMERICA GREAT AGAIN” na cabeça enquanto ouve um discurso do ex-presidente dos Estados Unidos da América, Donald Trump.



Figura 2. Jim Preston, militar - *Law & Order: Special Victims Unit* (1999-)



Figura 3. Jim Preston, militar - *Law & Order: Special Victims Unit* (1999-)

Nas figuras 2 e 3, a personagem interpretada por Marquisee Harrison, Jim Preston, consiste num militar condecorado, nesta cena, na sala de um tribunal, os militares que estão presentes fazem-lhe continência, Jim olha em volta e responde-lhes com o mesmo gesto.

Se não fosse por sabermos antecipadamente que estes dois atores são homens trans, à primeira vista considerá-los-íamos como se fossem dois homens cisgénero, pois não há nem foi criado um método que nos ensine como é que se ‘leem’ homens trans.

No seu artigo “*Look! No, Don’t! The Visibility Dilemma for Transsexual Men*”, incluído no livro *The Transgender Studies Reader* editado por Susan Stryker e Stephen Whittle, Jamison Green afirma

Then I rise up from within their midst, students gasping and murmuring around me: ‘It was sitting next to me and I didn’t know!’ ‘Oh, my God.’ ‘I never would have guessed.’ ‘He looks so normal!’ It’s fun to fool them, at first. It’s validating, reassuring. It’s educational. I get to show them that they never know who might be transsexual, that transsexual people are just like anyone, just like them. I am an object lesson. (Green, 1996 as cited in Stryker & Whittle, 2006, p. 499)

referindo-se às aulas que lecionava enquanto professor convidado.

Esta reação dos alunos de Green em relação à sua pessoa é idêntica à que nós temos quando sabemos que determinado ator masculino ou personagem masculina são trans. Analisando a ideia expressa anteriormente por Zeke e Brian, não existe nada que à primeira vista nos indique que alguém é um homem trans. Não existe um estereótipo tão preciso como no caso nas mulheres trans. Por isso, os media não dão tanta importância, reconhecimento ou validade a estes homens, pois são ‘demasiado’ cis-passáveis¹⁸, «(...) known as the need to pass. Passing is about presenting yourself as a “real” woman or a

¹⁸ Uma pessoa cis-passável é alguém que não sendo cisgénero, como o caso das pessoas trans, é lido pela sociedade como se o fosse. Por exemplo, a personagem que Brian Michael Smith interpreta em *9-1-1: Lone Star* (2020), Paul Strickland, é um homem trans cis-passável.

“real” man—that is, as an individual whose “original” sex is never suspected.³⁴ Passing means hiding the fact that you are transsexual and/or transgendered.» (Namaste, as cited in Stryker & Whittle, 2006, p. 590). E é isto que os torna invisíveis.

We are not supposed to want attention as transsexuals; we are supposed to want to fit in as ‘normal’ men. We are supposed to pretend we never spent 15, 20, 30, 40 or more years in female bodies, pretend that the vestigial female parts some of us never lose were never there. In short, in order to be a good—or successful—transsexual person, one is not supposed to be a transsexual person at all. (Green, 1996 as cited in Stryker & Whittle, 2006, p. 501)

As técnicas que o cinema e a televisão usavam até então para representar a transmasculinidade consistiam na escolha de uma atriz cisgénero para interpretar o homem trans. Depois, nalguma parte da história esse ‘homem’ revelar-se-ia que era, na realidade, uma mulher. Como afirma Brian “(...) it's really a women's empowerment message packaged in a transmasculine experience, which is so invalidating.” (Feder, 2020).

4.1- OS HOMENS-TRANS ENQUANTO MENTIRA

No início de *Disclosure*, temos o seguinte diálogo:

[Laverne] At this point, we're talking really, about unprecedented trans visibility.
(...)
[Laverne] Trans people are being murdered disproportionately, still.
[Tiq] That's the paradox of our representation, is... the more we are seen, the more we are violated.
[Jamie] The more positive representation there is, the more confidence the community gains, which then puts us in more danger. (Feder, 2020)

Este segmento espelha o problema da visibilidade das pessoas trans. Para estas pessoas ser visível é sinónimo de se tornar num alvo para a sociedade que não as aceita, sobretudo as mulheres trans. Este facto deve-se não só a uma mentalidade conversadora da população, bem como os media podem sugerir uma visão enviesada das pessoas em questão.

Como afirma Laverne Cox, “(...) for a very long time, the ways in which trans people have been represented on-screen have suggested that we're not real, have suggested that we're mentally ill, that we don't exist. And yet, here I am. Yet here we are, and we've always been here.” (Feder, 2020), reforça a ideia a ser trabalhada neste subcapítulo, a ideia da ‘mentira’, aqui em específico, dos homens trans.

Iniciaremos a nossa análise da representação dos homens trans a partir de excertos do filme *A Florida Enchantment* (1914), seguindo-se *Yentl* (1983), *Just One of the Guys* (1985), *Something Special (Willy/Milly)* (1986). Depois será sequência de excertos dos filmes *Just One of the Guys* (1985), *Albert Nobbs* (2011), *Yentl* (1983) *Victor/Victoria* (1982) e *Fast Break* (1979), marcada pela constante presença das mamãs das atrizes e pela expressão das personagens que contracenam com elas.



Figura 4. *A Florida Enchantment* (1914) – excerto 1



Figura 5. *A Florida Enchantment* (1914) – excerto 1

Na figura 4 temos a personagem principal, Lillian Travers (interpretada por Edith Storey) que recebe uma carta da sua empregada preta. Na figura 5, ela come uma semente mágica.



Figura 6. Florida Enchantment (1914) – excerto 2

A figura 6 é um plano de Lillian Travers a olhar-se ao espelho após ter comido a semente, ‘transformou-se’ num homem.



Figura 7. Florida Enchantment (1914) – excerto 3

Neste terceiro excerto, na figura 7, Lillian Travers, ‘transformada’ num homem, trata de forma cavalheiresca a mulher que está a seu lado.



Figura 8. Florida Enchantment (1914) – excerto 4

A figura 8 mostra Lillian Travers a colocar a semente mágica na boca da empregada puxando-lhe a cabeça para trás.



Figura 9. A Florida Enchantment (1914) – excerto 5



Figura 10. A Florida Enchantment (1914) – excerto 5



Figura 11. A Florida Enchantment (1914) – excerto 5



Figura 12. A Florida Enchantment (1914) – excerto 5

Nas figuras 9, 10, 11 e 12, a empregada de Lillian, apresentando agora características masculinas, corre para agredir um homem. A mulher que está com este homem foge quando ‘o’ vê.



Figura 13. A Florida Enchantment (1914) – excerto 6



Figura 14. A Florida Enchantment (1914) – excerto 6

Quanto ao sexto e último excerto deste filme, nas figuras 13 e 14, Lillian Travers, em frente ao espelho, arranja-se como o ‘senhor’ em que se ‘transformou’. Coloca o

chapéu, pega na bengala e mete a mão no bolso (uma atitude a que associamos ao homem).

Como podemos constatar pelos frames dos excertos de *A Florida Enchantment* (1914), dois problemas que se entrelaçam. O mais óbvio é a questão do *blackface*, e o outro é sobre a transmasculinidade.

A historiadora Susan Stryker justifica os problemas do filme dizendo:

If you look at that early silent film, *A Florida Enchantment*, it foregrounds questions of gender change and using blackface while you're using gendered cross-dressing. You know, just, like, it's these sort of twin fascinations that, you know, they're always sort of tangled up with each other somehow. (Feder, 2020).

Ou seja, o tema da transmasculinidade ou do travestismo (cross-dressing), serve o propósito do fascínio. Ao longo da segunda metade do século XIX, nos Estados Unidos foram instauradas leis que decretavam que o travestismo era ilegal, “(...) in the 1850s, a number of U.S. cities began passing municipal ordinances that made it illegal for a man or woman to appear in public “in a dress not belonging to his or her sex.” (Stryker, 2008, p 31). Durante este período histórico na Europa surge um conjunto de movimentos artísticos que ficariam conhecidos por Vanguardas. Este novo modo de fazer arte fascina a população pela forma como rompe com a ideia do figurativo e, no seu seguimento, esta primeira representação de identidades não cisgéneras. A mudança de sexo no filme não é representada no sentido de estarmos na presença de pessoas efetivamente transgénero, mas como sendo uma fantasia. O fascínio causado pela negação da identificação com outro género que não aquele que nos foi designado à nascença.

No entanto, também podemos ainda deter-nos noutra detalhe. A transição FTM¹⁹ (de feminino para masculino) levanta outra questão: o modo como as relações interpessoais são apresentadas a partir de um contexto heteronormativo.

Deste ponto de vista, a transformação de Lillian ocorre quer a nível físico quer a nível psicológico por oposição à empregada, (nas figuras acima, somente a empregada mantém a mesma roupa), “(...) different signals as to whether her body has changed or only her mind—Lillian as a man is played by the same actress (Edith Storey)—but one

¹⁹ Abreviatura da expressão inglesa “female-to-male”. Em português quer dizer “feminino-para-masculino”.

scene shows that she is growing facial hair²⁰. What is definite is that Lillian is suddenly drawn to wearing men's clothes and is attracted to women.” (Benshoff & Griffin, 2006, p. 23). A última frase desta citação enfatiza o pensamento da altura - uma sociedade binária sem falhas e bastante influenciada pelos papéis de género,

The narrative tries to argue that the characters have switched sexes (whether bodily or mentally), thus suggesting that they are reacting “normally” to the fantastic situation—if Lillian is now a man (calling herself Lawrence), she would “naturally” start acting masculine and desiring women. (Benshoff & Griffin, 2006, p. 23).

Não existem meios termos nesta interpretação, homossexualidade, bissexualidade, assexualidade, não-binarismo de género. As pessoas são percecionadas em dois extremos conforme indica Killermann

How much one identifies with “woman” or “man” (or in-between) will be based on how a person aligns with the social roles, attitudes, dispositions, and/or personality traits that they associate with those identities. If, when pondering “man,” and considering oneself, there's a 1:1 match (i.e., every trait that pops into mind for “man” also describes that person), odds are they identify strongly on the right side of that spectrum. (2017, p. 82).

Ironicamente, Brian Michael Smith refere “In *A Florida Enchantment* she eats a seed, and then, like, voilà, she... she wakes up, she's a man.” (Feder, 2020) no sentido de demonstrar a dificuldade que existe em interpretar o processo ‘instantâneo’ de transição no filme.

Outro aspeto que influencia o modo como Lillian Travers e a sua empregada agem após transição recai na raça. Como observamos nas figuras 7 e 9 a 12, acreditava-se que havia uma diferença no comportamento como as pessoas brancas e de cor agiam,

(...) the white person becomes this high-society dandy, like the ideal of what a man should be, but then her handmaid is forced to take the seed. She becomes this aggressive valet who's violent. And so, even in this gender-transgressive fantasy, you still have white characters in blackface playing these horribly fantastical versions of Black people. (Feder, 2020).

²⁰ Figura 6.

Relativamente aos relacionamentos amorosos, como está sugerido na figura 7, Lillian Travers, uma pessoa branca, apaixona-se por outra pessoa branca. Mesmo numa obra que trabalha o lado performativo do género, mantém-se fiel aos tabus da época. Tal como deveria acontecer na vida real, personagens brancas sentem atração apenas por personagens brancas e personagens de cor sentem atração apenas por personagens de cor, “it nevertheless maintains strict racial lines—white characters are only attracted to white characters, and African American characters are only attracted to African American characters—revealing that in 1914 interracial heterosexuality was perhaps more of a taboo than was same-race homosexuality.” (Benshoff & Griffin, 2006, p. 23). Estes autores consideram que, aqui, a raça também é performativa uma vez que temos atores brancos a interpretar personagens afro-americanas (Benshoff & Griffin, 2006, p. 23).

Em *A Florida Enchantment* (1914), a ideia de que o homem trans é uma mentira encontra-se em conformidade com a mentalidade da época do filme, bem como a performance das personagens. O clímax do filme surge quando Lillian acorda e percebe que tudo não passou de um sonho (Benshoff & Griffin, 2006, p. 23).

De seguida analisaremos excertos do filme *Yentl* (1983).



Figura 15. *Yentl* (1983) – excerto 1

Na figura 15, a personagem principal, Yentl, interpretada por Barbra Streisand, corta o seu cabelo com uma tesoura.



Figura 16. Yentl (1983) – excerto 2



Figura 17. Yentl (1983) – excerto 2



Figura 18. Yentl (1983) – excerto 2



Figura 19. Yentl (1983) – excerto 2

Nas figuras 16, 17 e 18 vemos Yentl, ‘agora’ um homem trans, a observar algo no campo. Na figura 19 apercebemo-nos que olha para uma carroça que passa por si, manda parar o condutor e corre para entrar nela.



Figura 20. Yentl (1983) – excerto 3



Figura 21. Yentl (1983) – excerto 3



Figura 22. Yentl (1983) – excerto 3



Figura 23. Yentl (1983) – excerto 3



Figura 24. *Yentl* (1983) – excerto 3

Entre as figuras 20 e 23, *Yentl* conversa com homens da yeshiva, após ser aceite, mostra-se feliz (figura 24).



Figura 25. *Yentl* (1983) – excerto 4

Neste último excerto, na figura 25, *Yentl* olha para o homem que está sentado consigo à mesa.

Pelas figuras a cima, entendemos que em *Yentl* (1983), a personagem principal poderá fazer a transição por necessidade. Em religiões, como o judaísmo e o cristianismo, ou para pessoas conservadoras, a mulher não deveria possuir a virtude do conhecimento ou sair fora dos padrões que lhe eram inerentemente associados. Caso contrário, como aconteceu durante o tempo da Inquisição poderia ser considerada uma bruxa e ser sentenciada a ser queimada viva na fogueira. A História revela-nos os nomes de várias mulheres, desde as classes sociais mais baixas até rainhas, que foram vítimas de perseguição por parte da Inquisição. Entre os nomes mais sonantes encontram-se o de Ana Bolena, segunda esposa do rei Henrique VIII de Inglaterra, de quem se diz que utilizou magia para fazer com que o rei se apaixonasse por ela, contudo o tribunal apenas acusou-a de traição e adultério (Pavlac, 2009, p. 120). E o de Joana d’Arc, uma guerreira francesa inspirada pelas vozes de Santa Catarina, Santa Margarida e do arcanjo Miguel,

que depois de ser capturada pelo exército inglês foi condenada à fogueira não por bruxaria, como a Inquisição planeava, mas porque recusava-se a deixar de vestir roupa de homem (Pavlac, 2009, p. 85).

Esta transição de Yentl pode ser observada de duas formas, a primeira como um desafio ao estereótipo da mulher e a segunda como uma necessidade de passar no mundo ‘privilegiado’ dos homens.

No final da década de 1970 e ao longo da década de 1980, começamos a ver as primeiras representações de mulheres independentes e fortes em filmes escritos por James Cameron. As suas personagens, Ripley, interpretada por Sigourney Weaver na saga *Alien*, e Sarah Connor, interpretada por Linda Hamilton em *Terminator 2: Judgement Day* (1991), tornaram-se ícones da cultura pop desde as épocas em que surgiram até à atualidade e de um novo imaginário sobre o que é ser mulher. Contudo, a partir do início da década de 2010, com personagens como Katniss Everdeen da saga *The Hunger Games* (2012), o elenco principal do filme *Ocean’s Eight* (2018), Carol Danvers/Captain Marvel do filme *Captain Marvel* (2019) e Kara Denver/Supergirl, Alex Denver e Nia Nal/Dreamer da série *Supergirl* (2015), é que se dá uma nova vaga na construção de personagens femininas passam a focar-se em algo mais do que apenas a sua vida familiar ou deixaram de parecer em menor número comparativamente com as personagens masculinas, influenciados por movimentos ativistas feministas que lutam contra o patriarcado, machismo, sexismo, misoginia, transfobia, entre outros problemas sociais que contribuem para repetida afirmação de estereótipos arcaicos,

When women characters appear, (...) more often shown in home, family, and romantic contexts. (...) When women characters have careers and family, the programs usually focus on their home lives (...) The family context also seems to restrict the mother characters’ range of behaviors. Mothers, in family oriented programs, tend to show concern, and generally act as caretaker and as a source of emotional support. (...) On all programs but daytime serials, women tend to be employed in more traditional female occupations, such as nurses and secretaries (Signorielli, 1993). (Perse, 2001, p. 167).

Ou seja, tal como na sociedade, na ficção a figura da mulher é renegada para uma posição secundária. Este modo de representar personagens femininas justifica a decisão tomada na construção de Yentl. ‘Transformando-se’ num homem, já não está condicionada a restrições.

No subcapítulo *Passing for Survival*, do artigo *Transgender Liberation – A Movement Whose Time Has Come*, Leslie Feinberg justifica esta perspetiva baseando-se no sistema capitalista que obrigou muitas mulheres a fazerem-se passar por homens para escaparem às injustiças económica e social resultantes da opressão a que estavam sujeitas (Feinberg, 1992, as cited in Stryker & Whittle, 2006, p. 216). Isto é, nem sempre o propósito de fazer a transição é fruto da identidade de género.

Por estas razões é que, ao longo da história, havia mulheres que independentemente das consequências foram desafiando as convenções, algumas das quais ainda hoje continuam a ser reforçadas nos media. Feinberg (1992, as cited in Stryker & Whittle, 2006, p. 216) dá os exemplos de Angélique Brulon (combateu no exército de Napoleão entre 1792 e 1799), Charley Wilson (nascida Catherine Coombes, viveu durante mais de 40 como um homem, em Inglaterra) e destaca a vida de Joana d’Arc (viveu no século XV e foi considerada uma herege e condenada à morte pela Inquisição)²¹.

Tal como nestes exemplos, poderemos entender que os motivos para a transição ou ‘transformação’ de Yentl estarão nesta teorização. Contudo, a presente visão sobre este filme está em risco de ser refutada quando analisarmos a sequência de excertos dos filmes *Just One of the Guys* (1985), *Albert Nobbs* (2011), o presente filme *Yentl* (1983), *Victor/Victoria* (1982) e *Fast Break* (1979).



Figura 26. *Just One Of The Guys* (1985) – excerto 1

Na figura 26, a personagem principal, Terry Griffith (Joyce Hyser), faz-se passar por um homem.

²¹ Ver páginas 212 a 214 do artigo *Transgender Liberation – A Movement Whose Time Has Come*.



Figura 27. Just One Of The Guys (1985) – excerto 2



Figura 28. Just One Of The Guys (1985) – excerto 2

No segundo excerto, como mostram as figuras 27 e 28, Terry discute com o companheiro de residência.



Figura 29. Just One Of The Guys (1985) – excerto 3



Figura 30. Just One Of The Guys (1985) – excerto 3

Nas figuras 29 e 30, Terry discute com o editor do jornal.

Como é perceptível através das figuras, é possível estabelecer um paralelismo entre os excertos deste filme e os de *Yentl*.

Ambos os filmes têm como personagem principal uma mulher que se quer destacar num mundo que não lhe é acessível. Em *Yentl* (1983), Yentl ingressa numa escola judia que está apenas ao alcance dos homens. Quanto a *Just One Of The Guys* (1985), os homens duvidam das capacidades de Terry por esta ser uma mulher. Elas escolhem ‘transformar-se’ em homens para escaparem ao que o mundo reserva por serem pessoas a quem lhes foi atribuído o género feminino à nascença, logo o género fraco e inferior, segundo os padrões da sociedade ocidental.

Ao contrário de Yentl, as ações de Terry são motivadas pela forma como o grupo privilegiado que a rodeia a tratar, inclusive a personagem masculina que está nas figuras 26 e 27 faz uma referência ao filme de Barbra Streisand, “Okay, Yentl. What do you want to be? A rabbi?” (Streisand, 1983).

Todavia, a conversa com o editor do jornal poderá ser, de facto, o motivo que leva Terry a tomar a decisão de se ‘transformar’. O editor apenas enaltece os seus atributos físicos, “You’re a pretty girl. You could be a model.”²² (Gottlieb, 1985), ao que ela irritada lhe responde “Be a model? Why? Because a pretty girl can’t possibly have a brain?”²³ (Gottlieb, 1985).

Mais uma vez, este argumento será contestado da mesma forma que o iremos fazer com *Yentl* (1983). Os homens trans são contra a ideia de usar a transição como meio para atingir um fim.

Finalmente temos a análise individual de excertos do filme *Something Special (Willy/Milly)* (1986).

²² Figura 28.

²³ Figura 29.



Figura 31. Something Special (Willy/Milly) (1986) – excerto 1



Figura 32. Something Special (Willy/Milly) (1986) – excerto 1



Figura 33. Something Special (Willy/Milly) (1986) – excerto 1

Nas figuras 31, 32 e 33, Milly, que assume o nome de Willy enquanto homem, entra na casa de banho dos homens.



Figura 34. *Something Special* (Willy/Milly) (1986) – excerto 2



Figura 35. *Something Special* (Willy/Milly) (1986) – excerto 2

No segundo excerto, nas figuras 34 e 35, Willy conversa com o rapaz que ama.



Figura 36. *Something Special* (Willy/Milly) (1986) – excerto 3



Figura 37. *Something Special* (Willy/Milly) (1986) – excerto 3

Neste excerto, na figura 36, Milly é apenas Milly e conversa com o rapaz da figura 37.

Something Special (Willy/Milly) (1986) segue a fórmula dos dois filmes analisados previamente, uma mulher ou rapariga que decide temporariamente mudar de sexo ou ‘transformar-se’ num homem. A diferença deste caso para os anteriores encontra-se nas motivações. Se em *Yentl* e *Just One Of The Guys* as personagens fazem-no para alcançarem algo que lhes está impedido por natureza, Milly fá-lo por motivos pessoais que se traduzem numa oportunidade para experimentar ser alguém diferente durante um determinado período de tempo para depois poder tomar uma decisão. Como descreve Judith Halberstam “granted her deepest and darkest wish one night, and she wakes up with something very special-a penis. Millie Niceman changes her name, appropriately, to Willy and attempts to acclimate herself to boyhood.” (1998, p. 192). No mundo real, existiria uma probabilidade de a ‘experiência’ de Milly ser valorizada do ponto de vista da performance drag king²⁴.

Este filme coloca em causa aquilo que é a identidade transgénero nas várias fases do processo de transição.

Tip refere em *Disclosure* o seguinte sobre *Just One Of The Guys* (1985): “They played with this idea of transness as a way of occupying a space that you necessarily aren’t supposed to have.” (Feder, 2020). Esta citação aplica-se não só ao filme em questão, como também a todos os outros que abordam a identidade trans de forma similar.



Figura 38. *Just One Of The Guys* (1985)

²⁴ O oposto de ‘drag queen’. O ‘drag king’ é uma personagem masculina criada normalmente por uma mulher para fazer uma performance. Parte do objetivo desta figura é a desconstrução de estereótipos masculinos como a masculinidade tóxica.



Figura 39. *Just One Of The Guys* (1985)

Na figura 38, Terry abre a camisa e mostra as mamas ao homem com quem está a conversar na figura 39.



Figura 40. *Albert Nobbs* (2011)



Figura 41. *Albert Nobbs* (2011)

Na figura 40, um 'suposto' homem exhibe as mamas e revela ser uma mulher. O homem da figura 41 fica chocado com o que vê.

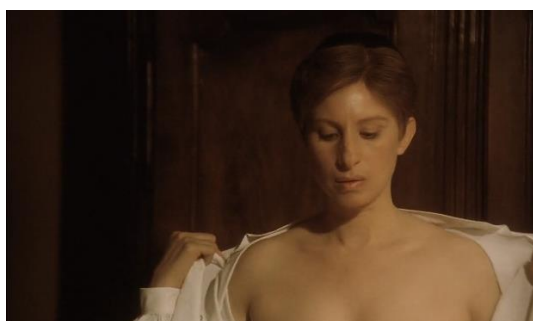


Figura 42. *Yentl* (1983)



Figura 43. Yentl (1983)

Na figura 42, Yentl despe a camisa revelando as mamas. O homem da figura 43 fica perplexo.



Figura 44. Victor/Victoria (1982)



Figura 45. Victor/Victoria (1982)

A personagem da figura 44 começa a tirar a gravata. A mulher da figura 45 mostra-se incomodada ao descobrir que à pessoa da figura 44 foi-lhe atribuído o género feminino à nascença.



Figura 46. Fast Break (1979)



Figura 47. Fast Break (1979)

Na figura 46, entra no campo de basquetebol um ‘suposto’ homem. O homem branco da figura 47 zanga-se quando vê as mamas da personagem da figura 46.

Tal como nas figuras 38 a 47 e nas do último excerto de *Something Special (Willy/Milly)*, 36 e 37, existiu e existe quase que uma necessidade de tornar esta situação sensacionalista. Em determinado momento dos filmes, séries de televisão, programas da tarde, notícias, entre outros, é comum afirmar-se que aquela pessoa que nós pensávamos que era um homem (trans, simplesmente), ‘é’ ou ‘era’ uma ‘mulher’.

Brian Michael Smith, ator trans, ri-se da situação. Após o primeiro excerto de *Something Special (Willy/Milly)* (1986), diz “When I saw that, part of me was, like, very excited. In my imagination, like, “That would be... Yes! New haircut, got some jeans, got the cool backpack. All the friends wanna hang out with this cool... But when I fall in love, I better hurry up and become a girl again.” (Feder, 2020); sobre o segundo excerto ri-se e no terceiro faz referência à mentira, “And all the conflict is coming because of the lie.” (Feder, 2020). Esta última reação introduz a sequência de cenas que enfatizam as mamas das atrizes que interpretam as personagens que ‘por algum motivo’ se ‘transformam’ em homens. A atitude de Brian perante a cena de *Just One Of The Guys* (1985) é a seguinte:

“Instead of just having a conversation... [laughs] ...like a person, "Hey, listen. I gotta tell you, this is what I'm doin'," it's like, "I have tits." (Feder, 2020). Quando às cenas de *Albert Nobbs* (2011), *Yentl* (1983), *Victor/Victoria* (1982), Smith ri-se e exclama “I nev-- I never quite could wrap my mind around why they thought that was the way to go.” (Feder, 2020). No final, sobre a cena de *Fast Break* (1979), transmite uma mensagem, a qual já foi mencionada anteriormente neste capítulo, e as consequências que este tipo de representação tem quer para homens trans como para mulheres cisgénero, “So it's really a women's empowerment message packaged in a transmasculine experience, which is so invalidating.” (Feder, 2020). A sua reação é justificada porque, como já foi dito no segundo capítulo desta dissertação, os media tendem a criar estereótipos sensacionalistas com o fim de gerar uma determinada resposta emotiva e sensorial para uma determinada imagem. Sobre este assunto, Nick Adams afirma “For decades, Hollywood has taught audiences how to react to trans people. (...) And sometimes, they're being taught that the way to react to us is fear. (...) That we're dangerous, that were psychopaths, that we're serial killers, that we must be deviants or perverts.” (Feder, 2020).

“For whatever reason, we are creatures who want to see our stories reflected back to us, starting with cave paintings to 3D IMAX. We want to see ourselves reflected back to us in a story.” (Feder, 2020), e quando não acontece, quando não existe identificação, validação, quando o espectador não se reconhece naquilo que está a ver, ele próprio tornar-se-á parte da mentira.

O facto de encontrarmos quase sempre este tipo de discurso e construção de histórias e personagens transmasculinas reduz a sua representação a uma imagem que poderá tornar socialmente invisíveis não só os homens trans como também as mulheres cisgénero, reduzindo estas pessoas a uma posição de inferioridade e objetificação. Brian Michael Smith sintetiza esta ideia na questão das mamas. As mamas atuam como um dos principais denunciadores de que algo não está bem no corpo de um homem trans dependendo das circunstâncias. Nem todos os homens trans se identificam ou querem ter o corpo de alguém que foi designado à nascença do género masculino e se identifica com o mesmo.

4.2- MAX SWEENEY DE *THE L WORD* (2004)

Uma questão levantada em *Disclosure* sobre a personagem Max Sweeney em *The L Word* (2004-2009) centra-se no facto de se considerar que esta personagem está construída do ponto de vista da comunidade lésbica. Outra razão que reforça esta teoria está na seleção de uma atriz não-binária (Daniela Sea) para interpretar a personagem.

Relativamente à construção desta personagem, um dos intervenientes do documentário (Brian Michael Smith) declara “As somebody who was transitioning at the time of this show, that was problematic for me... [laughing] ...uh, because The L Word is a lesbian show... (...) ...and so, they're looking at trans people through a lesbian lens.” (Feder, 2020).

Para uma análise mais cuidada acerca do enquadramento da personagem de Max na perspetiva lésbica, necessitamos de entender a forma como esta comunidade percebe e aceita os homens trans. Segundo Rubin,

Though some lesbians are not disturbed by FTMs, and some find them uniquely attractive, many lesbians are upset by them. When a woman's body begins to change into a male body, the transposition of male and female signals that constitutes “butch” begins to disintegrate. A cross-dressing, dildo-packing, bodybuilding butch may use a male name and masculine pronouns, yet still have soft skin, no facial hair, the visible swell of breasts or hips under male clothing, small hands and feet, or some other detectable sign of femaleness. If the same person grows a mustache, develops a lower voice, binds his breasts, or begins to bald, his body offers no evidence to contravene his social signals. When he begins to read like a man, many lesbians no longer find him attractive and some want to banish him from their social universe. If the FTM has lesbian partners (and many do), they also risk ostracism. (as cited in Stryker & Whittle, 2006, p. 477)

Tendo em conta a temática do presente capítulo, iremos explicar a relação entre a personagem Max Sweeney e o tipo de identidade lésbica *stone butch* sugerida no documentário em estudo.

Primeiramente centrar-nos-emos na designação *butch* e na sua derivação *stone butch*.

A designação *butch* aplica-se a uma mulher, por norma lésbica, com características masculinas. Conforme referido anteriormente no capítulo I, a mulher identifica a sua identidade de género como sendo cisgénero, e assume uma expressão de

género masculina. Aliás, este estereótipo é visível em Max nas figuras do seguinte excerto.



Figura 48. *The L Word* (2004-2009) – excerto 2²⁵



Figura 49. *The L Word* (2004-2009) – excerto 2

Neste excerto (figura 48 e 49), Jenny (Mia Kirshner) fotografa Max, numa fase em que Max ainda não se assumiu como homem trans. E, na figura 49, o espectador apercebesse, claramente, que Max é uma butch, pelo olhar/ cumplicidade e atração que existe entre ambos.

No seguimento da explicação dada por Rubin, à cerca do modo como as lésbicas percecionam os homens trans, a autora define *butch* da seguinte forma:

(...) the lesbian vernacular term for women who are more comfortable with masculine gender codes, styles, or identities than with feminine ones. The term encompasses individuals with a broad range of investments in “masculinity.” It includes, for example, women who are not at all interested in male gender identities, but who use traits associated with masculinity to signal their lesbianism or to communicate their desire to engage in the kinds of active or initiatory sexual behaviors that in this society are allowed or expected from men. It includes women who adopt “male” fashions and mannerisms as a way to claim privileges or deference usually reserved for men. It may include women who find men’s clothing better made, and those who consider

²⁵ No presente subcapítulo, tal como no anterior (4.1), nas figuras o número colocado à frente de ‘excerto’ corresponde à ordem por que os excertos desta série (*The L Word*) aparecem em *Disclosure*.

women's usual wear too confining or uncomfortable or who feel it leaves them vulnerable or exposed. (as cited in Stryker & Whittle, 2006, p. 472)

Neste sentido podemos concluir que uma lésbica, para se identificar como *butch*, não tem necessariamente que seguir o estereótipo que Max representa na série *The L Word*, antes de iniciar o seu processo de transição, já que se conhecem vários graus de identidades para *butch*, como sendo, por exemplo, *stone butch*.

Esta designação traduz-se na seguinte definição: uma variação de *butch* a qual a autora indica como “(...) a kind of impenetrability and therefore oddly references the nonperformative aspects of this butch's sexual identity.” (Halberstain, 1998, p. 123),

Por sua vez, Rubin também menciona os homens trans como fazendo parte do espetro *butch*, explicando que “Within the group of women labeled butch, there are many individuals who are gender dysphoric to varying degrees. Many butches have partially male gender identities. Others border on being, and some are, female-to-male transsexuals (FTMs), (...)” (as cited in Stryker & Whittle, 2006, p. 473). A perspetiva de Rubin vai de encontro ao conjunto dos excertos que selecionamos: o terceiro excerto, como podemos verificar nas figuras abaixo mencionadas (figuras 50, 51 e 52), Billie Blaikie (Allan Cumming) pergunta a Max se está a tomar hormonas e este responde-lhe que não – é um caso de disforia válido pois subentende-se que Max quer verdadeiramente fazer uma transição.



Figura 50. *The L Word* (2004-2009) – excerto 3



Figura 51. *The L Word* (2004-2009) – excerto 3



Figura 52. The L Word (2004-2009) – excerto 3

O facto de Max ser uma pessoa FTM²⁶ e, quando comparado à personagem Shane que, apesar de não estar no mesmo nível dele, também apresenta características *butch*.



Figura 53. The L Word (2004-2009) – excerto 4



Figura 54. The L Word (2004-2009) – excerto 10

Na figura 53, Shane tem cabelo curto e, na figura 54, veste uma camisa. A forma como caracterizam esta personagem, tem como objetivo mostrar que ela tem uma expressão de género predominantemente masculina. Tal como menciona Rubin, « (...) many butches identify as masculine to some degree does not mean that all, even most, butches “want to be men,” although some undoubtedly do. » (as cited in Stryker &

²⁶ Female-to-Male (uma pessoa designada à nascença do género feminino e que faz a transição para o género masculino.)

Whittle, 2006, p. 473). Podemos ainda deduzir que afirmação vai de encontro à diferença que existe entre Shane e Max antes de iniciar o processo de transição.

Todavia, estas duas personagens cruzam-se vagamente numa primeira fase do que diz respeito ao que pode ser designado por *butch*, sobretudo se tivermos em conta que a personagem Max é interpretado por Daniela Sea, uma pessoa não-binária designada à nascença do género feminino. Neste sentido, relembramos um conjunto de ideias que assentam na construção de personagens baseadas em estereótipos: Marlon Brando no filme *The Wild One* (1954) e James Hurley na série *Twin Peaks* (1990),

The iconography in many contemporary lesbian periodicals leaves a strong impression that a butch always has very short hair, wears a leather jacket, rides a Harley, and works construction. This butch paragon speaks mostly in monosyllables, is tough yet sensitive, is irresistible to women, and is semiotically related to a long line of images of young, rebellious, sexy, white, working-class masculinity that stretches from Marlon Brando in *The Wild One* (1954) to the character of James Hurley on “Twin Peaks” (1990). She is usually accompanied by a half-dressed, ultrafeminine creature who is artfully draped on her boots, her bike, or one of her muscular, tattooed forearms. (...) images originate in the motorcycle and street gangs of the early fifties. (Rubin, as cited in Stryker & Whittle, 2006, p. 473)

Seguindo a ótica de Brian, um dos intervenientes em *Disclosure* (2020), Zeke enfatiza a posição dos produtores e argumentistas como sendo este o grupo responsável pela ideia presente na série *The L Word* (2004-2009): as lésbicas não gostam de homens trans considerando-os traidores, “I think that²⁷ best encapsulates the writers and producers of The L Word’s approach to Max, is that they are seeing trans men increasingly enter the lesbian community and that they are traitors to feminism.” (Feder, 2020).

No artigo *Of Calamities and Kings*, Rubin (as cited in Stryker & Whittle, 2006, p. 471-481) faz uma análise similar a de Zeke ao afirmar que “(...) many lesbians are antagonistic toward transsexuals, treating male-to-female transsexuals as menacing intruders and female-to-male transsexuals as treasonous deserters.” (as cited in Stryker & Whittle, 2006, p. 476). Nesta perspetiva, Max é construído a partir de um conjunto de estereótipos que não correspondem exatamente à realidade dos homens trans.

²⁷ Brian Michael Smith: “(...) they’re looking at trans people through a lesbian lens.” (Feder. 2020).

Muitos destes homens sentem uma necessidade de se ‘tornarem’ num ‘verdadeiro homem’. Esta decisão pode ser tomada por várias razões, entre elas a pressão social, a representação muito parca de personagens transmasculinas e homens trans atores que interpretam homens trans (como por exemplo Brian Michael Smith em *9-1-1: Lone Star*²⁸ onde interpreta Paul Strickland), ou pelos estereótipos que são utilizados. Ou seja, se um homem trans em questão não se distanciar das situações mencionadas, correrá o risco de ter atitudes ‘arcaicas’ que irão colocar em causa o seu processo de transição. Estas reações poderão ser nefastas para eles, isto é negar a sua identidade enquanto pessoas trans e levando-os a atuar de forma negativa com o outro.

Max é sinónimo deste ideal de transição, o qual se comprova através do comportamento machista e patriarcal da personagem presente no excerto 4, figuras 55, 56 e 57, esta atitude é revelada pela forma violenta como ele tenta tirar o computador das mãos de Jenny querendo obrigá-la a apagar o que está a escrever.



Figura 55. The L Word (2004-2009) – excerto 4



Figura 56. The L Word (2004-2009) – excerto 4

²⁸ Mais informações sobre esta série em: [9-1-1: Lone Star \(TV Series 2020–\) - IMDb](#)



Figura 57. The L Word (2004-2009) – excerto 4

No excerto 5, figura 60, Max dirige-se Jenny como se esta fosse uma propriedade sua, “[Max] You're my girlfriend, and this is my party. You shouldn't be dancing with some other dude.” (Feder, 2020). Nesta figura e nas restantes deste excerto (58, 59, 61 e 62) nota-se o desagrado de Jenny através da sua expressão facial. Ela não está a gostar desta atitude estereotipicamente de homem macho de Max, tendo em conta que ela foi uma das pessoas responsáveis pela organização da festa.



Figura 58. The L Word (2004-2009) – excerto 5



Figura 59. The L Word (2004-2009) – excerto 5



Figura 60. The L Word (2004-2009) – excerto 5



Figura 61. The L Word (2004-2009) – excerto 5



Figura 62. The L Word (2004-2009) – excerto 5

Outro estereótipo lésbico presente em *The L Word*, e tendo em conta a relação *butch/femme* entre Jenny e Max (pré e pós transição), reforça a premissa de que a heterossexualidade é a regra e que, mesmo em relações entre pessoas do mesmo sexo, tem de haver sempre um homem e uma mulher conforme menciona Halberstam “(...) expressed bewilderment about what looked to them like slavish copying of heterosexual roles.” (1998, p. 122).

Como se verifica ao longo dos excertos desta série (selecionados no documentário *Disclosure*), Max é sempre apresentado com o mesmo estilo masculino, seja antes ou depois de iniciar o processo de reposição hormonal, enquanto Jenny tem sempre o mesmo estilo feminino. Podemos assim concluir que não é visível uma evolução ao nível da construção estética (guarda-roupa e maquilhagem) de Max. Ou seja,

estes detalhes contribuem para caracterizar a personagem de Max, validando a perspectiva de Zeke, à cerca dos produtores e argumentistas da série já mencionada anteriormente no presente capítulo.

O aspeto positivo que se retira desta relação *butch/femme* é a sua contribuição para a demonstração do amor existente entre duas mulheres, “(...) it has been the butch-femme couple that has signified and made visible and articulate an active and complex desire between women.” (Halberstam, 1998, p. 115).

Finalmente, centraremos a nossa atenção na interceção entre Max e o conceito de *stone butch* na ótica de Judith Halberstain.

A partir do momento em que se constata que a personagem de Max está construída sob o ponto de vista lésbico e não dos homens trans, faz sentido que ele se encaixe dentro de um estereótipo lésbico.

De acordo com Halberstain (1998, p. 123), *stone butch* é uma variação de *butch* a qual ela define como “(...) a kind of impenetrability and therefore oddly references the nonperformative aspects of this butch's sexual identity.” A partir do momento em que a *stone butch* é impenetrável e conjuga em si o lado não performativo das características da *butch*, enaltece a identidade masculina numa pessoa que vive num corpo ao qual lhe foi atribuído o género feminino à nascença, crescendo envolta num estereótipo que não permite transgredir os padrões sociais impostos a alguém que é ‘portador’ de uma ‘vulva’ desde o momento em que a pessoa²⁹ que ‘a’ carrega na barriga. Assim, verifica-se uma estreita relação com a identidade dos homens trans do ponto de vista das normas sociais.

No seguimento deste ponto de vista, a autora afirma ainda:

(...) a dyke body placed somewhere on the boundary between female masculinity and transgender subjectivity and seems to provoke unwarranted outrage not only from a gender-conformist society that cannot comprehend stone butch gender or stone butch desire but also from within the dyke subculture, where the stone butch tends to be read as frigid, dysphoric, misogynist, repressed, or simply pretranssexual. (1998, p. 124)

²⁹ Qual quer pessoa que nasça com um útero pode teoricamente engravidar, sejam mulheres cisgénero, homens trans ou pessoas não-binárias. As restrições encontram-se ao nível das leis dos países e do estigma social.

Ou seja, é como se houvesse uma inexistência de diferenças explícitas entre a *stone butch* e o homem trans por se encontrarem num ponto intermédio, não existindo uma fronteira muito clara entre ambas as identidades.

No entanto, o facto de Max poder ser lido como uma *stone butch*, a partir de uma perspetiva lésbica, ‘complica’ a sua performance baseando-se na ideia de que as *butches* são más cópias dos homens ‘reais’ (Halberstain, 1998, p. 124). Pois historicamente, este termo era utilizado para designar as lésbicas *butch* que durante o ato sexual não permitiam que a parceira lhes tocasse, (Halberstain, 1998, p. 124). No texto original Halberstain (1998, p. 124) coloca ‘touched’ entre aspas justificando «I put "touched" in quotation marks because there are of course many ways of being touched beyond direct genital manipulation, and in general the untouchability of the stone butch refers to a lack of *unmediated* genital contact. ». isto é, a autora entende que a essência do ato está diretamente relacionado com a *stone butch* envolvida na relação e a intimidade individual. Nesta perspetiva, pode-se optar por dar ou receber prazer apenas à companheira, sendo que a questão da penetração não é o foco principal, podendo mesmo ser substituída por objetos sexuais de natureza variada, entre outros produtos eróticos.

Como é visível nos excertos presentes em *Disclosure*, podemos verificar que este modelo serviu de algum modo para a construção da personagem de Max.

No entanto, a autora admite que poderá existir pelo menos uma diferença entre as *butches* e os homens. Para isso, apoia-se em Elizabeth Kennedy e Madeline Davis que referem que “(...) *butches*, even though they took the active or aggressive role sexually, aimed solely - unlike men - to please their partner sexually rather than simply to please themselves.” (Halberstain, 1998, p. 125). Assim sendo, o que distingue estas mulheres de um homem é o modo como interagem com a masculinidade no ato sexual. Elas distanciam-se da premissa de que a mulher tem, necessariamente, de dar primazia ao homem aquando o ato sexual em detrimento da sua a parceira. Halberstain reforça esta ideia referindo que «This emphasis on the pleasure of the femme was embodied within the stone butch, the partner who "does all the doin' and does not ever allow her partner to reciprocate in kind."» (1998, p. 125).

Tendo em consideração a análise de Halberstain à história *Stone Butch Blues* (1993), reflete o seguinte:

Jess decides she must start passing as a man or else risk death by violence or suicide. Theresa cannot accompany her butch on this particular journey and explains painfully: "I'm a woman, Jess. I love you because you're a woman too I love your butchness. I just don't want to be some man's wife, even if that man's a woman" (148). As Jess begins her hormone treatments, Theresa identifies more and more as a lesbian, and the rift becomes unbridgeable. The erotics of lesbianism, as Theresa describes them, have everything to do with mutuality, reciprocity, and equality. She hangs a poster of two naked women on the wall of their kitchen, and it is clear to the reader that this image precisely excludes Jess and her kind. (1998, p. 129)

A situação descrita nesta citação apresenta paralelismos com a conversa entre Max e Kit (Pam Grier), (excerto 11, figuras 63 e 64).



Figura 63. The L Word (2004-2009) – excerto 11



Figura 64. The L Word (2004-2009) – excerto 11

Tal como Theresa pede a Jess, Kit, não sendo lésbica, pede a Max, para que este não inicie o processo de transição no intuito de não perder a sua feminilidade já que poderá abandonar algo precioso: ser mulher, “It just saddens me to see so many of our strong butch girls giving up their womanhood to be a man (...) Why can't you be the butchiest butch in the world and keep your body? (...) You'll be givin' up the most precious thing in the world. (...) being a woman.” (Feder, 2020). Estes diálogos demonstram a delicadeza do tema porque conjugam ‘o eu vs o outro’. O entendimento em relação a estas temáticas variam inevitavelmente de pessoa para pessoa, daí ser perigoso afirmar-se o que é certo

ou errado, devendo-se respeitar primeiramente a posição e decisões de quem vive essa realidade.

Conforme analisamos neste subcapítulo, existe uma linha muito ténue entre a *stone butch* e o homem trans. Facilmente se consegue colocar Max em cada uma destas categorias, devido à proximidade das características que nos são reveladas na sua personagem.

O único aspeto que se altera é a perspetiva. A perspetiva de quem vê, de quem vive, de quem constrói e de quem critica.

A seguinte citação “(...) the stone butch manages the discordance between being a woman and experiencing herself as masculine by creating a sexual identity and a set of sexual practices that correspond to and accommodate the disjuncture. The stone butch makes female masculinity possible.” (Halberstain, 1998, p. 126), evoca a tomada de posição na altura de escolher quem irá interpretar a personagem. Se por um lado, há quem defenda que a escolha da pessoa que vai interpretar determinada personagem deve ser independente das características dessa mesma personagem, pelo facto de um ator ser alguém cuja função é interpretar seres que vivem uma realidade diferente ou que está para além da sua, por outro lado, há quem defenda que em situações como a do nosso caso de estudo, que envolve a representação de minorias sexuais, devem ser as pessoas dessa mesma minoria que devem de interpretar essas personagens.

Se não, no seu entender, regressamos a *A Florida Enchantment* (1914) onde temos uma atriz branca a assumir o papel de uma personagem de cor, conforme analisado no capítulo IV.

Todavia, analisando a citação anterior, ambas as perspetivas se aplicam a Max. A citação diz-nos que a discordância existente entre ser uma mulher e experienciar a sua masculinidade cria uma nova identidade sexual que une todas as particularidades que lhe são inerentes. A partir do momento em que foi escolhida uma pessoa designada à nascença do género feminino, que se identifica como pessoa não-binária, Daniela Sea e tendo em conta que os homens trans não concordam com esta opção, a verdade é que os dois pontos de vista se encontram na personagem Max. Do lado dos homens trans, tal como acontece com o spin-off de *The L Word* (2004-2009), *The L Word: Generation Q* (2019-), temos duas personagens que são homens trans interpretados por homens trans. Tal como observamos Micah Lee é interpretado por Leo Shang e Pierce Williams por

Brian Michael Smith. Também o outro lado é válido, pois se tivermos em conta a abrangência do espectro não-binário e a dificuldade que existe em expressar determinadas identidades não-binárias. Referimo-nos, por exemplo, ao caso de Daniela Sea que se assume publicamente como pessoa trans não-binária e usa os pronomes neutros (they/them em inglês).

No entanto, não é só entre pessoas dentro e fora da comunidade que há visões diferentes. Igualmente dentro dos subgrupos da comunidade LGBTI, em específico da comunidade lésbica e transmasculina, tendo em conta que o nosso estudo se foca na representação deste último, nem toda a gente teoriza a construção de personagens representativas da comunidade da mesma forma,

(...) when theorized from the perspective of the FTM, the stone butch becomes pre-FTM, a penultimate stage along the way to the comfort of transsexual transformation; however, when theorized from the perspective of the butch, the stone butch becomes a nonsurgical and nonhormonal version of transgender identification and does away with the necessity of sex reassignment surgery for some people. (Halberstain, 1998, p. 148).

Ou seja, quando em *Disclosure* (2020) Zeke afirma “I think that best encapsulates the writers and producers of The L Word's approach to Max, is that they are seeing trans men increasingly enter the lesbian community and that they are traitors to feminism.” (Feder, 2020), simplesmente mostra que, no seu entender, Max deveria logo desde o início ter sido pensado ‘de homens trans, por homens trans, para homens trans’ para impedir a continua evocação de que estes grupos são ‘inimigos mortais’.

O que faz com que Max de possa ser uma stone butch é exatamente aquilo que faz com ele seja um homem trans. Não existe uma regra ‘escrita na pedra’ que nos diga o que é uma pessoa transgénero e uma butch ou stone butch. As suas diferenças e as suas semelhanças são tão ténues que chegam a diluir-se umas nas outras. Um homem trans não pode ser obrigado a tomar testosterona, ter disforia, fazer uma mastectomia e uma faloplastia do mesmo modo que uma pessoa a quem lhe foi atribuído o género feminino à nascença não pode ser impedida de ter disforia e fazer uma mastectomia porque não está a fazer reposição hormonal.

The places where the divisions between butch and FTM become blurry, on the other hand, have less to do with the identity politics of lesbian feminism and more to do with embodiment. As Jordy Jones suggests, many individuals who take hormones may not be transgendered, and many transgendered men may not take hormones.

(...)

There are real and physical differences between female-born men who take hormones, have surgery, and live as men and female-born butches who live some version of gender ambiguity. But there are also many situations in which those differences are less clear than one might expect, and there are many butches who pass as men and many transsexuals who present as gender ambiguous and many bodies that cannot be classified by the options transsexual and butch. (Halberstain, 1998, p. 153).

O facto de a sociedade querer forçar a população a ‘caber’ em padrões estereotipados e heteronormativos, limita a liberdade para que mais pessoas como Kade Gottlied³⁰, o primeiro homem trans a competir no reality show *RuPaul’s Drag Race* (2009-) na 13.^a temporada do programa, saiam do armário. Alimentando histórias idênticas à de Max e fomentando a sua banalização através da criação de personagens lésbicas butch com atração por outras mulheres, geralmente femme, que, ao fim de algum tempo, assumem-se como homens trans.

Ao contrário do que acontece com personagens como Denise em *Master of None* (2015-2021) e Paul Strickland em *9-1-1: Lone Star* (2020-), cujas histórias se relacionam com as pessoas que as interpretam (Denise é interpretada por Lena Waithe e Paul por Brian Michael Smith), fornecendo não só credibilidade como diversidade. Elas ajudam igualmente a desmitificar conceções que se possam ter devido a alguma ambiguidade provocada por personagens como Max, as quais se puderam relacionar com mais do que um estereótipo ou identidade por causa da perspetiva tomada pelos seus criadores.

³⁰ Kade Gottlied é o homem trans por de trás da drag queen Gottmik. Fora do drag, ele tem uma expressão de género mais feminina, como o próprio menciona num episódio do programa, é pansexual e utiliza os pronomes ‘ele/dele’ (‘he/him’ em inglês).

CONCLUSÃO

Em suma, podemos concluir que a construção dos estereótipos varia conforme as intenções de quem os cria.

A questão da perspectiva e da performance das personagens são elementos fundamentais para entendermos as decisões tomadas por parte de produtores, argumentistas, realizadores e atores no momento em que constroem uma determinada personagem.

O documentário *Disclosure* (2020) centra-se em expor os mitos que foram criados ou incutidos e, por sua vez, difundidos sobre as pessoas transgénero ao longo da história do cinema e da televisão. Consideramos que não existem verdades/caminhos certos ou errados, existem sim perspectivas que puderam ser consideradas inapropriadas por quem, até certo ponto, se identifica de alguma forma com a personagem em questão.

Nos excertos estudados nesta dissertação, deparámo-nos com um conflito entre ‘o que é ser mulher’ e ‘o que é ser homem trans’. Assim, verifica-se que em *A Florida Enchantment* (1914), *Yentl* (1983), *Just One of the Guys* (1985), *Something Special (Willy/Milly)* (1986) e na análise da sequência com cenas de *Just One of the Guys* (1985), *Albert Nobbs* (2011), *Yentl* (1983), *Victor/Victoria* (1982) e *Fast Break* (1979) prevalece a ideia do homem transgénero enquanto ‘mentira’. Ou seja, nestas obras os ‘supostos’ homens trans encaixam-se no padrão estereotipado de que, por de trás de um homem trans, existe uma mulher. Em comum, manifestam a ideia de que é necessário que haja uma parte da história destas personagens que nos indique que ‘eles’ regressaram à sua fase de pré-transição. Isto aplica-se mesmo às personagens que, à primeira vista, demonstram motivos válidos para avançarem com o processo de transição.

A resposta que encontramos para que, no mundo do pós Revoltas de Stonewall, ainda se encontre este tipo de representação de homens transgénero nos media. Este facto prende-se com a posição que mulher ocupa na sociedade. Quer no quotidiano, quer na ficção, uma pessoa que é designada à nascença do género feminino pode estar mais exposta à invisibilidade social, assim como à objetificação e sexualização do seu corpo. Quando comparamos esta situação com a das mulheres trans, nota-se que elas têm uma exposição mais significativa devido ao facto de à nascença lhes ter sido designado o

género masculino, logo foram colocadas num lugar de maior visibilidade e privilégio desde o momento em que nasceram.

Tal como é estudado no início do capítulo IV desta dissertação, não existe um estereótipo que nos indique à primeira vista que um homem é ou não transgénero. Este fator contrapõe-se com o caso das mulheres trans.

É por isso que temos este tipo de representação: retratar homens trans como sendo mulheres que, devido a uma determinada situação fez com que elas decidissem ser ‘homens’, apenas para que no final voltassem a assumir-se enquanto mulheres.

Por fim, analisamos a construção da personagem Max Sweeney de *The L Word* (2004-2009). A edificação desta personagem equaciona até que ponto é que deve ou não ser considerada um homem trans.

Se anteriormente o que se colocava em causa era se aquelas personagens podiam ou não ser consideradas homens trans, esta parte foca-se em quem idealizou a personagem e porque é que ela é criticada em *Disclosure*. Concluindo-se que Max Sweeney tem, na sua génese, características que o tornam numa personagem ambígua. Por outras palavras, Max não se enquadra apenas dentro do estereótipo do homem macho-alfa. Ele também se poderá apresentar como uma stone butch, pois as diferenças entre estas duas identidades (a stone butch e o homem trans) encontram-se num patamar onde não existem disparidades muito marcadas para que as consigamos distinguir.

Consideramos por último, que caberá a quem cria e interpreta o estereótipo o poder de decidir até que ponto é que acredita que este é válido ou se deve deixar influenciar por ele, ou não. Por sua vez, na análise dos filmes em causa e das perspetivas de alguns autores que convocámos, podemos ainda acrescentar que estereótipos são imagens criadas pelos media, agentes políticos, entre outros, com o intuito de promover uma imagem sobre alguém, tendo como finalidade criar uma ideia específica (e correta) sobre esse indivíduo.

RECOMENDAÇÕES PARA FUTURAS INVESTIGAÇÕES

Tendo em conta as limitações desta dissertação, existe a possibilidade de, num futuro próximo, dar continuidade ao desenvolvimento da temática aqui desenvolvida.

Apesar de se focar na representação dos homens e das mulheres transgénero, *Disclosure* é muito mais complexo com que aparenta ser. Cada excerto de filme, cada excerto de série, cada excerto de talk show exemplificam e retratam um momento específico na história dos media, que por sua vez é influenciada pela mentalidade dos agentes políticos das épocas. Assim uma das possíveis investigações passará por realizar uma análise histórica, onde cruzaremos a representação das pessoas trans e não-binárias nos media com a evolução do pensamento social e político das épocas em questão.

Seguindo esta perspetiva, outro estudo que poderá ser realizado na reflexão dos movimentos que começaram a surgir durante a partir do século XX em prol dos Direitos Humanos. É sabido que foi a oposição feita por estes movimentos face a governos e políticas que contribuíram para que, lentamente, se iniciasse um processo de mudança de mentalidade na população. Com isto vem a necessidade de se começar a incluir as pessoas LGBTI nos meios de comunicação, fosse no cinema, na televisão, nos talk shows, chegando mais tarde aos reality show e really competition shows.

Outra forma de análise que não foi realizada, mas que seria importante ser trabalhada no futuro, centrar-se-ia nos aspetos técnicos dos excertos utilizados nesta dissertação, tais como a escala de planos, o enquadramento, as opções estéticas do realizador, a iluminação, e o tipo de montagem, por exemplo. A análise de todos os elementos mencionados poderia auxiliar o entendimento do lado artístico: o modo como a sua conjugação pode influenciar a leitura do espetador. No entanto, esta situação também poderia ser expandida para o caso da representação dos estereótipos das mulheres trans. Igualmente, considera-se pertinente colocar esta análise dos homens e das mulheres trans lado a lado para que se possa fazer uma comparação e, posteriormente, tirar ilações sobre os mesmos resultados.

BIBLIOGRAFIA

American Psychological Association. (2015). *Key Terms and Concepts in Understanding Gender Diversity and Sexual Orientation Among Students*. American Psychological Association, Divisions 16 and 44.

Bardin, L. (2015). *Análise de Conteúdo*. (4.^a ed.). Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro (tradução). EDIÇÕES 70, Lda

Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2006). *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Estados Unidos da América: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Feinberg, L. (2006). *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come*. In S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader*. (pp. 205-220). New York, NY: Routledge.

Gay & Lesbian Alliance Against Defamation. (2015). *2015-16 Where We Are On TV*. GLAAD.

Gay & Lesbian Alliance Against Defamation. (2016). *Where We Are On TV '16-'17 GLAAD's annual report on LGBTQ inclusion*. GLAAD.

Gay & Lesbian Alliance Against Defamation. (2017). *Where We Are On TV '17-'18 GLAAD's annual report on LGBTQ inclusion*. GLAAD.

Gay & Lesbian Alliance Against Defamation. (2018). *2018-2019 Where We Are On TV*. GLAAD.

Gay & Lesbian Alliance Against Defamation. (2019). *Where We Are On TV 2019-2020*. GLAAD.

Gay & Lesbian Alliance Against Defamation. (2021). *Where We Are On TV 2020-2021*. GLAAD.

Green, J. (2006). *Look! No, Don't! The Visibility Dilemma for Transsexual Men*. In S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader*. (pp. 499-508). New York, NY: Routledge.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Estados Unidos da América: Duke University Press.

Jong, M. J. W. de (2006). *From Invisibility to Subversion: Lesbian and Gay Representation in the U.S. News Media During the 1950s*. In L. Castañeda e S. Campbell (Eds.), *News and sexuality: media portraits of diversity*. (pp. 37-52). Estados Unidos da América: Sage Publications, Inc.

Kellner, D. (2001). *A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Ivone Castilho Benedetti (tradução). Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração.

Killermann, S. (2017). *A Guide to Gender: The Social Justice Advocate's Handbook*. (2.^a ed.). Austin, TX: Impetus Books.

Namaste, V. K. (2006). *Genderbashing: Sexuality, Gender, and the Regulation of Public Space*. In S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader*. (pp. 584-600). New York, NY: Routledge.

Pavlac, B. A. (2009). *Witch hunts in the western world: persecution and punishment from the inquisition through the Salem trials*. Westport, Connecticut: GREENWOOD PRESS.

Perse, E. M. (2001). *Media effects and society*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers.

Rubin, G. (2006). *Of Catamites and Kings: Reflections on Butch, Gender, and Boundaries*. In S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader*. (pp. 469-481). New York, NY: Routledge.

Stryker, S. (2008). *Transgender History*. Estados Unidos da América: Seal Press

FILMOGRAFIA

Abbott, M., Chaiken, I. & Greenberg, K. (criadores). (2004-2009). *The L Word*. (série). EUA: Showtime.

Drew, S. (realizador). (1914). *A Florida Enchantment*. (filme). EUA: Vitagraph Company of America.

Edwards, B. (realizador). (1982). *Victor/Victoria*. (filme). EUA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Feder, S. (realizador) & Cox, L. (produtora executiva). (2020). *Disclosure*. (filme). EUA: Netflix.

García, R. (realizador). (2011). *Albert Nobbs*. (filme). Reino Unido: Mockingbird Pictures.

Gottlieb, L. (realizador). (1985). *Just One of the Guys*. (filme). EUA: Columbia Pictures.

Schneider, P. (realizador). (1986). *Something Special (Willy/Milly)*. (filme). EUA: Griffon Productions.

Smight, J. (realizador). (1979). *Fast Break*. (filme). EUA: Kings Road Entertainment.

Streisand, B. (realizador). (1983). *Yentl*. (filme). EUA: United Artists.

WEBGRAFIA

American Psychological Association. (setembro de 2019). *Sexual Orientation*. Consultado a 10 de dezembro de 2020.

Disponível em: https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/bias-free-language/sexual-orientation?_ga=2.205790869.705334065.1607616835-1362702754.1607616834

Associação de Mães e Pais pela Liberdade de Orientação Sexual e Identidade de Género. (s.d.). *Glossário | Amplos*. Consultado entre 5 de dezembro de 2020 e 7 de dezembro de 2020.

Disponível em: <http://www.amplos.pt/glossario/>

Breznican, A. (3 de fevereiro de 2021). *Disclosure: The Oscar-Hopeful Documentary That Changed Hollywood*. Consultado entre 25 de março de 2021 e 31 de março de 2021.

Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/02/disclosure-trans-representation-hollywood>

Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género. (s.d.). *Glossário – CIG*. Consultado entre 4 de dezembro de 2020 e 7 de dezembro de 2020.

Disponível em: <https://www.cig.gov.pt/area-lgbti/glossario/>

Farley, R. (31 de março de 2017). *Filmmaker Sam Feder On Why Representation Of Transgender Lives In Film Matters*. Consultado a 31 de março de 2021.

Disponível em: <https://www.refinery29.com/en-us/2017/03/147517/transgender-movies-visibility-sam-feder>

Gay & Lesbian Alliance Against Defamation. (s.d.). *GLAAD Media Reference Guide - Transgender*. Consultado entre 5 de dezembro de 2020 e 6 de dezembro de 2020.

Disponível em: <https://www.glaad.org/reference/transgender>

Gay & Lesbian Alliance Against Defamation. (s.d.). *GLAAD Media Reference Guide - Lesbian / Gay / Bisexual Glossary Of Terms*. Consultado entre 6 de dezembro de 2020 e 7 de dezembro de 2020.

Disponível em: <https://www.glaad.org/reference/lgbtq>

Horton, A. (18 de junho de 2020). *Disclosure: behind Laverne Cox's Netflix documentary on trans representation*. Consultado a 31 de março de 2021.

Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2020/jun/18/disclosure-laverne-cox-netflix-documentary-trans-representation>

Laverne Cox. (s.d.). *About + Bio ★ Laverne Cox*. Consultado a 23 de março de 2021.

Disponível em: <https://lavernecox.com/about/>

Parson, V. (2020, junho 29). *Inventor of the gender reveal party regrets 'creating a monster' now that she's mother to a gender non-conforming kid*. Consultado a 13 de janeiro de 2021.

Disponível em: <https://www.pinknews.co.uk/2020/06/29/gender-reveal-party-first-inventor-mother-jenna-karvunidis-monster-daughter/>

Ramos, D. (18 de dezembro de 2020). *Laverne Cox On The Lasting Impact Of 'Disclosure': Emboldening Trans Representation By Taking Action – Q&A*. Consultado a 31 de março de 2021.

Disponível em: <https://deadline.com/2020/12/laverne-cox-disclosure-netflix-lgbtq-trans-representation-inclusion-diversity-1234658327/>

Sam Feder. (s.d.). *About – Sam Feder (samfederfilms.com)*. Consultado a 22 de março de 2021.

Disponível em: <https://www.samfederfilms.com/about>

Steinmetz, K. (25 de junho de 2020). *Actor and Activist Laverne Cox: 'We Need to Change Power'*. Consultado a 29 de março de 2021.

Disponível em: <https://time.com/5857573/laverne-cox-disclosure-documentary/>

Tabberer, J. (3 de fevereiro de 2021). *SAM FEDER ON THE STORY OF HIT DOCUMENTARY DISCLOSURE - FROM GENESIS TO OSCAR BUZZ*. Consultado entre 29 de março de 2021 e 31 de março de 2021.

Disponível em: <https://attitude.co.uk/article/sam-feder-on-the-story-of-hit-documentary-disclosure-from-genesis-to-oscar-buzz-1/24436/?cmpredirect>

Wissot, L. (19 de junho de 2020). “*We Prioritized Hiring Trans Crew, and When We Couldn’t do That We Mentored Trans People on Set*”: *Sam Feder on Disclosure*. Consultado entre 25 de março de 2021 e 31 de março de 2021.

Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/109821-we-prioritized-hiring-trans-crew-and-when-we-couldnt-do-that-we-mentored-trans-people-on-set-sam-feder-on-disclosure/#.YTvHvBmSnIX>