

O CORPO INTERSEX E A POLITIZAÇÃO DO ABJETO EM XXY

Matheus Santos¹

Resumo: O que nos pode dizer o corpo *intersex*? Como este debate se amplia ao tratarmos de sua representação no cinema? No presente trabalho, a partir do filme *XXY*, dirigido pela argentina Lucia Puenzo, problematizamos estas e outras questões relacionados a corpos e desejos desviantes. Com um discurso subversivo e anti-patologizante em relação ao corpo *intersex*, *XXY* propõe um olhar atento em relação às subjetividades de tal vivência. Acreditamos que o filme, assim como os estudos *queer*, defende a importância da politização dos corpos abjetos.

Palavras-chave: *Intersex*; gênero; análise fílmica; estudos *queer*; abjeção.

1. Introdução

1.1 A sétima arte sob as óticas feministas e *queer*²

Uma primeira inserção feminista na análise fílmica se dá a partir da observação do modo como, principalmente através do uso dos ditos estereótipos femininos criados pela cultura patriarcal (a exemplo da vampira, a mãe, a amiga fiel, a vizinha, a esposa etc.), a mulher é representado no cinema clássico hollywoodiano, de modo a “fazer possível o invisível, descobrindo os mecanismos que naturalizam as imagens e os significados que portam.”³ (RICALDE, 2002, p.25).

Chamamos atenção para o esforço de Laura Mulvey que, em suas primeiras reflexões sobre este cinema no texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, escrito em 1975, chega à conclusão de que a representação da mulher no cinema clássico hollywoodiano se dá de dois modos: através da sua fetichização, colocando-a como objeto aos olhos masculinos, que se deleitariam com o *close-up* ou, de modo distinto, através da sua punição, situação na qual a própria narrativa se encarregaria de colocá-la “fora-da-lei”, para que assim se justificasse o seu castigo.

¹ Mestrando em Comunicação pela ECO-Pós/UFRJ e pesquisador do CuS (grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade)/UFBA – email: matheus2099@gmail.com

² Optamos por não aprofundarmos a discussão sobre os estudos *queer* por conta da limitação de páginas. Para uma introdução ao tema ver Jagose (2008), para estudo mais aprofundado ver Butler (2006)

³ hacer visible lo invisible descubriendo los mecanismos que naturalizan las imágenes y los significados que portan



De acordo com Mulvey, a mulher era assim representada, pois, seu castigo ou fetichização distrairia o espectador (homem), da ameaça de castração que a imagem feminina inevitavelmente suscitaria, revelando uma grande influência da psicanálise freudiana e lacaniana na análise da autora.

Ricalde (2002) chama a atenção para a importância feminina no cinema não apenas enquanto representação, mas vê no processo produtivo do cinema, a partir de filmes feitos por mulheres influenciadas pelas teorias feministas, um modo de subversão do sistema falocêntrico e patriarcal característico do cinema clássico hollywoodiano e afirma que a “resposta direta dos produtos filmicos realizados por mulheres foi o rechaço dos ditos estereótipos. Assim, ao invés da mulher-mito, inacessível, fixa, eterna e abstrata, põem personagens femininos desmistificados, situados historicamente, em sua cotidianidade.”⁴ (RICALDE, 2002, p.29)

A impossibilidade de leituras não-heterossexuais no cinema hollywoodiano, de acordo com os primeiros estudos de Mulvey, é alvo de duras críticas que partem, principalmente das feministas lésbicas, que alegam que

As abordagens de Mulvey [...] podem ser lidas como a cancelamento do prazer da espectadora não-heterossexual e os estudos culturais fundamentados na psicanálise tampouco concebiam o desejo fora dessa dualidade. Uns e outros descansavam nessa divisão básica da cultura ocidental, a qual deixava de fora do espaço da análise quem não respondiam a categorias pré-fixadas.⁵ (RICALDE, 2002, p.40)

A partir da década de 1990, juntamente com o advento dos estudos *queer*, começam a surgir filmes que passam a questionar tal binarismo. O *New Queer Cinema*, como passa a ser chamado, subverte as noções de sexo, gênero e sexualidade, que, ainda nos dias atuais, dominam a produção cinematográfica mundial. De acordo com Chris Straayer (1999), “simultaneamente construindo e destruindo códigos de gênero e sexo, estes filmes se engajam em atividades transgressoras que têm lugar *no e através do* corpo e, portanto, desafia completamente a segregação conceitual entre gêneros, entre sexos e, de modo mais importante, entre gênero e sexo”.

4

respuesta directa de los productos filmicos realizados por mujeres fue el rechazo de dichos estereotipos. Así, a la mujer-mito, inasible, fija, eterna y abstracta, se le ponen personajes femeninos desmitificados, situados históricamente, en su cotidianidad

⁵ los planteamientos de Mulvey [...] pueden ser leídos como la cancelación del placer de la espectadora no heterosexual y los estudios culturales fundamentados en el psicoanálisis tampoco concebían el deseo fuera de esa dualidad. Unos y otros descansaban en esa división básica de la cultura occidental, la cual dejaba de fuera del espacio de análisis a quienes no respondieran a unas categorías prefijadas

Como argumenta Margarete Almeida Nepomuceno (2009, p.1), tal cinema abre espaço na produção contemporânea para que “personagens *queers* possam encenar suas performances de identidades múltiplas através de corpos-devir. Dos guetos, das sombras e das infiltrações subterrâneas para as telas cinematográficas”.

Segundo a autora, uma nova geração de cineastas, a exemplo de Pedro Almodóvar, Derek Jernan e Gus Van Sant, destaca-se por, em seus filmes, privilegiarem uma abordagem menos “sensacionalista” em relação à produção da diferença de gêneros, sexualidades e corpos, estando “mais interessada na complexificação das subjetividades ambíguas e transgressivas”, passando desta forma a atuar como visibilizadores de múltiplas subjetividades “que são agenciadas tanto pelos modelos fixos de sexualidade, com seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo do devir, das escolhas pessoais do próprio corpo e da auto-referência.” (NEPOMUCENO, 2009, p.2)

Faz-se indispensável, ainda, relacionar o cinema à posição pós-identitária dos estudos *queer*, que, embora não rechace de todo a afirmação identitária e sua importância política, vê na afirmação de posições fixas e essenciais modos de, mais uma vez, produzir categorizações e, por conseguinte, hierarquizações e subjugações de corpos e práticas. Como afirma Rogério Luz (2002, p.113-114), o cinema, por ser uma arte moderna “deu a ver um devir múltiplo e aboliu o sujeito como aquele ponto central exigido pela lógica identitária.”

1.2 O corpo *intersex*

Em *Herculine Barbin – Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth Century French Hermaphrodite*, Michel Foucault (1980) relata-nos que nem sempre a intersexualidade foi tratada como nos dias atuais. Segundo ele, por mais que encontremos registros de *intersex* condenados a morte em tempos ancestrais e na Idade Média, também é possível encontrar relatos em que eram tratados de outra forma; decisões jurídicas que revelam que um corpo com características dos dois sexos era inteligível como tal. Aquele que era “hermafrodita” tinha que decidir por um sexo apenas quando estivesse prestes a se casar e o fato só se tornaria um problema se ele/ela voltasse atrás depois da decisão tomada.

Principalmente após o século XIX é que se pensou o sexo como algo que esconde uma determinada verdade e, por isso, ele também precisaria ser um “sexo verdadeiro”. Nas palavras de Foucault:

[...] quando confrontado com um hermafrodita, o médico não estava mais interessado em reconhecer a presença de dois sexos, justapostos ou intercalados, ou em saber qual dos dois prevaleceu sobre o outro, mas antes, em decifrar o verdadeiro sexo que estava escondido por baixo das aparências ambíguas. Ele tinha, por assim dizer, que tirar o corpo do seu engano anatômico e descobrir o único sexo verdadeiro por trás dos órgãos que poderiam estar simulando o sexo oposto. Para alguém que sabia como observar e conduzir um exame, estas misturas de sexo não eram mais que disfarces da natureza: hermafroditas eram sempre “pseudo-hermafroditas”⁶.
(FOUCAULT, 1980, p. viii - ix)

De acordo com Nádia Perez Pino (2007), a história da intersexualidade pode ser descrita em três diferentes períodos.

A “Era das gônadas”, datada de meados do século XIX até os anos de 1950, caracteriza-se por um período no qual o hermafroditismo era definido a partir da presença das gônadas masculinas e femininas em um mesmo corpo. Nesse período surgem nomenclaturas até hoje utilizadas pela medicina ocidental como hermafroditismo verdadeiro e pseudo-hermafroditismo:

A classificação baseia-se na natureza da gônada presente e os três grupos básicos são o pseudo-hermafroditismo masculino (PHM = genitália ambígua com testículos), pseudo-hermafroditismo feminino (PHF = genitália ambígua com ovários) e hermafroditismo verdadeiro (HV = testículo e ovário com ou sem genitália ambígua) (DAMIANI e GUERRA-JÚNIOR, 2007)

Em um segundo período, que vai da década de 1950 aos anos de 1980, ocorrem as primeiras cirurgias “des-construídas” dos corpos *intersex* em busca da “construção” de um sexo verdadeiro. A “Era cirúrgica”, de acordo com Pino, torna-se possível graças aos avanços tecnológicos no campo médico que permitem o surgimento da anestesia, fundamental para as intervenções cirúrgicas, mas, principalmente, a partir da emergência do paradigma da identidade de gênero defendida, entre outros, pelo psicólogo e sexologista John Money.

⁶ When confronted with a hermaphrodite, the doctor was no longer concerned with recognizing the presence of the two sexes, juxtaposed or intermingled, or with knowing which of the two prevailed over the other, but rather with deciphering the true sex that was hidden beneath ambiguous appearances. He had, as it were, to strip the body of its anatomical deception and discover the one true sex behind organs that might have put on the forms of the opposite sex. For someone who knew how to observe and to conduct an examination, these mixtures of sex were no more

De acordo com a teoria de Money, as pessoas não nasceriam com uma identidade de gênero definida, de modo que o seu sexo poderia ser “alterado” até o décimo oitavo mês de vida sem maiores prejuízos para a criança que, por não se lembrar de nada, poderia seguir “normalmente” sua vida.

Mostra-se interessante observar aqui como tal pensamento provoca um giro de perspectiva ao deslocar o gênero de um lugar essencial e estável tornando-o autônomo em relação a hormônios, cromossomos e gônadas, permitindo a compreensão de que “o comportamento sexual não viria de um ‘instinto natural’ e sim da educação e dos processos de socialização” (PINO, 2007, p.170).

No entanto, apesar da “ênfase nos aspectos sociais, a natureza e a binariedade do sexo não foram colocadas em xeque, pois os *intersex* eram considerados frutos de desenvolvimento anormal e necessitavam de tratamentos para se tornar homens e mulheres” (PINO, 2007, p.170).

Como nos relata Machado (2005), Money foi quem primeiro registrou o caso de um bebê submetido a uma cirurgia de “(re)construção genital”. Trata-se de David Reimer, que após sofrer um grave ferimento no pênis durante um processo de circuncisão passou por diversas intervenções cirúrgicas, como aconselhado por Money à família, para que se tornasse uma menina.

No entanto, o modelo centrado na cirurgia foi amplamente criticado, tendo como argumento principal o de que a medicina seria incapaz de fazer “genitais normais” além de apontar uma freqüente insatisfação das pessoas submetidas às cirurgias, como o próprio David que, aos 38 anos, após uma série de cirurgias que buscavam “normalizar” o seu sexo, cometeu suicídio.

A partir dos anos 1980, além dos médicos, aqueles que tinham sofrido as cirurgias “normalizadoras” também passaram a contestar o procedimento. Neste período são criadas associações e grupos de auto-ajuda buscando tornar a experiência *intersex* menos invisível.

Passa-se então a chamada “Era do consenso”, no qual a decisão em relação à cirurgia e ao sexo a ser designado a criança passa pela decisão dos pais e de uma equipe multidisciplinar formada por cirurgiões, endocrinologistas, pediatras, psicólogos etc.

O trabalho de Michel Foucault nos permite pensar no sexo não como algo causal ou unívoco, como que anterior ou livre de qualquer relação de poder:

Para Foucault, ser sexuado é estar submetido a um conjunto de regulações sociais, é ter a lei que norteia essas regulações situada como princípio formador do sexo, do gênero, dos

prazeres e dos desejos, e como princípio hermenêutico de auto-interpretação. A categoria do sexo é, assim, inevitavelmente reguladora, e toda análise que a tome acriticamente como um pressuposto amplia e legítima ainda mais essa estratégia de regulação como regime de poder/conhecimento. (BUTLER, 2006, p.130)

Embora a questão do biopoder e controle sobre os corpos esteja presente na obra de Foucault, Butler (2006) alerta para como, ao discutir a intersexualidade através do diário de Herculine Barbin, Foucault parece, em alguns momentos, colocá-la/o numa posição privilegiada por conta do seu trânsito entre os gêneros, como se a condição *intersex* permitisse o gozo dos mais diferentes tipos de prazer:

Foucault deixa de reconhecer as relações de poder concretas que tanto constroem como condenam a sexualidade de Herculine. Na verdade, ele parece romancear o mundo de prazeres de Herculine, que é apresentado como o “limbo feliz de uma não identidade” (xiii), um mundo que ultrapassa as categorias do sexo e da identidade. (BUTLER, 2006, p.128)

A crítica de Butler parece-nos razoável, uma vez que, assim como faz ao longo de *Gender Trouble*, chama a atenção para a impossibilidade de corpos que se encontrem fora das relações de poder, atentando ainda para o fato de que aqueles que se põem ou são postos a margem do sistema binário de sexo, gênero ou sexualidade, os corpos *queer*, não necessariamente encontram-se num estado de graça, onde a fluidez, a não-identidade, o constante devir permitem-lhes o livre gozo dos prazeres. Pelo contrário, a marginalidade pode ser, e assim é muitas vezes, cruel, como no caso de David Reimer e Herculine Barbin, cuja exigência que lhes foi imposta de apresentarem um sexo, gênero, sexualidade e desejos “coerentes”, e, portanto “verdadeiros”, levaram-nos/nas ao suicídio.

2. Análise

2.1 O filme

Baseado no conto *Cinismo*, de Sergio Bizzio, *XXY* conta a história de Alex (Inés Efron), *intersex* que aos 15 anos se vê em meio a dúvidas e angústias em relação ao próprio corpo e sexualidade. Após seu nascimento, na Argentina, seu pai Kraken (Ricardo Darín) e sua mãe Suli (Valéria Bertuccelli), mudam-se para uma pequena cidade no litoral uruguaio buscando “fugir da opinião de idiotas” sobre o que fazer a

respeito da intersexualidade de Alex, como afirmam em determinado momento. Kraken é biólogo e trabalha cuidando de tartarugas marinhas acidentadas.

O filme tem início com a chegada de uma família de amigos do casal vinda de Buenos Aires. Ramiro (Germán Palácios), Ericka (Carolina Pelleritti) e seu filho Álvaro (Martín Piroyansky), chegam num momento delicado, pois Alex acabara de entrar em uma briga no colégio com o seu melhor amigo, e possível amante, Vando (Luciano Nóbile), após tê-lo confiado o seu segredo e descobrir que foi traída. A cidade começava então, a saber, aos poucos, que Alex era um/uma *intersex*.

2.2 Início

A seqüência a qual primeiro daremos atenção trata-se também da seqüência inicial do filme. Nela, além dos créditos iniciais, nos são apresentadas as duas famílias, de Alex e Álvaro, núcleo de personagens principais da trama.

Os créditos nos são apresentados intercalados com imagens turvas de uma pessoa, que mais tarde saberemos tratar-se de Alex, correndo em meio a árvores empunhando um facão, enquanto ouvimos, além do som ambiente, seus passos por entre as folhas caídas e sua respiração ofegante. Os letreiros indicando os nomes dos atores e diretora nos são apresentados como se estivessem no fundo do mar. Vemos, então, plantas que liberam algum tipo de substância no oceano. Plantas, a princípio, exóticas, que nos revelam uma analogia que perpassa todo o filme, da intersexualidade (ou de Alex) com animais marinhos, a exemplo de tartarugas. O oceano, que nos é apresentado nas primeiras cenas, é também um elemento bastante presente no filme, e, quando não utilizado como cenário para cenas importantes, ou para as analogias as quais nos referimos, empresta o barulho de suas ondas e ventos para a construção de uma atmosfera um tanto melancólica e de forte carga dramática em algumas cenas.

A câmera acompanha Alex correndo rapidamente por entre as árvores, até que, com um angustiante suspiro, crava o facão no chão. Vemos então o título do filme surgir na tela: *XXY*. No qual percebemos que a letra *Y* trata-se, na verdade, de um *X*, com uma de suas hastes quebrada.

Neste primeiro momento, chamamos atenção para o nexos entre as imagens apresentadas, ou para a *colocação em série*, discutida na metodologia de Casetti e di Chio (2002) a respeito da análise das representações em filmes e que utilizaremos aqui. Segundo os autores, “cada imagem possui outra que a precede ou que a segue: forma parte de uma sucessão e, ao mesmo tempo, por assim dizê-lo, recebe e deixa uma

herança, recolhe e devolve testemunhos”⁷ (p.119). Desta forma, a exibição de seres marinhos intercalados com imagens de Alex correndo entre a floresta, provoca um nexo por *articulação*, definido principalmente por analogias, o que veremos durante todo o filme.

O profundo suspiro de Alex ao, num movimento rápido e nos apresentado em imagens turvas, cravar o facão no solo e, logo em seguida, o título do filme, como nos é apresentado, podem ser considerados, no que diz respeito à *colocação em cena*, como *temas* que definem o “núcleo principal” do filme: a angústia da personagem em relação ao seu corpo e a sua sexualidade. Toda a raiva de Alex é expressa com um golpe no chão e o motivo parece ser claro quando lemos na tela uma combinação de letras que, como aprendemos desde cedo na escola, trata-se, geneticamente de uma “anomalia”, representada pela imperfeição da letra *Y*, que ao lado dos dois xis que “assegurariam” um código genético “feminino”, de acordo com a biologia tradicional, torna Alex um “corpo estranho”.

A partir de então, vemos a imagem de Alex sentada, acendendo um cigarro e logo em seguida de sua mãe, Suli, que se dirige ao local de trabalho do marido, Kraken, que ao abrir uma tartaruga marinha, pronuncia as primeiras, e bastante significativas, palavras do filme: “É fêmea.”

As palavras ditas por Kraken evidenciam o entendimento das categorias de sexo a partir do binarismo *macho* versus *fêmea*, no qual a ambigüidade, como no caso de Alex, parece não ter espaço. O diagnóstico de Kraken em relação à tartaruga está em conformidade também com o de Alex, que, de acordo com os médicos, a exemplo de Ramiro, trata-se de uma *fêmea* sendo, portanto, *mulher*. Sua intersexualidade é entendida, sob essa ótica, como um problema de formação genética que, como advoga o discurso médico-patologizante, deve ser corrigido através da “cirurgia genital”, que atribuiria a Alex o *status* de mulher, aquilo que “ela” “verdadeiramente” seria.

2.3 Aproximação

Nesta seqüência, que se dá após uma briga entre Kraken e o pai de Vando, Alex e Álvaro observam o biólogo cuidar das tartarugas, conversam e passeiam pela cidade. Percebemos aqui, como, imediatamente após uma cena de muita tensão, a autora nos apresenta algo bastante distinto. Os dois discutem amenidades enquanto caminham. Os

⁷ cada imagen posee otra que la precede o que le sigue: forma parte de una sucesión y, al mismo tiempo, por así decirlo, recibe y deja una herencia, recoge y devuelve testigos

diálogos são curtos e separados por diversos momentos de silêncio, onde só ouvimos o som ambiente e, mais uma vez o quebrar das ondas do mar.

- “Seus pais são gente fina?” – pergunta Alex enquanto folheia um livro de uma das barracas.

- “Ah, são meus pais.”

- “E o que tem? São legais?”

- “Sim, acho que sim.”

- “Os meus são uma desgraça, estão sempre no meu pé.”

Os dois observam os produtos de uma das tendas.

- “Por que brigou com aquele menino?” – pergunta Álvaro referindo-se a Vando.

- “Ele provocou.”

- “Pode pagar em pesos argentinos?” pergunta Alex à vendedora, mostrando-lhe um colar.

- “Sim.” - responde ela.

- “Quanto é?”

- “Seriam sete pesos.”

- “Ele paga.” – diz Alex apontando para Álvaro que, desconcertado, dá o dinheiro a vendedora enquanto observa Alex seguir adiante.

- “Aqui está, espero que gostem.” – diz a vendedora ao entregar o troco a Álvaro.

- “Obrigado.”

Álvaro começa a escutar música com fones de ouvido enquanto segue Alex.

- “Sabe qual é o bom de escutar música na rua?” – pergunta Alex tirando os fones de Álvaro.

- “O que?”

- “Que parece que todos escutam o mesmo que você.” Diz Alex quando põe os fones.

Ao terminar a frase e posicionar os fones, não só Alex, como também os espectadores podem ouvir a música, neste momento bastante alta. Alex começa a dançar e Álvaro sorri para ela, num momento bastante intimista entre os dois. Alex devolve os fones e continua a dançar. Álvaro continua observando com um semblante feliz. A música dura ainda um tempo e os dois seguem andando até o que parece uma casa abandonada.

Num filme bastante dramático, com cenas que envolvem grandes tensões e conflitos, de repente nos é apresentada uma seqüência que destoa de todo o restante. Dois adolescentes passeiam por uma feira, conversam sobre os relacionamentos com

seus pais, seus trabalhos, brigas na escola e até dançam, num momento de grande descontração no qual chegamos a esquecer os dramas vividos por Alex. Afinal, o que nos diz uma seqüência como essa?

Além da forte presença de tons verdes e, principalmente, azuis, que vemos durante todo o filme, percebemos nesta seqüência uma série de conteúdos, tratando-se dos temas da conversas entre Alex e Álvaro, que dizem respeito a um “universo adolescente”, como nos típicos filmes *teen* (a exemplo de *Juno*, filme de Jason Reitmen, de 2007, que conta a história de uma adolescente grávida), nos quais jovens enfrentam problemas característicos de um período confuso, em que põem em questão sua relação com o corpo, sexualidade, escola, relacionamento familiar etc. Como fazem Alex e Álvaro nesse momento.

Podemos interpretar a utilização de tais *conteúdos arquetipos*, que de acordo com a metodologia aqui seguida diz respeito a utilização de referências a determinados gêneros fílmicos, neste caso os *teen movies*, como um modo de provocar afeto no espectador. De, ao mostrar Alex menos ácida e irônica como em outros momentos, retratá-la como uma/um jovem como outro/a qualquer, com problemas que acontecem com a maioria dos adolescentes, sejam eles/elas *intersex* ou não, que em muitos momentos encontram-se em conflito com os temas expostos na conversa dos dois. Nesta cena o espectador é convidado a dividir os sentimentos de Alex, ou mesmo lembrar dos seus próprios momentos como adolescentes, acompanhado a aproximação desajeitada dos dois.

O ápice da interpelação aos espectadores, nessa seqüência, trata-se do momento em que Alex toma os fones de Álvaro e, numa ação metalingüística, diz: “Sabe qual é o bom de escutar música na rua? Que parece que todos escutam o mesmo que você”, Ao mesmo tempo em que o espectador pode ouvir a música em alto e bom som, Alex dança de modo bastante irreverente, mostrando-se bem diferente de antes e arrancando um sorriso de Álvaro. A seqüência então, pela duração da música, torna-se quase videoclíptica, atraindo o espectador de vez para a trama.

2.4 Desejo

Passada a seqüência em que Álvaro e Alex se aproximam, vemos crescer cada vez mais a tensão no filme. Alex decide parar de tomar os remédios. Ramiro está decidido a convencer Kraken da suposta necessidade da realização da cirurgia e o fato da comunidade começar a saber que Alex é *intersex* preocupa cada vez mais a família.

Alex e Álvaro estão deitados de bruços, na beira da praia, enquanto o garoto desenha no seu caderno. Alex inicia o diálogo: “Pensou no que te disse?” – Diz em referência a proposta feita assim que se conheceram (Alex perguntara se Álvaro se deitaria com ela). Álvaro acaba se irritando e agressivamente dispara: “Você não é normal. É diferente e sabe disso. Por que as pessoas te olham assim? Por que todos te olham assim? O que você tem?”.

Enquanto Álvaro faz os questionamentos, a expressão de Alex entristece, seus olhos lacrimejam, até que ela/ele levanta e sai correndo em direção a um celeiro próximo a sua casa. Álvaro a/o segue e encontra-a/o deitada/o, ainda com um semblante triste. O garoto encosta lentamente e, ao fazer menção de se afastar, Alex o convida a sentar: “Venha”. Alex puxa Álvaro e o beija. Os dois começam a se tocar, Alex afirma: “Não tenho nada”, “Eu adoro”, responde Álvaro despiendo-a/o. Neste momento já ouvimos uma música que parece dar um clima romântico a cena, quando, em seguida, Alex levanta-se e desliga um rádio que está próximo dando fim ao que ouvíamos. O romantismo parece ser indesejado.

Alex e Álvaro continuam os carinhos e beijos, num clima bastante erotizado. Quando tenta despir Alex, é surpreendido pelo movimento dele/a que o vira de costas, tira as suas calças e também as dele e, rapidamente o penetra. Álvaro, a principio, se assusta, mas depois parece sentir muito prazer.

Nesta seqüência, percebemos claramente como o corpo *intersex* perturba as categorias binárias de sexo, gênero, sexualidade e desejos ao mesmo tempo em que explicita a ficção construída ao redor da sua coerência linear. Como afirma Machado (2005, p.269), os corpos *intersex* são emblemáticos, “justamente porque desafiam o sistema binário de sexo e de gênero, bem como escrutinam, em diferentes esferas sociais, os critérios utilizados para que alguém possa ser considerado homem ou mulher.”

Alex, além da dualidade do seu nome, usado tanto para homens como mulheres, carrega a marca da ambigüidade no seu corpo. Categorizá-la como fêmea ou macho, parece impossível, definir precisamente o seu gênero também. A performatividade de gênero de Alex é bastante fluída durante o filme. Seu temperamento agressivo e sarcástico e suas roupas discretas aproximam-na/o de uma performatividade masculina, no entanto, em outros momentos, sua fragilidade explícita e gestos delicados, fazem-no/a próxima/o do que é entendido como pertencente ao “universo feminino”. Diante disso, como ousar definir sua sexualidade, como classificar os seus desejos?

Ao penetrar Álvaro, Alex conturba toda categorização que necessita de formas binárias para se tornar aceitável. O espectador, que até o momento não tem muitas informações sobre as características físicas da personagem é informado, naquele instante, que ela possui um pênis e, mesmo diante do que seria a evidência maior de uma possível “masculinidade”, se vê incerto, impossibilitado de afirmar, com certeza tratar-se de um homem, ou mesmo de uma mulher. Alex é um “corpo estranho”, inclassificável em tais categorias, *queer*.

2.5 Abjeção

Após transar com Álvaro, Alex não volta para a sua casa, indo dormir com a amiga Roberta, filha do colega de trabalho de Kraken. Durante o filme percebemos que Roberta e Vando parecem ser os seus únicos amigos.

Roberta e Alex conversam e sorriem a noite. Ao amanhecer, Alex acorda com a amiga pintando suas unhas. Irritada, vai até o banheiro tomar banho e tirar o esmalte, Roberta a/o segue e entra no box. Alex e Roberta lavam uma a outra, numa cena que demonstra a proximidade entre elas/eles. Roberta age naturalmente ao ver Alex sem roupas. Enquanto a amiga lava os seus cabelos, Alex a olha sem parar, seus olhos percorrem todo o corpo de Roberta, que continua a massagear a cabeça e nuca da/o amiga/o. Cria-se, novamente, uma tensão erótica. Até que Alex, mostrando irritação, livra-se das mãos de Roberta e sai do banheiro.

Alex deixa a casa da amiga e segue caminhando pela praia quando é abordada por um grupo de rapazes vindos de barco. Como que pressentindo problemas, tenta correr, mas é agarrada por eles, que repetem o tempo todo para que tenha calma, que não vão machucá-la/o. Alex tenta se desvencilhar, atingindo um deles no rosto. “Filha da puta!”, exclama dando um murro no rosto de Alex que, caída, tenta em vão se livrar dos agressores.

“Deixe-me ver!”, “Vamos ver o que tem aqui?”, repetem em tom sarcástico enquanto tiram o short de Alex. “É uma pica! Tem os dois! Tem tudo!”, diz um deles num misto de surpresa e alegria ao descobrir o “mistério” de Alex. “Que nojo!”, exclama seu colega. “Que diz?! É muito bom”, retruca o amigo, que em seguida se dirige a Alex perguntando: “Fica duro? Deixa eu ver se fica duro, quero ver se funciona”, diz enquanto toca Alex ao mesmo tempo que parece querer penetrá-la.

Neste momento chega Vando, expulsando os colegas, chorando como que muito arrependido e consciente do que fizera a Alex ao revelar o seu segredo.

Ao vermos tal cena, diversas questões nos vêm à mente: Por que isso acontece com Alex? O que faz com que o seu corpo gere tamanha curiosidade? O que permite que os rapazes a/o agridam de tal forma? Seriam eles movidos por um sentimento apenas de repulsa? Ou seria o desejo o provocador de tamanha violência? Qual o valor atribuído ao seu corpo? Qual a sua importância? Ele importa?

A perspectiva foucaultiana do conceito de poder deixa-nos claro que nada escapa a ele. Não é possível estar “fora” das relações de poder, ele perpassa, nos mais variados ângulos, todos os corpos e relações. Aqueles que, de algum modo, resistem ao poder hegemônico, por ele também é afetado, por ele são *produzidos*.

Se pensarmos na heteronormatividade como sustentada a partir da coerência entre sexo, gênero, desejos e práticas, guiados a partir de um “modo de vida” heterossexual, percebemos que os corpos que driblam essa regra, subvertem-na, problematizam-na e escancarando seu caráter ficcional, são também produzidos por esta norma, que, afinal, precisa de algo a que se referenciar, para que, a partir do que não é, afirmar-se enquanto possível. O corpo *intersex*, como o de Alex, é gerado a partir desta lógica. Provoca, ao mesmo tempo, não apenas repulsa, mas também fascínio, curiosidade e desejo, como nos mostra a seqüência acima descrita.

Sua importância? Parece não haver. O que permite que aqueles que se consideram normais sintam-se no direito de violentá-lo, como se o vendo, tocando-o, fossem extrair a sua verdade: “Fica duro? Funciona?”

A heteronormatividade, enquanto produtora de sujeitos anormais, permite que o que acontece com Alex, aconteça com qualquer um que ouse desafiá-la: gays afeminados, lésbicas masculinizadas, travestis, transexuais são diariamente assassinados por conta da ininteligibilidade a eles atribuídos, são corpos que não importam, corpos abjetos, estranhos, *queer*. E isso parece ficar claro em *XXY*.

3. Conclusão

XXY é, sem dúvida, um filme polêmico. Atraiu um grande público, ganhou diversos prêmios em festivais, recebeu críticas entusiastas e outras nem tanto. Se, por um lado, o filme deu visibilidade à intersexualidade, por outro teve que optar por determinado modo de fazê-lo. Como argumenta o ativista *intersex* Mauro Cabral,

XXY é um filme com acertos e erros. Há demasiada água, demasiados animais marinhos, demasiada melancolia argentina desta de que ninguém sabe de onde nem a troco de que vem e se instala. Há um salame, uma cenoura e há até um jogo de analogias e equivalência que exasperaria ao espectador mais

dado à simetria. Mas conta uma história, não relata um diagnóstico, não dá um exemplo, não ilustra um manual, não dá uma receita, não prescreve um tratamento, não distribui panfletos de um grupo de auto-ajuda, não pede solidariedade, não oferece piedade, não faz que “valha a pena”, não diz o que se passa, não diz o que fazer. *Conta* uma história. Conta *uma* história. Conta *uma história*.⁸ (CABRAL, 2009, p.107)

O que nos propomos com este trabalho é, exatamente, uma análise de como essa história é contada. Não nos contentamos simplesmente com a visibilidade *intersex*, mas como o assunto é tratado, como a subjetividade *intersex* é colocada em cena.

Alex é um personagem cativante. Seu temperamento ácido, agressivo, sua força de vontade e coragem para enfrentar a situação em que se encontra faz com que o espectador, ainda que possa não entender o seu corpo e suas decisões, torça para que ela/ele fique bem e nisso o filme tem êxito.

O uso de *conteúdos arquetípos*, através de temas marcantes comuns aos *teenager movies* é, certamente, estratégico. Fazendo com que o drama, por momentos, se suavize, convidando o espectador a olhar para Alex como uma adolescente que, aos quinze anos, passa por aquilo que muitos outros vivem nessa idade: a angústia e dúvida em relação ao seu corpo e sexualidade.

A proposta de Lucia Puenzo parece ser clara. Ao personificar o discurso médico-patologizante no personagem vivido por Ramiro, vaidoso, acéptico, em busca de uma perfeição, a diretora questiona tal posição, dando ênfase, no filme, a modos subjetivos da experiência *intersex*. Não é estar, necessariamente, contra a cirurgia normativa, mas dar lugar a escolha. Alex *escolhe* parar de tomar os remédios, *escolhe* não fazer a cirurgia, *escolhe* ficar e encarar todos os seus problemas de frente. Nisso o filme está de acordo com a maioria das organizações *intersex* mundiais que defendem, exatamente o poder de eleição do sujeito em relação ao seu corpo, sua identidade, sua vida.

Fará *XXY* parte do *New Queer Cinema*? Se, como argumenta Nepomuceno (2009, p.2) tal cinema destaca-se “pela construção de filmes com abordagens menos sensacionalista sobre a produção da diferença dos corpos, gêneros, sexualidades e, mais interessada na complexificação das subjetividades ambíguas e transgressivas”, *XXY*, sem dúvida, é um filme *queer*.

⁸ *XXY* es una película con aciertos y errores. Hay demasiada agua, demasiado animal marino, demasiada melancolía argentina de esa que nadie sabe de dónde ni a cuento de qué viene y se instala. Hay un salame, hay una zanahoria, y hay hasta un juego de analogías y equivalencias que exasperaría al espectador más dado a la simetría. Pero cuenta una historia. No relata un diagnóstico, no pone un ejemplo, no ilustra un manual, no da una receta, no prescribe un tratamiento, no reparte volantes de un grupo de autoayuda, no pide solidaridad, no ofrece piedad, no hace que “valga la pena”, no dice qué pasa, no dice qué hacer. *Cuenta* una historia. Cuenta *una* historia. Cuenta *una historia*.

No entanto se pensarmos no “modo de fazer” cinema, escolha de ângulos, movimentação da câmera etc., percebemos que o filme não é assim tão diferente, tão *queer*, estando apegado às formas tradicionais de se contar uma história através do cinema, sem muita inovação. O que, certamente, contribui para que fosse melhor aceito, mais visto, menos repudiado pelo espectador que não está assim tão disposto a sair do seu conforto. Mais uma estratégia do filme.

Concluimos, também, que um dos grandes pontos positivos do filme não é apenas a visibilidade e discussão da intersexualidade, mas o fato de tornar o corpo *intersex* um corpo desejante e desejável. Alex tem a Vando, Álvaro e Roberta, todos possivelmente interessados em tê-la/o como namorado/a ou amante. Não há espaço para sexo normativo no filme, a única “cena de sexo” é exatamente a sequência em que Alex, de uma vez por todas, subverte as noções de sexo, gênero, desejo e prática.

Mas esta subversão lhe custa caro. Alex é agredida, humilhada, violentada. Um corpo *queer* que provoca desejo e repulsa, corpo abjeto que, pela própria escolha, não precisa do centro como referência, quer distância do considerado “normal”, opta pela margem.

Em entrevista a Prins e Meijer (2002), Butler é questionada em relação aos corpos abjetos, sobre o paradoxo da não-ontologia de um corpo que existe. As autoras questionam: “como algo pode ‘ser’ e, ao mesmo tempo, não gozar de um *status* ontológico?”. Ao que responde Butler:

Eu atribuo ontologia exatamente àquilo que tem sido sistematicamente destituído do privilégio da ontologia. O domínio da ontologia é um território regulamentado: o que se produz dentro dele, o que é dele excluído para que o domínio se constitua como tal, é um efeito do poder [...] Mesmo se eu disser que *há* corpos abjetos que não gozam de uma determinada situação ontológica., eu realizo essa contradição de propósito. E estou fazendo isso precisamente para jogar no rosto daqueles que diriam: .Mas você não estaria pressupondo...?. Não! Minha fala não precisa necessariamente pressupor... Ou, se o faz, tudo bem! Talvez esteja produzindo o *efeito* de uma pressuposição através de sua performance. (PRINS e MEIJER, 2002, p.161)

Deste modo, Butler, os estudos *queer* e Lucia Puenzo em *XXY*, reivindicam o lugar marginal, transgressor, abjeto, como uma posição de resistência à toda e qualquer norma que, compulsoriamente criem e oprimam determinados estilos de vida, práticas, desejos e corpos desviantes. O que Butler propõe e, neste sentido Lucia Puenzo parece

estar de acordo, é a politização do abjeto. O “corpo estranho” de Alex é político, subversivo e necessário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CABRAL, Mauro. **Interdicciones**: escrituras de la intersexualidad en castellano. Córdoba: Anarrés, 2009.

CASSETTI, Francesco e di CHIO, Federico. **Cómo analizar um film**. 3 ed. Milão: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**. Feminism and the Subversion of Identity. 3 ed. New York, Routledge, 2006.

DAMIANI, Durval e GUERRA-JUNIOR, Gil. **As novas definições e classificações dos estados intersexuais**. Arq Brás Endocrinol Metab, São Paulo, v. 51, n. 6, ago. 2007.

FOUCAULT, Michel. **Herculine Barbin**: Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite. Trad. Richard McDougall. New York: Pantheon Books, 1980.

LUZ, Rogério. **Filme e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MACHADO, Paula Sandrine. **O sexo dos anjos**: um olhar sobre a anatomia e a produção do sexo (como se fosse) natural. Cadernos Pagu (24), Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/Unicamp, 2005.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Screen, v. 16, n. 3, p. 6-27, 1975.

NEPOMUCENO. Margareth Almeida. **O colorido cinema queer**: onde o desejo subverte imagens. Artigo publicado no II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais: Culturas, Leituras e Representações, João Pessoa: UFPB, 2009.

PINO, Nádia Perez. **A teoria queer e os intersex**: experiências invisíveis de corpos des-feitos. Cadernos Pagu, Campinas, n. 28, 2007 .

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. In **Revista: Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 10, n. 1, janeiro de 2002.

RICALDE, Mariacruz Castro. Feminismo y teoria cinematográfica. In: **Escritos**, Revista Del Centro de Ciências Del Lenguaje, 20, p.23-48. Puebla, 2002

STRAYEER, Chris. **Deviant eyes, deviant bodies**: sexual re-orientation in film and videos. New York: Columbia University Press, 1996.