



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**MATHEUS ARAUJO DOS SANTOS**

**XXY: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA INTERSEXUALIDADE  
NO FILME DE LUCÍA PUENZO**

Salvador  
2010.2

**MATHEUS ARAUJO DOS SANTOS**

**XXY: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA INTERSEXUALIDADE  
NO FILME DE LUCÍA PUENZO**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Comunicação Social, habilitação em Produção em Comunicação e Cultura, apresentado na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como pré-requisito para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social. .

Orientador: Prof. Dr. Mahomed Bamba

Salvador  
2010.2

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

**MATHEUS ARAUJO DOS SANTOS**

### **XXY: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA INTERSEXUALIDADE NO FILME DE LUCÍA PUENZO**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Comunicação Social, habilitação em de Produção em Comunicação e Cultura, apresentado na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como pré-requisito para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social. .

Orientador: Prof. Dr. Mahomed Bamba

Aprovado em Salvador \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

#### **Banca Examinadora**

---

Mahomed Bamba

---

Leandro Colling

---

Lindinalva Rubim

Salvador  
2010.2

## AGRADECIMENTOS

A Anísia, minha mãe, pelas primeiras lições feministas, e a toda minha família pelo carinho e amor a mim sempre dedicados (amo vocês!);

Ao meu namorado, Cíntia, pela paixão intelecto-orgânica que me virou ao avesso;

Aos amigos, amigas e amigos do CuS, especialmente a Leandro Colling, Tess, Maycon, Patrícia, Helder e Marcelo, pelos momentos de discussão e descontração nestes quase três anos do grupo;

A Mahomed Bamba, pela atenção e disponibilidade para a orientação deste trabalho, muito bom encontrá-lo, ainda que no final da minha graduação;

A Rosa, pelos bons Ventos, tempos e textos que tanto me ajudaram a escrever esse trabalho;

A Gal Costa, pela companhia nas madrugadas solitárias em frente ao computador;

A amiga Maria Joana, por me acompanhar nos momentos de fruição das artes, em especial do cinema;

E, por fim, a Albert Hoffman, por me fazer duvidar do que acreditava ser real.

## RESUMO

O que pode nos 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 relacionadas a corpos e desejos desviantes. Nesse trabalho, nos orientamos, especialmente, pelos estudos *queer* e fomos afetados também pela perspectiva dos estudos culturais. 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; representação; análise fílmica; estudos *queer*.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>Introdução</b>	<b>8</b>
<b>2.</b>	<b>Questões de gênero, estudos <i>queer</i> e o corpo <i>intersex</i></b>	<b>12</b>
2.1	As críticas feministas e suas Ondas	12
2.2	Problematizando o gênero	14
2.3	Os Estudos Queer	16
2.4	O corpo <i>intersex</i>	20
<b>3.</b>	<b>Cinema e Representação</b>	<b>26</b>
3.1	Representação, discurso e poder	26
3.2	A sétima arte sob as óticas feministas e <i>queer</i>	27
<b>4.</b>	<b>Metodologia</b>	<b>32</b>
<b>5.</b>	<b>Análise</b>	<b>41</b>
5.1	O filme	41
5.2	Análises das seqüências	52
<b>5.3.1</b>	<b>O encontro</b>	<b>43</b>
<b>5.3.2</b>	<b>A aproximação</b>	<b>47</b>
<b>5.3.3</b>	<b>O desejo</b>	<b>53</b>
<b>5.3.4</b>	<b>A abjeção</b>	<b>55</b>
<b>6.</b>	<b>Conclusão</b>	<b>57</b>
<b>7.</b>	<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>60</b>

**1. Introdução** - Em favor da família e da espécie humana. “Deus fez macho e fêmea.” (Gênesis 1:27)

Em meio à conturbada eleição presidencial pela qual passamos neste ano de 2010, o pastor Silas Malafaia, atual nêmesis do movimento LGBTTT (Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros) no Brasil, divulgou a frase acima, retirada da Bíblia, em cerca de seiscentos *outdoors* espalhados pela cidade do Rio de Janeiro. A ação deve-se a sua luta contra a aprovação do Projeto de Lei 122/06, de autoria da deputada federal Iara Bernardi (Partido dos Trabalhadores), que criminaliza a homofobia no país e entrou na pauta da corrida presidencial quando os/as candidatos/as Dilma Rousseff e José Serra passaram a ser pressionados tanto pelas igrejas quanto pelo movimento LGBTTT, que deles exigiam posicionamento sobre o assunto.

Para além de uma posição homofóbica e fundamentalista, as palavras usadas pelo pastor nos revelam algo ainda maior: a hegemonia do entendimento das categorias de gênero e sexo a partir dos binarismos macho *versus* fêmea e homem *versus* mulher, presentes não apenas no discurso religioso, mas enraizado na nossa sociedade de forma a nos organizarmos a partir de tal divisão, excluindo inúmeros modos de subjetividades e estilos de vida que ousam cruzar tais fronteiras ou que reivindicam o limiar mesmo como o seu lugar.

Travestis, gays, lésbicas, transexuais ou quaisquer sujeitos que fujam à pretensa coerência entre sexo, gênero, desejos e práticas sexuais são, por sua incompreensibilidade a partir de categorias fixas e estáveis regidas por uma norma heterossexual, vítimas de diversos preconceitos, muitas vezes sendo impedidos de ter acesso a serviços públicos ou mesmo assassinados sem que o fato torne-se relevante para os agressores, a mídia e a sociedade em geral.

Mas o que pensar dos corpos que, por assim dizer, já nascem desafiando a compreensão simplista das divisões binárias, que, por não se enquadrarem perfeitamente em uma das duas categorias que lhes são oferecidas gritam em alto e bom som: “Vocês estão errados!”?

Atualmente, a esses sujeitos é reservado um estado de emergência, como algo

que, por seu caráter diverso, tem de ser normalizado, tornado igual para que cognoscível. Tudo isso com extrema urgência.

Hermafroditas. Assim são nomeados aqueles que, como *Hermaphroditus*, filho de Hermes e Afrodite na mitologia grega, apresentam características sexuais ambíguas. O termo já é carregado de diversos estigmas, um dos motivos para que os sujeitos que se encontram nessa condição e se organizam politicamente contra a cirurgia normalizadora em bebês, defendendo a livre escolha dos indivíduos pela intervenção cirúrgica ou não, darem preferência à palavra *intersex*, que utilizaremos neste trabalho pela mesma questão.

O debate sobre a intersexualidade chega aos meios de comunicação de massa trazendo consigo diversos discursos. No Brasil, o tema ganhou a mídia, de modo mais contundente, no ano de 1993 quando foi ao ar, pela Rede Globo de Televisão, a telenovela *Renascer*, escrita por Benedito Ruy Barbosa, que tinha em um dos seus núcleos principais a personagem Buba, *intersex* de aspecto bastante feminino, interpretada pela atriz Maria Luíza Mendonça, obcecada pela idéia de ter um filho e que rejeitava submeter-se à “cirurgia genital”.

Antes mesmo de sua estreia, a presença de uma personagem *intersex* em “horário nobre” da televisão brasileira gerou muita polêmica, incluindo uma matéria na revista *Veja* (1993), intitulada *João que era Maria – Renascer, a nova novela das 8, apela para uma aberração sexual – um hermafrodita*. Tempos depois, a *Veja* (1995) publica ainda outra matéria, *Armadilhas da fama*, desta vez sobre artistas que sofrem por conta dos seus personagens, na qual revela que a atriz Maria Luiza Mendonça precisou fazer terapia depois que sua personagem Buba “acabou por levantar um súbito interesse nacional por essa *aberração anatômica*” (grifo nosso), a intersexualidade.

No ano de 1996, o tema volta aos jornais, desta vez por conta de Edinanci Fernandes da Silva, judoca nascida *intersex*, que se submeteu a “cirurgia genital” para poder participar dos Jogos Olímpicos de Atlanta naquele ano.

O tema é abordado, mais uma vez, através de um viés médico-normalizador, que reserva à intersexualidade o *status* de anomalia, aberração, algo que precisa ser



urgentemente corrigido. Jornais como a Folha de S. Paulo afirmam que a judoca “sofre de um problema genético que faz com que ela apresente característica dos dois sexos” (1996) e exaltam o papel da cirurgia como restabeecedora da normalidade. A *Veja* (1996), em reportagem que levava o título *A desigualdade dos sexos – atleta brasileira com anomalia genética faz operação para definir seu sexo e poder competir nas Olimpíadas*, parece fazer a cirurgia ali mesmo, em frente ao leitor, através de explicações minuciosas sobre as intervenções no corpo da atleta e das categorias de hermafroditismo definidas pela medicina, afirmando que Edinanci é uma pseudo-hermafrodita masculino e que por “uma anomalia biológica ela tem identidade genética masculina, órgãos sexuais internos masculinos e órgãos sexuais externos femininos. Esse verdadeiro quebra-cabeça dotou-a com vagina, mas com clitóris hipertrofiado e testículos internos. Ovários e úteros não existem” (p.99).

Ao redor do mundo começam a surgir entidades que discutem a intersexualidade e em 2003, no Quebec, Canadá, é criada a OII (Organisation Intersex International), que é, hoje em dia, uma das maiores organizações dedicada ao tema no mundo, atuando em diversos países como Estados Unidos, Austrália, Bélgica, Brasil, Egito, França, Espanha, Índia, Argentina etc.

Segundo Curtis E. Hinkle (2000), fundador da OII, a instituição concentra-se em lutar contra todas as formas de “tornar o/a intersex invisível, incluindo a mutilação genital, medicalização e normalização sem consentimento, oferecendo outra face para vidas e experiências *intersex*, destacando a riqueza e diversidade das identidades e culturas intersex”<sup>1</sup>.

A OII afirma que o sexo da criança é determinado “pelas suas próprias percepções psicológicas internas e que o direito de pessoas *intersex* de afirmar seu próprio sexo sem interferência médica ou governamental deveria ser um direito humano básico.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> [...]to make intersex invisible, including genital mutilation, medicalisation and normalisation without consent and offers another face to intersex lives and experience by highlighting the richness and diversity of intersex identities and cultures.

<sup>2</sup> [...] by their own inner psychological perceptions and that the right of individual intersex persons to affirm their own sex without medical or governmental interference should be a basic human right

Desta forma, os sujeitos *intersex* passam a ser representados nos meios de comunicação, seja em telenovelas ou noticiários, e também reivindicam para si o direito de fala através de instituições como a OII.

Neste contexto, no ano de 2007, o filme argentino *XXY*, nosso *corpus* de análise nesta monografia, ganha destaque na mídia internacional após sua aclamação pela crítica e o recebimento de diversos prêmios, incluindo o *Critics' Week Grand Prize* no Festival de *Cannes*.

Em meio à escassa discussão sobre o tema nos meios de comunicação, *XXY* apresenta-nos Alex, protagonista *intersex*, nos levando a uma profunda reflexão sobre as relações de gênero e sexualidade, bem como a interseção entre o cinema e o trabalho da representação. Sobre a visibilidade, ou mais precisamente invisibilidade do assunto em produtos midiático, Lucía Puenzo, diretora de *XXY*, comenta em entrevista a Bijan Tehrani (2007) para o site *Cinema Without Borders*: “Quando comecei a escrever *XXY*, fiquei surpresa ao ver que quase não há histórias sobre este assunto, há um estranho silêncio cultural sobre ele. Se o tema é explorado é na linguagem do testemunho, do diagnóstico médico, mas quase sem ficções, como se o assunto fosse um tabu para qualquer tipo de poesia e ficção em torno dele, como era nos tempos antigos”<sup>3</sup>.

Pretendemos, com esse trabalho, discutir o discurso/representação da intersexualidade no filme, estando atentos ao modo de construção da *mise-en-scène*, da narrativa, temporalidade e aspectos relacionados a variados dispositivos cinematográficos, como movimento da câmera, profundidade de campo etc., buscando entender como são criadas as estratégias de aproximação do público com o tema.

Aliado aos estudos cinematográficos, utilizamos, ainda, conceitos ligados às discussões sobre sexualidade que nos permitem pensar como os personagens, especialmente Alex, performatizam determinadas convenções de gênero ou as transgridem e, para isso, estaremos sempre próximos aos estudos *queer*.

---

<sup>3</sup> When I began to write *XXY*, I was surprised to see that there are almost no stories on this subject, there's a strange cultural silence over it. If the subject is explored it's in the language of testimony, of medical diagnosis, but with almost no fictions, as if the subject would be a taboo for any kind of poetic and fiction around it, as it was in ancient times”<sup>3,3</sup>.

Os estudos *queer* propõem uma análise que discute questões de gênero, sexualidade e sexo para além de binarismos como macho – fêmea, homem – mulher, heterossexual – homossexual etc., numa perspectiva pós-identitária e anti-humanista que nos fornece possibilidades teóricas que nos permitem abordagem de temas como a intersexualidade não sob uma ótica médico-normalizadora, mas dando a devida atenção à existência das mais diversas subjetividades, formas de obtenção de prazer, sexualidades, sexos, gêneros, e desejos, afastando-nos duma perspectiva essencialista que nos impede de entender determinados fenômenos como construídos primordialmente através da cultura.

Nosso contato com os estudos *queer* tem início no ano de 2008 quando, motivados pelo interesse nos estudos sobre sexualidade, passamos a integrar, desde sua fundação, o CuS (grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade), vinculado ao CULT (Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), primeiro grupo de pesquisa a ter a sexualidade como tema na UFBA (Universidade Federal da Bahia). Desde então produzimos três artigos analisando a representação de não-heterossexuais nas telenovelas produzidas pela Rede Globo, numa pesquisa conjunta do grupo financiada pela Fapesb (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia)<sup>4</sup>.

Apresentamos no II EBECULT (Encontro Baiano de Estudos em Cultura) “O Casal Normal: análise da representação de homossexuais na telenovela *Páginas da Vida*”, no V ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura) o artigo “Salvos pelo *Camp*: uma análise da representação de não-heterossexuais na telenovela *Paraíso Tropical*” e, por fim, no XII INTERCOM NE (Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste) o texto “*Queer* Buba: intersexualidade em cena na telenovela *Renascer*”, no qual nos aproximamos das questões ligadas à intersexualidade e que foram fundamentais para a escolha do objeto de análise desta monografia.

---

<sup>4</sup> Os artigos podem ser encontrados no site do grupo: <http://www.culturaesociedade.com/cus/>

## 2. Questões de gênero, estudos *queer* e o corpo *intersex*

### 2.1 As críticas feministas e suas Ondas

As críticas feministas, desde quando surgidas no século XIX na chamada Primeira Onda, passam por diversas transformações e momentos que levam as ativistas e teóricas feministas a uma análise crítica da suas próprias ações, objetivos de luta e filiações teóricas, bem como ao questionamento a respeito de quem seria o sujeito do feminismo.

Na Primeira Onda, o que estava em questão, primordialmente, seria o direito ao sufrágio. As mulheres feministas lutavam pelo direito a tomada de decisões políticas ao mesmo tempo em que criticavam a subjugação das mulheres pelos homens (pais, maridos etc.) que as tratavam como propriedade sobre as quais mantinham total controle e direito. Não havia leis que as protegessem, por exemplo, da violência sexual protagonizadas pelos próprios maridos no ambiente doméstico.

A partir desse posicionamento, no início da década de 60, as feministas da Segunda Onda ampliam o debate sobre a opressão masculina tornando famoso o slogan que clamava que *o pessoal é político* e, deste modo, passam a denunciar as mais diversas formas de violência sofrida pelas mulheres cotidianamente, incitando ainda mais a reflexão sobre a sociedade e suas estruturas sexistas, dando atenção a temas ignorados anteriormente, como a questão do aborto, visto por muitas feministas da Primeira Onda, principalmente as filiadas a instituições religiosas, como algo condenável.

O feminismo da chamada Terceira Onda se fundamenta, como esperado, em críticas à Segunda Onda, alegando que a mulher a que se refere é sempre branca e de classe média-alta, de modo a ignorar outros modos de sê-lo. Nas palavras de Sandra Harding:

Uma vez entendido o caráter arrasadoramente mítico do 'homem' universal e essencial que foi sujeito e objeto de paradigmas das teorias não-feministas, começamos a duvidar da utilidade de uma análise que toma como sujeito ou objeto uma mulher universal – como agente ou como matéria do pensamento. Tudo aquilo que tínhamos considerado útil, a partir da experiência social de mulheres brancas, ocidentais, burguesas e heterossexuais, acaba por nos parecer particularmente suspeito, assim que começamos a analisar a

experiência de qualquer outro tipo de mulher. (HARDING, 1993, p.8-9)

No percurso das críticas feministas se encontram diversas indagações e posicionamentos que tornam a categoria mulher cada vez mais instável e entrecruzada por questionamentos acerca da raça, sexualidade e classe social, tornando o debate cada vez mais complexo e enviesado.

## 2.2 Problematizando o gênero

É a partir dos anos de 1970 que, na tentativa de separar o sexo masculino e feminino, que seriam naturais, dos termos ‘homem’ e ‘mulher’, entendidos como categorias criadas a partir de construções sociais, que as feministas da Segunda Onda adotam o conceito de gênero, tornando célebre a frase de Simone de Beauvoir (1970) que afirma que *não se nasce mulher, torna-se*.

No entanto, no percurso das críticas feministas, a categoria mulher é constantemente problematizada e a definição de um sujeito unívoco pelo qual lutaria a classe é cada vez mais abalada. Como afirma Donna Haraway

Não há absolutamente nada a respeito do ser “mulher” que aglutine naturalmente todas as mulheres. Não há nem mesmo este estado de “ser” mulher que é em si uma categoria altamente complexa, construída nos discursos científicos sexuais e em outras práticas sociais. A consciência de gênero, raça e classe é uma conquista que nos foi imposta por meio da terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do patriarcado, do colonialismo e do capitalismo. (HARAWAY, 1994, p.250)

Desta forma, como afirma Sandra Harding, as categorias analíticas feministas devem ser instáveis, uma vez que “teorias coerentes e consistentes em um mundo instável e incoerente são obstáculos tanto ao conhecimento quanto às práticas sociais. (HARDING, 1993, p.11)”.

Diversas teóricas apontam, então, para o modo como, ao utilizar a categoria de gênero “mulher”, as feministas acabam por reforçar uma lógica binária que é, conseqüentemente, hierárquica e estigmatizante, a exemplo do que acontece a partir da

divisão “brancos” *versus* “negros”, “heterossexuais” *versus* “homossexuais”, nos quais, na nossa atual sociedade, parece nítido que os primeiros gozam de diversos privilégios em relação aos segundos.

A utilização da categoria “mulher”, pensada como construto social, em oposição ao “sexo feminino”, tido como “natural”, evidencia, ainda, outro binarismo pilar do pensamento ocidental: a separação entre aquilo que seria próprio da natureza em oposição ao que seria entendido como pertencente à esfera cultural:

A dicotomia cultura e natureza reaparece de modo complexo e ambíguo em outras posições nucleares para o pensamento ocidental moderno: razão e paixões ou emoções; objetividade e subjetividade; mente e corpo; intelecto e matéria física; abstrato e concreto; público e privado, para citar apenas algumas. Tanto na ciência quanto na nossa cultura, a masculinidade é identificada com o lado da cultura e a feminilidade com o da natureza em todas essas dicotomias. Em cada caso, a natureza é percebida como uma poderosa ameaça que se erguerá e absorverá a cultura, a não ser que está exerça um rígido controle sobre aquela. (HARDING, 1993, p.24)

Deste modo, o que a princípio parecia uma categoria absolutamente positiva para os feminismos, é questionada e problematizada levando algumas feministas a uma total reformulação do conceito de gênero, como fez Judith Butler.

No livro *Gender Trouble – Feminism and the subversion of identity*, em revisão crítica dos movimentos e teorias feministas, Butler (2006) define o gênero não como algo natural, tampouco como um construto social que, após o nascimento, permearia o corpo até *torná-lo*, como sugere Beauvoir, homem ou mulher. A autora defende a idéia de que, ao contrário, o corpo só se torna inteligível quando inserido numa determinada categoria de gênero, o que se daria mesmo antes do nascimento, quando, no momento em que é identificado o sexo do feto, uma série de ações, que vão da escolha do nome às roupas compradas, inserem o corpo, ainda em formação, em categorias determinadas e espera-se dele que, ao “vir ao mundo”, comporte-se de acordo com uma norma heterossexual. Assim, se o corpo é categorizado como do sexo feminino, espera-se que seja mulher, heterossexual e exercite seus desejos dentro de certos padrões heterossexuais aceitos. Nas palavras de Beatriz Preciado:

Judith Butler definiu fortemente o gênero como um sistema de regras, convenções, normas sociais e práticas institucionais que produzem *performativamente* o sujeito que pretendem descrever. Através de uma leitura cruzada de Austin, Derrida e Foucault, Butler identificou o gênero não como uma essência ou uma verdade psicológica, mas como uma prática discursiva e corporal performativa através da qual o sujeito adquire inteligibilidade social e reconhecimento político. (PRECIADO, 2008, p.86)

A performatividade não pode ser um ato singular, mas sim a repetição de um conjunto de normas pelas quais podemos perceber gêneros a partir de um posicionamento binário que define qualidades e competências próprias de homens em oposição a características e habilidades peculiares às mulheres, fazendo-nos perceber tudo de forma essencializada, afastando-nos do questionamento das normas e convenções que são a todo o tempo repetidas/reiteradas. Segundo Butler (2002, p.64) “Não há sujeito que seja ‘livre’ para evitar essas normas ou examinar-las a distância. Ao contrário, estas normas constituem o sujeito de maneira retroativa, mediante sua repetição; o sujeito é precisamente o efeito dessa repetição”<sup>5</sup>. Sobre as capacidades subversivas de atuação, Butler argumenta que

O que poderíamos chamar de "capacidade de atuação", "Liberdade", ou "possibilidade" é sempre uma prerrogativa política produzida pelas lacunas que se abrem nestas normas reguladoras, no processo de interpelação dessas normas e sua auto-repetição. A liberdade, a possibilidade e a capacidade de atuação não são de natureza abstrata e não precedem o social, mas sempre se estabelece no interior de relações de poder.<sup>6</sup> (BUTLER, 2002, p.64)

Deste modo, entendemos que a própria condição normativa e reguladora propicia o espaço para a subversão e mesmo cria sujeitos ou ações marginais em relação a ela. A partir desta idéia a autora desenvolve o conceito de *corpos abjetos*, mas aí já entramos na chamada teoria *queer*, nosso próximo tópico.

---

<sup>5</sup> “no hay sujeto que sea “libre” de eludir estas normas o de examinarlas a distancia. Al contrario, estas normas constituyen al sujeto de manera retroactiva, mediante su repetición; el sujeto es precisamente el efecto de esa repetición” (tradução nossa)

<sup>6</sup> “lo que podríamos llamar de “capacidad de actuación”, “libertad”, o “posibilidad” es siempre una prerrogativa política producida por las brechas que se abren en esas normas reguladoras, en el proceso de interpelación de esas normas, y en el de su auto repetición. La libertad, La posibilidad y La capacidad de actuación no son de índole abstracta y no preceden a lo social, sino que siempre se establecen dentro de una matriz de relaciones de poder” (tradução nossa)

### 2.3 Os Estudos Queer - “There’s nothing as queer as folk”<sup>7</sup>

Durante muito tempo, especialmente após a famosa rebelião, em 1969, de travestis, gays e lésbicas que freqüentavam o bar nova-iorquino *The Stonewall Inn* contra as agressões sofridas gratuitamente por policiais, ativistas dos movimentos gays e lésbicos, surgidos após a manifestação, tinham como palavra de ordem o “*Get out of the closet!*”. A saída do armário seria, naquele momento, a maneira mais eficaz de afastar a homossexualidade da marginalidade, e a tentativa de visibilizar o maior número possível de gays e lésbicas parecia a ação mais razoável e o modo mais sensato de se fazer política em prol dos direitos civis de tal “comunidade”.

Neste contexto, a afirmação de uma identidade lésbica ou gay era tida como uma exigência feita àqueles que praticavam “*same-sex sex*”, de forma que, principalmente artistas e outros sujeitos que atraíam a atenção da mídia eram constantemente convocados a assumir sua (homo)sexualidade.

Mais do que exigir do presente, começou-se então uma tentativa de reconstrução do passado, na qual a vida de diversas personalidades já falecidas, cujos relatos oficiais tentavam, de algum modo, silenciar as práticas homossexuais, eram investigadas no intuito de reconhecê-los como gays ou lésbicas.

A política identitária foi, e ainda é, muito forte também no Brasil. Organizações como o GGB (Grupo Gay da Bahia), importante instituição no combate à homofobia no país, tem publicado em seu site<sup>8</sup> uma controversa lista com nomes de personalidades históricas supostamente gays, a exemplo de Zumbi dos Palmares, Tiradentes e Dom João VI.

Se, por muito tempo, a homossexualidade foi considerada crime ou pecado, segundo Michel Foucault (1979), principalmente a partir do século XIX, o sexo deixaria tal esfera, para ser julgado a partir do que seria “normal” ou patológico. A afirmação de uma identidade fixa e essencial foi usada pelos próprios movimentos gays e lésbicos, em determinado momento, como estratégia para a aceitação da homossexualidade, numa tentativa de, ao enquadrá-la como algo “natural” e, portanto, “normal”, afastá-la

---

<sup>7</sup> ‘Não há nada tão *queer* quanto as pessoas’ – ditado popular inglês

<sup>8</sup> [www.ggb.org.br](http://www.ggb.org.br)



de uma perspectiva médico-patologizante. No entanto, após algum tempo, uma identidade monolítica parece não dar conta de explicar a diversidade e desejos de um grande número de sujeitos.

A expressão inglesa *queer*, que pode ser definida como estranho, esquisito, excêntrico, é também um termo utilizado de forma pejorativa para definir homossexuais. No Brasil, equivaleria ao costumeiro uso das palavras “viado” ou “bicha” utilizadas com intuito de inferiorizar aqueles que se distanciam de práticas e performatividade heterossexuais. No entanto, num movimento de re-significação e positivação *queer*, o termo vem sendo usado para fins políticos que vão além do que se espera de uma (aparentemente) simples palavra.

De acordo com David Halperin (2007), a expressão *queer* foi usada primeiramente, no meio acadêmico, em textos de Teresa de Lauretis, que pretendia problematizar a perspectiva identitária dos estudos gays e lésbicos tradicionais introduzindo ao discurso homogeneizante da diferença sexual “uma problemática de múltiplas diferenças e destacar tudo o que há de perverso em um projeto de teorizar o prazer e o desejo sexuais.”<sup>9</sup> (HALPERIN, 2007, p.135)

Embora a data precisa em que se começou a usar o termo não possa ser definida, é sabido que ele passa a ter uma maior aceitação e popularidade a partir dos primeiros anos da década de 1990 devido a diversos acontecimentos que abalaram a epistemologia ocidental e o entendimento de um sujeito cartesiano:

*Queer* é um produto de pressões culturais e teóricas específicas que, cada vez mais, estrutura debates (dentro e fora da academia) a respeito de questões de identidade gays e lésbicas. Talvez o mais significativo a esse respeito tenha sido a problematização pelo pós-estruturalismo do entendimento gay liberacionista e lésbico-feminista da identidade e da operação de poder.<sup>10</sup> (JAGOSE, 2008, p.76)

---

<sup>9</sup> una problemática de múltiples diferencias y destacar todo lo que lo hay de perverso en el proyecto de teorizar el placer y el deseo sexuales

<sup>10</sup> Queer is a product of specific cultural and theoretical pressures which increasingly structures debates (both within and outside the academy) about questions of gay and lesbian identity. Perhaps most significant in this regard has been the problematising by post-structuralism of gay liberationist and lesbian feminist understandings of identity and the operation of power.

Como afirma Annamarie Jagose no livro *Queer Theory: An Introduction*, o pensamento pós-estruturalista é de fundamental importância para o entendimento da emergência da chamada teoria *queer*. A perspectiva humanista, reforçada pelo iluminismo ao posicionar o sujeito em lugar privilegiado, como o senhor de si, desbravador das verdades do mundo, “como criador e intérprete das significações culturais e históricas, como agente esclarecido da crítica, como locutor de uma comunidade de discurso” <sup>11</sup> (HALPERIN, 2007, p.10) se vê abalada por um grande número de correntes teóricas que propõe a retirada do sujeito de lugar tão sólido e especial.

Do pensamento de Friedrich Nietzsche a Michel Foucault uma coisa parece estar clara: *o sujeito está morto*, concentremo-nos então em práticas discursivas e modos de subjetivação. Desta forma, a crença em uma identidade essencial parece não ser mais suficiente em meio a produções de subjetividades tão fragmentadas e fluídas, características da chamada pós-modernidade. Faz-se necessário outro modo de entender o processo de identificação. Afinal, por quem e por que lutamos? Quem é, de fato, o sujeito do movimento gay e lésbico? E as travestis e transexuais, onde se encaixam? A categoria homossexual nos é satisfatória e útil politicamente?

Estes questionamentos são acentuados ainda, como afirma Jagose (2008), pelo surgimento do HIV/AIDS, chamada por muito tempo de “peste-gay”. Segundo a autora, a disseminação do vírus fez necessário um processo de coalizão que não mais poderia se restringir a gays e lésbicas, mas a todos que eram afetados, o que incluía transexuais, travestis, homens, mulheres, adultos, crianças, gays, bissexuais, heterossexuais, homens, mulheres, soropositivos, seus parentes etc., exigindo assim uma postura pós-identitária de se pensar o ativismo.

Este é o contexto que permite o surgimento dos estudos *queer*: anti-humanistas, construcionistas, pós-identitários, anti-binarismos e tendo como alvo maior qualquer norma que produza e estigmatize sujeitos que delas se afastem:

“*queer*” não se refere a uma espécie natural ou a um objeto

---

<sup>11</sup> como creador e intérprete de las significaciones culturales e históricas, como agente esclarecido de la crítica, como locutor en una comunidad de discurso

determinado, adquire seu sentido em uma relação de oposição à norma. *Queer* designa tudo o que está em desacordo com o normal, o legítimo, o dominante. *Non há nada em particular a que necessariamente se refira*. É uma identidade sem essência. *Queer*, então, não demarca uma positividade, mas uma posição.<sup>12</sup> (HALPERIN, 2007, p.82)

Dentre as teóricas e teóricos *queer*, chamamos atenção especialmente para o trabalho desenvolvido por Judith Butler. No ano de 1990, Butler lança *Gender Trouble – Feminism and the subversion of identity*, obra marco na literatura *queer*. A partir da crítica ao movimento feminista, a autora questiona quem, exatamente, seria o sujeito do feminismo:

Butler argumenta [...] que o feminismo trabalha contra seus objetivos específicos se toma a “mulher” como sua categoria base. Isto porque o termo ‘mulher’ não significa uma unidade natural mas, ao contrário, uma ficção regulatória cuja implantação inadvertidamente reproduz aquelas relações entre sexo, gênero e desejo que naturaliza a heterossexualidade.<sup>13</sup> (JAGOSE, 2008, p.76).

Além da sua contribuição para o entendimento do gênero como performatividade como discutimos anteriormente, em seu trabalho, Butler chama atenção para o modo como a norma heterossexual mantém-se hegemônica através da naturalização da relação causal entre o sexo, gênero, desejo e prática sexual. Para Butler, enquanto a suposta coerência entre tais categorias for mantida haverá sempre corpos que, por não obedecê-la, estarão à margem, ininteligíveis dentro deste sistema e por isso menos importantes: são os corpos *abjetos*.

Embora trate majoritariamente de questões relacionadas a gênero e sexualidade, Butler deixa claro que a abjeção “não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante.” (PRINS e MEIJER, 2002, p.161)

---

<sup>12</sup> “*queer*” no se refiere a una especie natural o a un objeto determinado, adquire su sentido en su relación de oposición a la norma. *Queer* designa todo lo que está en desacuerdo con lo normal, lo legítimo, lo dominante. *No hay nada en particular a lo que necesariamente se refiera*. Es una identidad sin esencia. *Queer*, entonces, no demarca una positividad sino una posición enfrentada a lo normativo

<sup>13</sup> Butler argues [...] that feminism works against its explicit aims if it takes ‘women’ as its grounding category. This is because the term ‘women’ does not signify a natural unity but instead a regulatory fiction, whose deployment inadvertently reproduces those normative relations between sex, gender and desire that naturalise heterosexuality

Se homens ou mulheres que desviam da heteronormatividade podem fazer parte da zona de abjeção, o que dizer então de corpos como o de Herculine Barbin, *intersex* francesa que viveu no século XIX e teve seu diário publicado, décadas mais tarde, por Michel Foucault? O que, precisamente, o corpo *intersex* pode nos dizer sobre as relações de sexo, gênero, desejo e práticas sexuais?

## 2.4 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”<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> 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

De acordo com Nádia Perez Pino (2007), no texto *A teoria queer e os intersex: experiências invisíveis em corpos des-feitos*, 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-construtoras” 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.

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

---

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

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 Paula Sandrine Machado no texto *O sexo dos anjos: um olhar sobre a anatomia e a produção do sexo (como se fosse) natural*, John 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.

Durante um bom tempo o caso de David foi utilizado como o argumento mais enfático a favor das cirurgias precoces em crianças nascidas com o que se costumou chamar de “genitálias ambíguas” ou intersexo, já que era considerado a “comprovação empírica” do seu sucesso. (MACHADO, 2005)

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 e mais humanizada.

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.

É neste contexto que Paula Sandrine Machado (2005), a partir de observações e relatos de médicos, familiares e *intersex*, escreve *O Sexo dos Anjos*, texto no qual observa o modo como a intersexualidade é tratada atualmente no ambiente hospitalar.

Apesar de creditar o trabalho dos médicos como bem intencionado, Machado chama-nos atenção em seu texto para o modo como o olhar de tais profissionais, e da grande maioria da população, é condicionado a um modelo binário que exclui qualquer possibilidade de entendimento de um sujeito que não esteja devidamente encaixado em uma das duas opções de gênero que lhes são oferecidas:

O modelo dicotômico é uma construção social, que se impõe como norma para todos os corpos. Isso equivale a dizer que não é necessariamente a partir da natureza que se criam as dicotomias, e sim que se aprende a perceber o mundo como dicotômico, restando pouca tolerância para a indefinição e ambigüidade. (MACHADO, 2005, p.261)

Deste modo percebemos que, se mesmo os ditos “normais” sofrem repetidamente os mais diversos tipos de pressões e exigências para que não só assumam um “sexo verdadeiro”, como também para que tenham uma performatividade de gênero “coerente” com o seu sexo, no caso dos *intersex* a questão parece ser ainda mais perversa, pois aqueles que rejeitam se submeter à cirurgias tornam-se imediatamente irreconhecíveis como humanos, estigmatizados como anormais, não-cognoscíveis e por isso *abjetos*. Os que, por decisão familiar ou pessoal, desejam se encaixar em uma categoria de gênero fixa são continuamente alvos da vigilância, tanto por parte dos pais como dos médicos preocupados com um possível erro de diagnóstico, que se revelaria com o fato, por exemplo, de um sujeito entendido por eles como pertencente ao sexo feminino e submetido a cirurgias para se tornar uma mulher, cresça mais próximo a ações ditas masculinas, como a simples preferência por brincar de carrinhos e não de bonecas, ou eleger o futebol como esporte favorito, como aponta Machado (2005).

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 legitima 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 e, no que diz respeito ao sexo, principalmente no primeiro volume da sua *História da Sexualidade*, em capítulo intitulado *Foucault, Herculine e a política da descontinuidade sexual*, do livro *Problemas de Gênero*, Judith Butler 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.



### 3. Cinema e Representação

No ano de 1895, Auguste Marie Louis Nicolas e Louis Jean, conhecidos mundialmente como os irmãos Lumière, tornam-se uns dos primeiros cineastas a realizarem exibições públicas dos seus filmes, o que aconteceu no *Salon Indien du Grand Café*, em Paris. Desde então a arte cinematográfica passa a fazer parte da vida moderna, tornado-se, na verdade, um dos seus símbolos, por, através da exibição de imagens em movimento, proporcionar uma experiência estética condizente com o período, caracterizado, segundo Ben Singer (2001, p.95), por uma experiência marcada pelos “choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno”.

Se, mesmo antes da ascensão da arte cinematográfica, a questão da imagem e do movimento chamava a atenção de filósofos, a exemplo de Henri Bergson (1999) que, no livro *Matéria e Memória*, discute a relação entre os dois conceitos, o cinema e a filosofia parecem, cada vez mais, estreitar relações que, segundo Gilles Deleuze (1996, p.92), seria “uma relação entre imagem e conceito”.

Desta forma, diversas abordagens teóricas, que vão da semiótica a estética da recepção, passando por críticas feministas, pós-coloniais e *queer*, se apropriam do cinema buscando compreender seus mecanismos de produção de sentido e sua relação com o que chamamos realidade.

Influenciados pelos Estudos Culturais, entendemos neste trabalho os meios de comunicação, e, neste caso, o cinema, como um território de disputa por um discurso hegemônico e, a partir desta idéia, abordaremos, a seguir, o conceito de representação e discurso.

#### 3.1 Representação, discurso e poder

Para entender as práticas de representação é fundamental analisá-las na relação com a sociedade, com a história e com o poder. Ou seja, entender como práticas de significação específicas estruturam o modo como nós vemos o mundo. Logo, representação diz respeito ao poder. O poder de representar, o poder de consumir uma representação, o poder de resistir e disputar uma determinada representação. Para acentuar esse aspecto do poder, alguns autores vão preferir falar em discurso, no sentido foucaultiano do termo, ao invés de representação, para justamente, colocar ênfase nas questões de poder.

Para Hall (1997), representação é a produção de sentido através da linguagem. É considerada uma das principais práticas de produção da cultura, um dos momentos-chave do circuito da cultura, que se faz na articulação entre cinco momentos autônomos, mas determinantes: Representação, Identidade, Produção, Consumo, Regulação.

O que Hall propõe é não olhar tanto para como as representações se estruturam, mas relacioná-las com a noção de discurso, como propõe Foucault. Este estava mais interessado em entender a produção de conhecimento através do discurso e as relações de poder, por isso deu mais atenção à história do que a lingüística.

Em Foucault, o conceito de discurso é empregado na tentativa de superar a distinção entre linguagem e prática, e pressupõe um ato, uma ação. Como “todas as práticas sociais implicam sentido, e o sentido conforma e influencia o que fazemos – nossa conduta – todas as práticas têm um aspecto discursivo” (HALL, 1997, p. 27).

A concepção do discurso como algo sempre construído na relação com um contexto desemboca na constatação de que os critérios para o julgamento da verdade também são contextuais. Logo, não existe verdade em absoluto ou, se existe, não nos é acessível, por estarmos, invariavelmente, perspectivados. Foucault afirma que existem formações discursivas que sustentam determinados regimes de verdade. Nesse sentido, os discursos constroem para si regimes de verdade – isto é, um ambiente em que se passam por naturais (não-históricos), “verdadeiros”. Muito embora, uma vez que a história é entendida como variável, não seja possível mais falar em verdade, e sim em coerência. Assim, antes de ser verdadeira ou falsa, uma proposição deve estar “dentro do verdadeiro”.

Para Foucault, portanto, o conhecimento é sempre uma forma de poder. O que pensamos que sabemos sobre determinado tema tem relação com o poder deste discurso de impor-se como “verdade”. Com isso, não se pode falar de uma verdade absoluta *a priori* de uma cultura, e sim, de uma formação discursiva que sustente um determinado regime de verdade. Esta concepção é equivalente aos estudos sobre representação de Paul Rabinow, como o próprio autor afirma em seu livro *Antropologia da Razão*, no qual discorre acerca dos “estilos de raciocínio que criam a possibilidade de verdade e

falsidade” (RABINOW, 1999, p. 81)

Para entender as relações de poder que conformam os discursos e que constitui uma formação discursiva, os Estudos Culturais recorreram ao conceito de hegemonia de Gramsci (1991). Este traz contribuições singulares por entender o conceito de “hegemonia” como distinto do de “domínio” (coerção através da força física, da violência), sendo a hegemonia uma dominação através de forças culturais e sociais ativas que formam um consenso em torno de um determinado fenômeno.

Gramsci define a cultura como uma totalidade complexa, e partindo desse pressuposto, a hegemonia é ao mesmo tempo um processo material e simbólico, e se relaciona com o mundo vivido, porque é na vida cotidiana que os homens a produzem e reproduzem na cultura. A hegemonia deve ser sempre conquistada através da disputa de poder num campo de forças sociais, no qual os meios de comunicação são práticas de significação e participantes dessa disputa.

Logo, compreendemos que o filme *XXY*, aqui em análise, pode ser entendido como uma prática de produção de sentido na disputa pelo discurso hegemônico acerca de questões como gênero e sexualidade, por exemplo, pois apesar de não ser um espaço concentrado de poder, compete entre os espaços descentralizados pela formação de um consenso acerca de tais questões.

### **3.2 A sétima arte sob as óticas feministas e *queer***

Neste tópico discutimos a influência da crítica feminista e *queer* na análise cinematográfica e, para isso, utilizamos como referencial central o trabalho desenvolvido por Mariacruz Castro Ricalde (2002), principalmente a partir de texto intitulado *Feminismo y teoria cinematográfica*, no qual a autora traça um panorama dos estudos fílmicos influenciados pelos feminismos, psicanálise, estudos lésbicos, pós-coloniais e *queer*. Intentamos, deste modo, concentrar a discussão sobre a arte cinematográfica no que diz respeito a temas como gênero e sexualidade que, por motivos óbvios, mais nos interessa neste momento.

Antes, porém, chamamos atenção para o modo como, longe de entendermos o cinema como espelho da sociedade, concordamos com uma perspectiva que aposta que a

A primazia está posta no texto fílmico, não como uma imagem verdadeira ou distorcida do feminino e do masculino, mas como códigos visuais organizados para gerar um significado específico. Estes, talvez, não se encontram de maneira prévia na intenção do diretor ou realizador, mas na estrutura textual, a qual transmite uma ideologia, uma maneira de ver a realidade.<sup>15</sup> (RICALDE, 2002, p.30-31)

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 representada no cinema clássico hollywoodiano, de modo a “Fazer possível o invisível, descobrindo os mecanismos que naturalizam as imagens e os significados que portam.”<sup>16</sup> (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.

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 freud-lacaniana na análise da autora. Nas palavras de Ricalde:

---

<sup>15</sup> primacía está puesta en el texto fílmico, no como una imagen verdadera o distorsionada de lo femenino y lo masculino, sino como códigos visuales organizados para generar un significado específico. Este quizás no se encuentra de manera previa en la intención del guionista o el realizador, sino en la estructura textual, la cual transmite una ideología, una manera de ver la realidad.

<sup>16</sup> hacer visible lo invisible descubriendo los mecanismos que naturalizan las imágenes y los significados que portan

Mulvey chega a conclusão de que a polaridade homem/atividade e mulher/passividade se deve a como são apreendidas as estruturas do prazer do cinema clássico e a forma em que se chega a identificação com os personagens e as histórias cinematográficas. Se apóia na tese de que o cinema oferece dois tipos de prazeres, um ligado à escopofilia e outro ao narcisismo. O primeiro considera o objeto a que se vê, a mulher, no caso, como fonte de excitação. O segundo provoca a identificação.<sup>17</sup> (RICALDE, 2002, p.29)

Ricalde (2002) chama a atenção, ainda, 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 fílmicos 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.”<sup>18</sup> (RICALDE, 2002, p.29)

A autora cita como exemplo, que nos parece bastante ilustrativo, o filme *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), da diretora belga Chantal Akerman, no qual, em oposição aos elipses usados nos filmes clássicos com o intuito de mostrar mulheres sempre exuberantes e nunca realizando tarefas doméstica, por exemplo, Chantal abusa de planos longos nos quais é narrada a vida de uma prostituta, incluindo todo o seu trabalho *indoors*, como lavar louças, preparar o café da manhã, limpar a casa etc. De acordo com Ricalde (2002, p.29) “a não-supressão dos detalhes domésticos junto com os recursos cinematográficos escolhidos oferecem um ritmo tedioso, monótono, asfixiante ao público, que é privado não só do glamour da figura feminina do cinema clássico de Hollywood, mas também é situado dentro do universo

---

<sup>17</sup> Mulvey llega a conclusión de que la polaridad hombre/actividad y mujer/pasividad se debe a cómo son apreendidas las estructuras del placer del cine clásico y la forma en que se llega a la identificación con los personajes y las historias cinematográficos. Se apoya en la tesis de que el cine ofrece dos tipos de prazeres, uno ligado a la escopofilia y otro al narcisismo. El primero considera al objeto que se ve, la mujer en el caso, como fuente de excitación. En él, realidad y ficción cinematográfica no convergen. La mujer, entonces, es encuadrada en el marco de lo inalcanzable. El segundo provoca la identificación.

<sup>18</sup> respuesta directa de los productos fílmicos 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

feminino”<sup>19</sup>.

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.<sup>20</sup> (RICALDE, 2002, p.40)

Se, por um lado, ao longo de sua história, o cinema “instituiu valores e representações que contribuíram para definir a rigidez dos papéis dicotômicos entre hetero/homo, homem/mulher e masculino/feminino, reapropriando-se das relações do poder falocêntrico, heteronormativo e patriarcal” (NEPOMUCENO, 2009), ainda que possibilitando brechas para possíveis representações identitárias transgressoras em filmes como *Uma Babá Quase Perfeita* (Mrs. Doubtfire, Chris Columbus, 1993), no qual um homem se veste de mulher para ficar próximo dos filhos, ou como o recente *Se Eu Fosse Você* (Daniel Filho, 2006) e *Se Eu Fosse Você 2* (Daniel Filho, 2009) no qual uma troca de corpos entre um casal heterossexual dá margens a diversas situações onde as performatividades de gênero parecem embaralhadas, estes filmes continuam partindo de uma normativa heterossexual que, no fim das contas, vêm a reiterar a divisão binária de sexo e gênero.

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), no livro *Deviant eyes, deviants bodies: sexual re-orientation in film*

---

<sup>19</sup> la no supresión de los detalles domésticos junto con los recursos cinematográficos elegidos, ofrecen un ritmo tedioso, monótono, asfixiante al público, quien es alejado no sólo del glamour de la figura femenina del cine clásico de Hollywood, sino también es situado en el centro del universo femenino

<sup>20</sup> 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

*and videos*, “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”.

Como argumenta Margarete Almeida Nepomuceno (2009, p.1) no texto *O colorido cinema queer: onde o desejo subverte imagens*, 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)

Dentre as possíveis interseções entre o cinema e os estudos *queer*, consideramos importante chamar atenção para a abordagem anti-humanista de tal perspectiva e de como o cinema pode colaborar para tal, uma vez que

a arte do cinema pode contribuir para esse movimento de superação do humanismo. Ela emparelha com todos os crimes ‘contra a humanidade’ para concorrer com eles e seguir a linha de transgressão dos limites do humanismo burguês em direção a algo ainda indeterminado, a fim de que nos tornemos não apenas universalmente tolerantes, mas inumanos, receptivos à memória de um outro lugar e de um outro tempo, de novas utopias e *ucronias*. (LUZ, 2002, p.77)

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.”

Por fim, destacamos a importância de análises *queer* de produtos midiáticos, uma vez que, influenciados pela filosofia contemporânea francesa, em especial os estudos de Michel Foucault sobre discurso/representação e sexualidade, estamos atentos, principalmente, às diferentes “maneiras de não dizer” e de “como são distribuídos os que podem e os que não podem, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discricção é exigida a uns e outros” uma vez que, assim como Foucault, acreditamos que “não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apóiam e atravessam os discursos.” (Foucault, 1979, p.34)

#### **4. Metodologia**

Nesta seção do capítulo nos dedicaremos ao detalhamento da metodologia que utilizamos para a nossa análise. No livro *Cómo analizar um film*, Francesco Casetti e Federico di Chio (2007) nos apresentam uma vasta discussão sobre o trabalho da análise fílmica, suas mais diversas possibilidades de realização, assim como os principais problemas relacionados a tal atividade.

Dentre as possibilidades apresentadas, damos especial atenção à sua sugestão de uma análise que leve em conta, principalmente, a questão da representação, problematizada pelos autores durante todo o texto:

O termo representação. De fato, vem a significar, por um lado, o andamento de uma reprodução, a predisposição de um relato, e por outro a reprodução e o relato mesmos. Em uma palavra, com o mesmo termo se indica tanto a operação ou o conjunto de operações através dos quais se opera uma situação, como o resultado desta mesma operação.<sup>21</sup> (tradução nossa)

---

<sup>21</sup> “El término de representación, de hecho, viene a significar, por un lado, la puesta en marcha de o otro la reproducción y el relato mismos. En una palabra, con el mismo término se indica tanto la operación o el conjunto de operaciones a través de los cuales se opera una situación, como el resultado de esa misma operación.”



(CASSETTI e di CHIO, 2007, p.107 - 108)

Desta forma, o que propõem os autores no capítulo intitulado *El análisis de la representación* é uma análise fílmica que parte do texto como um “objeto completo” dando especial atenção à investigação de sua “composição, sua arquitetura e sua dinâmica” em detrimento de uma concentração nas etapas de produção ou no trabalho que o filme exige para ser realizado. Nos focamos, nesta análise, no “resultado por cima do processo, a imagem obtida por cima dos passos dados par obter-la”<sup>22</sup> (p.108).

Descreveremos as etapas e categorias de análise proposta pelos autores para então passarmos ao capítulo da análise propriamente dita.

4.1) *Os níveis da representação*: Primeiramente, Casetti e di Chio, apostam em três diferentes níveis de análise, são eles a) a *colocação em cena*, b) a *colocação em quadro* e c) a *colocação em série*.<sup>23</sup>

4.1.1) A *colocação em cena*: diz respeito, principalmente a determinação de conteúdo. Analisamos neste nível o momento em que se define “que mundo se deve representar”. Nas palavras dos autores:

No nível da colocação em cena, a análise deve dedicar-se ao conteúdo da imagem: objetos, pessoas, paisagens, gestos, palavras, situações, psicologia, cumplicidade, reclamações etc., são todos elementos que dão consistência e espessura ao mundo representado na tela.<sup>24</sup> (tradução nossa) (CASSETTI e di CHIO, 2007, p.112)

Para reconhecer melhor o funcionamento dos conteúdos, agrupamo-os, de acordo com a metodologia sugerida, em algumas categorias de generalidades:

- a) *informantes*: a essa categoria pertencem aqueles que definem explicitamente aquilo que é posto em cena. Os autores citam como exemplo a idade da personagem, constituição física, seu gênero etc.

---

<sup>22</sup> “resultado por encima del proceso, la imagen obtenida por encima de los pasos dados para obtenerla”

<sup>23</sup> a) puesta em escena, b) puesta em cuadro, c) puesta em serie

<sup>24</sup> “En el nivel de la puesta en escena el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, etc., son todos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla.”

- b) *indícios*: nos conduzem a algo que é implícito: “os pressupostos de uma ação, o lado oculto de um caráter, o significado de uma atmosfera”<sup>25</sup> (p.113)
- c) *temas*: definem o “núcleo principal da trama”, indicando aquilo em torno do que gira o filme, a exemplo de temas como “a busca e desmascaramento de um assassino e a perda e o reencontro de uma mulher”<sup>26</sup> (p. 113) que são definidos pelos autores como temas de *A Janela Indiscreta* e *Vertigo*, filmes de Alfred Hitchcock.
- d) *motivos*: “são unidades de conteúdo que se vão repetindo ao longo do texto: situações ou presenças emblemáticas, repetidas, cuja função é a de substanciar, esclarecer e reforçar a trama principal”<sup>27</sup> (p.113). Ainda nos dois filmes de Hitchcock, temos como exemplo de *motivos* o “amor nupcial” e a “espionagem”.

E também categorias de exemplaridade:

- a) *arquétipos*: trata-se de referências a determinados gêneros, como “o nascimento e aprendizagem, (típicos do romance), os enfrentamentos e brigas amorosas (típicos da comédia romântica), o sacrifício e a morte (típico da tragédia)” (p.115) etc.
- b) *chaves*: são exemplares da obra do próprio autor. “Cada diretor, de fato [...] manifesta inevitavelmente motivos e temas em torno dos quais gira consciente ou inconscientemente”<sup>28</sup>

4.1.2) A *colocação em quadro*: neste nível, tratamos das “modalidades de representação”. Nele, observamos questões como a escolha do ponto de vista, o que está em quadro e o que foi escolhido para ficar de fora, os movimentos da câmera no espaço, a duração dos enquadramentos etc. A importância deste nível de análise é explicada pelos autores pelo fato de que “escolher um campo amplo ou um primeiro plano, um enquadramento frontal ou um de cima, uma objetiva não deformante ou uma grande angular, significa não somente optar por uma forma expressiva em detrimento de outra,

<sup>25</sup> “Los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera”

<sup>26</sup> “la búsqueda y el desmascaramiento de un asesino y la pérdida y el reencuentro de una mujer”

<sup>27</sup> “son unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de lo texto: situaciones o presencias emblemáticas, repetidas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal”

<sup>28</sup> “Cada director, de hecho [...] manifesta inevitavelmente motivos y temas en torno a los cuales gira consciente o inconsciente”

mas também estar em condições de tratar com uma certa realidade e não com outra”.<sup>29</sup> (p.117)

As modalidades de *colocação em quadro* são divididas a partir de sua relação com os conteúdos como a) *dependentes* ou b) *independentes* deles.

No primeiro caso, que ocorre mais comumente, a imagem não tem a intenção de fazer referência a ação mesmo da representação, como se os objetos e personagens fossem filmados de um modo “neutro”, “natural”, “sem que sua representação se exhiba por si mesma”<sup>30</sup> (p.119), ao contrário do segundo caso, no qual os movimentos ou enquadramentos “denunciam” rapidamente o processo de representação, a exemplo das movimentações vertiginosas em *Vertigo*.

4.1.3) *A colocação em série*: neste ponto, o que nos interessa é o nexo entre as imagens. “Cada imagem possui outra que a precede ou que a segue: forma parte de uma sucessão e, ao mesmo tempo, por assim dizer, recebe e deixa uma herança, recolhe e devolve testemunhos”<sup>31</sup> (p.119). Encontramos neste nível três categorias:

- a) *Condensação*: típico do cinema Hollywoodiano, nesta categoria as imagens apresentam um universo “compacto e fluído, homogêneo e facilmente reconhecido” (p.120)
- b) *Articulação*: dominam aqui associações por analogia ou por contraste entre uma imagem e outra, são apresentados elementos similares, mas não idênticos. Os autores usam o exemplo de uma cena de *A Janela Indiscreta* na qual vemos um jardim para em seguida nos ser apresentada uma fotografia do mesmo jardim tirada pelo personagem principal.
- c) *Fragmentação*: caracteriza-se, na verdade, pelo não-nexo. Muito comum no cinema moderno, neste caso são exibidas diversas imagens em sequência nos apresentando universos “fragmentários, inconexos,

---

<sup>29</sup> “escoger un campo largo o um primer plano, un encuadre frontal o uno desde arriba, un objetivo no deformante o um gran angular, significa no sólo optar por una forma expresiva en detrimento de otra, sino también estar en condiciones de tratar con una cierta realidad y no con otra.”

<sup>30</sup> “sin que su representación se exhiba por sí misma”

<sup>31</sup> “Cada imagen posee otra que la precede o que la sigue: forma parte de una sucesión y, al mismo tiempo, por así decirlo, recibe y deja una herencia, recoge y devuelve testigos.”

caóticos e dispersos, labirintos de acumulações, justaposições e casualidades”<sup>32</sup> (p.120).

A partir de todas estas indicações, Casetti e di Chio nos permitem construir o seguinte quadro como referência:

Nível	Determinação de...	Categorias
Colocação em cena	Conteúdo	Generalidade: Informantes Indícios Temas Motivos Exemplaridade: Arquétipos Chaves
Colocação em quadro	Modalidade	Dependência/Independência
Colocação em série	Nexo	Nexo: Condensação Articulação Não-nexo: Fragmentação

4.2) *O espaço cinematográfico*: Ainda de acordo com as sugestões de análise de Casatti e di Chio, num segundo momento da metodologia, damos atenção a questão de como é construído o espaço cinematográfico, que, segundo os autores pode ser analisados a partir de três eixos principais, a partir de oposições como: a) *in/off*, b) *estático/dinâmico* e c) *orgânico/disorgânico*.

4.2.1) *in/off*: Lembrando-nos que, para cada enquadramento, além de nos

<sup>32</sup> “fragmentarios, inconexos, caóticos y dispersos, laberintos de acumulaciones, yuxtaposiciones y casualidades.”

apresentar um espaço *in* a câmera esconde outros seis espaços *off*: “quatro correspondentes ao que está além das bordas do enquadramento, à esquerda e à direita, acima e embaixo da imagem” (p.124), outro correspondente ao que se encontra atrás do cenário ou de qualquer elemento que esteja no campo visual e um último que se refere ao que está atrás do ponto de vista, os autores fazem a seguinte divisão:

- a) *In*: o que está em quadro
- b) *Off não percebido*: “o espaço que está fora das bordas do quadro que, sem nunca ser evocado, não apresenta motivo algum para sua reclamação” (p.124).
- c) *Off imaginável*: espaço que, apesar de não estar visível pode ser pressuposto, a exemplo de um primeiro plano de uma pessoa que nos permite imaginar a existência do resto desse corpo.
- d) *Off definido*: espaço que, embora invisível no momento, já foi mostrado anteriormente ou está a ponto de sê-lo.

4.2.2) *estático/dinâmico*: percebemos, neste ponto, a interseção entre o espaço que nos é mostrado e o movimento de objetos e da câmera, no interior das bordas.

- a) *Espaço estático fixo*: no qual vemos enquadramentos bloqueados de ambientes imóveis. Sua máxima é o chamado *frame-stop*, no qual a imagem é estática, como numa fotografia
- b) *Espaço estático móvel*: enquanto a câmera permanece estática há movimentação dos objetos no interior do quadro
- c) *Espaço dinâmico descritivo*: a câmera movimenta-se a partir do movimento feito pelo objeto em quadro, ou seja, a câmera se move para representar o movimento alheio
- d) *Espaço dinâmico expressivo*: se define pelo movimento da câmera “em sua relação dialética e criativa com a figura”. Em outras palavras, é a câmera e não o personagem e seu movimento quem decide o que deve se ver.

Desta forma criamos o seguinte quadro referencial:

Eixos de organização	Categorias analíticas
In/off	- in - off não percebido - off imaginável - off definido
Estático/dinâmico	- estático fixo - estático móvel - dinâmico descritivo - dinâmico expressivo

4.3) *O tempo cinematográfico*: Num terceiro momento, voltamos a nossa atenção para a questão do tempo cinematográfico.

Casetti e di Chio diferenciam o tempo entendido como *colocação*, que diria respeito a questões como época, período, ano em que determinada ação ocorre etc., do tempo como *devir*, que aqui nos interessa, caracterizado por ser “não somente simples emergência cronológica, mas fluir interminável, nos quais os acontecimentos, tomados em seu conjunto, se dispõem segundo uma ordem, se mostram abertamente através de uma duração, se apresentam segundo uma frequência”<sup>33</sup> (p.134).

4.3.1) *A ordem*: define o “esquema de disposição dos acontecimentos no fluxo temporal, suas relações de sucessão”. Podemos distinguir, segundo os autores, quatro formas de temporalidade:

- a) *O tempo circular*: os acontecimentos se ordenam de tal forma que o ponto de chegada de determinada série é idêntico ao de origem. A exemplo de filmes que começam com a cena final para que então apresente aos espectadores os acontecimentos que a permitiram existir.
- b) *O tempo cíclico*: neste caso o ponto de chegada é análogo ao de origem, mas não idêntico. A exemplo de *Janela Indiscreta*, que começa com

<sup>33</sup> “no tanto simple emergencia cronológica como imparable fluir, en el que los acontecimientos, tomados en su conjunto, se disponen según un ordem, se muestran abiertamente a través de una duración, se presentan según una frecuencia”

James Stewart em uma cadeira de rodas e termina do mesmo modo, mas tempos depois.

- c) O *tempo linear*: o ponto de chegada é sempre distinto do ponto de partida. Nesta forma podemos distinguir outras configurações temporais: o *tempo linear vetorial*, no qual há uma ordem contínua e homogênea e o *tempo linear não- vetorial* o qual, ao contrário, é marcado pela não-homogeneidade, fratura e privação de soluções contínuas, conseguida através de uso de *flashbacks* e *flashfowars*, por exemplo.

4.3.2) A *duração*: pode ser dividida em *duração normal* e *duração anormal*.

- *duração normal*: “se dá quando a extensão temporal da representação de um acontecimento coincide aproximadamente com a duração real desse mesmo acontecimento. Ou melhor, com a duração supostamente real desse acontecimento” (p.139).

- a) *Natural absoluta*: conseguida através do uso do *plano-sequência*, uma vez que “a mesma continuidade temporal garante a coincidência da temporalidade representada com a (supostamente) real” (p.139)
- b) *Natural relativa*: a *cena* é caracterizada por uma natureza relativa uma vez que mantém a relação artificial entre o tempo da representação e o tempo real através de um conjunto de quadros concebidos e montados a fim de produzir um efeito de continuidade temporal.

- *duração anormal*: “se dá quando a amplitude temporal da representação do acontecimento não coincide com a do próprio acontecimento” (p.140).

- c) *Resumo*: exemplificada pelos autores pela clássica imagem de um calendário, do qual as folhas vão caindo sucessivamente, ou os ponteiros de um relógio movendo-se rapidamente.

- d) *Elipse*: “atua mediante um corte limpo quando, sem solução de continuidade alguma, o relato passa de uma determinada situação espaço-temporal a outra, omitindo completamente a porção de tempo compreendida entre as duas” (p.141).
- e) *Pausa*: acontece cada vez que se detém o fluxo temporal, sua expressão mais evidente é quando se utiliza do “fotograma-fixo”, comum ao final de alguns filmes, pouco antes dos letreiros subirem.
- f) *Extensão*: quando o tempo da representação aparenta uma duração maior do que o tempo supostamente real do acontecimento representado

4.3.3) *A freqüência*: diz respeito a quantidade de vezes e modo como se apresenta uma mesma ação.

- a) *Freqüência simples*: representa apenas uma vez o que aconteceu apenas uma vez.
- b) *Freqüência múltipla*: representa muitas vezes o que aconteceu muitas vezes.
- c) *Freqüência repetitiva*: temos a mesma ação, repetida *n* vezes, sob diversos pontos de vista.

Apresentadas as categorias e eixos de organização do *tempo-devir*, construímos o seguinte quadro:

Eixos de organização	Categorias analíticas
Ordem	- circular - cíclica - linear
Duração (aparente)	(normal) - natural absoluta - natural relativa (anormal) - resumo -elipse -extensão



	- pausa
Frequência	- simples - múltipla - repetitiva

A partir das indicações de Casetti e di Chio, analisaremos, a seguir, a representação da intersexualidade no filme *XXY*.

## 5. Análise

### 5.1 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), ao negarem a permissão para que os médicos executassem a cirurgia normativa ou mesmo filmassem o parto (sob alegação da necessidade de informar o conselho de ética), 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 namorado, 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*.

Ramiro é um cirurgião plástico especialista em “aberrações”, como afirma seu

filho Álvaro, e interessado no “caso” de Alex, motivo real da sua visita, estando disposto a convencer sua família da necessidade da realização da cirurgia normativa, que a transformaria, definitivamente, em uma mulher, como acredita.

Extremamente vaidosos, o casal formado por Ramiro e Ericka parece dar pouca atenção ao filho Álvaro, que, de acordo com o pai, “não tem nenhum talento”. Ao conhecê-lo, Alex pronuncia suas primeiras palavras no filme, formulando duas perguntas desconcertantes ao rapaz: “Você se masturbou?” e em seguida, “Nunca transei com ninguém, você transaria comigo?”.

A partir de então os dois começam uma relação muito próxima de paixão e provocação até que, após um desentendimento, acabam por transar, protagonizando a única cena de sexo do filme, na qual para a surpresa de Álvaro e, possivelmente, de muitos espectadores, Alex é ativa/o, enquanto Álvaro, entre o susto e satisfação, descobre novos prazeres. Os dois são interrompidos pelo pai de Alex que, por acaso, assiste a cena.

A partir de então o filme fica cada vez mais tenso, Kraken não sabe como agir e já não suporta a presença do médico em sua casa enquanto Alex e Álvaro estão totalmente confusos devido ao acontecido.

O filme atinge um dos momentos mais dramáticos quando, ao caminhar pela praia, Alex é atacada por um grupo de três garotos curiosos em relação ao seu corpo. Alex é imobilizada e seus gritos não impedem que lhe tirem a roupa e vejam o seu corpo. “Ela tem os dois”, diz um dos agressores, numa mistura de abjeção e desejo.

Após o incidente, Kraken pensa em denunciar a agressão à polícia, mas decide ouvir Alex e deixar que ela tome a decisão, avisando-a/o: “Todos ficarão sabendo”. Alex, que já havia decidido interromper o tratamento com corticóides que impediam o desenvolvimento das chamadas “características masculinas secundárias”, responde: “Que fiquem”.

A família de Álvaro volta para Buenos Aires, a contragosto do garoto, e o filme termina com o caminhar de Suli, Kraken e Alex que, abraçados, voltam pra casa

decididos a enfrentar qualquer obstáculo.

## **5.2 Análises das seqüências**

### **5.2.1 O encontro**

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 muito importante 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.



(Imagem 1: Apresentação dos créditos e primeiras imagens de Alex)

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). 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”<sup>34</sup> (p.119). Desta forma, a exibição de seres marinhos no oceano abissal intercalados com imagens de Alex correndo entre a floresta, provoca um nexos 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

<sup>34</sup> 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

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.

Em seguida vemos a chegada de Álvaro e sua família. Observemos aqui o modo como Alex é apresentada ao espectador. Se nos primeiros quadros a rapidez com que a personagem corre pela floresta não nos permite ter uma imagem integral e nítida do seu corpo, as informações sobre a personagem continuam a nos ser dadas aos poucos.

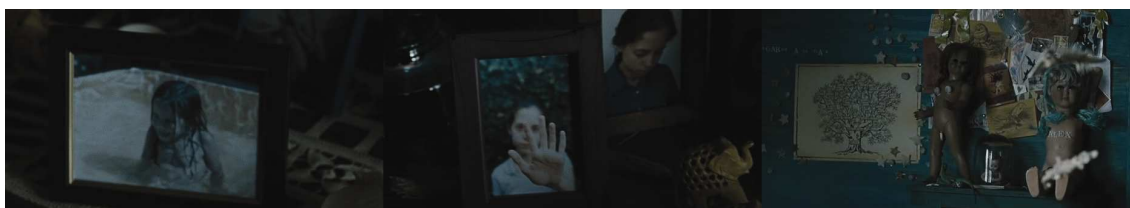
Enquanto Álvaro, Ramiro e Éricka descem do carro, Alex os observa do porão da sua casa, por entre as frestas das madeiras. Deste modo, ora como visão subjetiva de Alex, ora de Álvaro, as cenas são emolduradas de forma a esconder o corpo de Alex, deixando visíveis apenas os seus olhos. (ver imagem 2)



(Imagem 2: Alex e Álvaro se vêem pela primeira vez através das frestas no chão de madeira)

A partir do momento em que Álvaro adentra a casa, a personagem continua a ser apresentada através do cenário percorrido pelos olhos curiosos do garoto, e a utilização da câmera subjetiva permite que o olhar seja também do espectador, tão curioso quanto.

Neste momento nos são mostradas fotografias de Alex quando criança que, pelas roupas usadas em uma delas (um maiô), leva-nos a acreditar que se trata de uma menina. Uma outra fotografia vista por Álvaro exhibe Alex levando a mão em direção à câmera, como se não quisesse ser fotografada, escondida como no início do filme. Ao entrar no quarto de Alex, vemos uma decoração peculiar. Bonecas grudadas nas paredes, uma levando no peito, em letras de forma, o nome 'ALEX', outra que tem no lugar onde se encontraria a vagina, um cigarro, simbolizando um pênis. (ver imagem 3)



(Imagem 3: através do cenário o espectador conhece, aos poucos, a personalidade e dramas vividos por Alex)

Desta forma nos são apresentadas as personagens principais da trama: Alex, Álvaro, Kraken, Suli, Ramiro e Éricka. Notamos aqui que, ainda que até este ponto do filme Alex não tenha emitido uma só palavra, diversos aspectos ligados à *colocação em cena*, através dos conteúdos que nos são mostrados, à *colocação em quadro*, que no filme se dá majoritariamente de modo *dependente* ao conteúdo exibido, e à *colocação em serie*, responsável pelo nexos entre as imagens utilizando-se, muitas vezes, da categoria de *articulação*, nos informam bastante sobre sua personalidade e os dramas que vive: a invisibilidade de sua condição *intersex*, a vergonha e medo de ser vista e a (des)construção exigida do seu corpo para que se torne inteligível.

### 5.2.2 A aproximação

Em *XXY* artifícios como *flashback* ou *flashforward* não são utilizados, de modo que a história nos é contada no que, de acordo com a metodologia aqui utilizada, chamamos de *tempo linear vetorial*, ou seja, o ponto de chegada é necessariamente distinto do ponto de partida e há uma ordem temporal contínua e homogênea.

Desta forma, alguns outros acontecimentos nos são apresentados em ordem cronológica, até que Kraken é chamado para salvar algumas tartarugas feridas encontradas por pescadores. Alex e Álvaro o acompanham. Ao chegar ao local Kraken é avisado por um dos pescadores que havia ainda outra tartaruga, mas que Esteban, pai de Vando, também pescador, estaria com ela. Ao ser interrogado por Kraken, Esteban e ele começam a discutir, até o momento em que Vando, parecendo arrependido, tenta falar com Alex, que o empurrando pergunta: “O que está olhando? O que está olhando?”. Os dois começam a brigar até que Kraken os separa, levando Alex em direção ao carro. Neste momento Esteban fala para que todos possam ouvir: “Isto, melhor levá-la. Há demasiadas espécies em extinção aqui”. Kraken discute com Esteban e entra no carro com Alex e Álvaro. Durante a cena ouvimos o quebrar das ondas, que como já afirmamos anteriormente, confere uma forte carga dramática ao acontecimento.

No plano seguinte vemos Alex e Kraken sentados no banco da frente e Álvaro sentado no fundo da caminhonete. Ao ser questionada/o pelo pai a quem contou seu segredo, Alex responde: “A Vando, só.” Alguns segundos de silêncio depois ela/ele, olhando fixamente para frente, continua: “Se sou tão especial, porque não posso contar a ninguém?”.

Nesta seqüência observamos, mais uma vez, como a analogia feita entre Alex/espécie rara e as tartarugas/espécie em extinção se dá de forma insistente no filme. Se anteriormente as imagens davam conta de tal relação, nesta seqüência ela é reforçada verbalmente por Esteban.

Um outro aspecto que é novamente posto em cena, e que permeia todo o filme, é a questão da visibilidade/invisibilidade. “O que está olhando?”, pergunta Alex a Vando, e, quando no carro com seu pai, questiona a necessidade de esconder sua intersexualidade.

Na seqüência seguinte, Alex e Álvaro observam Kraken 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 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.

- “Afinal, seu pai e o meu fazem o mesmo.” – diz Alex ao observar Kraken cuidando da tartaruga ferida.

- “Vai viver?” – pergunta Álvaro.

- “Sim, mas nunca mais voltará ao mar.”

Os dois caminham pelo local de trabalho de Kraken, onde vemos diversas ossadas e animais conservados em grandes potes de vidro.

- “Quantos seios seu pai já operou?” – questiona Alex;

- “Não sei. É estranha.” – diz Álvaro

- “Você também.”

- “Deve ter operado milhares.”

- “Sim.”

- “Já foi alguma vez?”

- “Aonde?”

- “À sala de cirurgia, ver como se fatiam corpos.”

- “Não se fatiam corpos, os consertam. Fazem seios e narizes por dinheiro, mas outras coisas lhe interessam.”

- “Como assim?”

- “Não sei, deformidades, como... pessoas que nascem com onze dedos. Bom, meu pai retira um.”

- “E o come.” diz Alex provocativa.

- “Estou falando sério, não estou de gozação.”

- “Disse que não fatiava nada e agora está dizendo que gosta de cortar dedos.”

- “Não, deixa pra lá, você não entende.”

Os dois deixam o local onde estão e começam a passear numa feira ao ar livre na cidade.

- “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.



- “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. Alex lê um livro comprado na feira, enquanto Álvaro continua escutando música. Alex tenta chamar a atenção do garoto batendo com o pé na parede, próximo ao seu ouvido. Como não tem reação nenhuma, Alex tira os fones com os pés, a música pára e Álvaro pergunta:

- “O que foi?”

- “Tenho um presente.”

- “Para mim?”

- “Sim. Olhe, é uma plaquinha que colocam nas tartarugas. Eu tenho uma igual.” Diz Alex enquanto põe a placa no colar recém comprado na feira e compara-o com o que leva no pescoço.

- “E para que é?”

- “Para seguir a rota migratória. Esta é parente desta; têm o mesmo número de série.”

- “E de onde é?”

- “Da África”

- “Ah, bom, está bem, obrigado.” – Diz Álvaro guardando o presente.
- “Não vai colocar?”
- “Não, agora não.”
- “Você não gosta de como fica?” – Insiste Alex
- “Hum... não, bem... sim, eu sei, depois eu vejo...”

Na cena seguinte, que dura poucos segundos, Álvaro está no banheiro de Alex e analisa um frasco que encontra por lá, ao que imediatamente é alertado:

- “Cuidado com isso.” – avisa Alex.
- “O que é?”
- “Corticóide, para que não me cresça barba.” – diz Alex com um sorriso no rosto.



(Imagem 4: Alex e Álvaro conversam e se divertem no momento mais descontraído do filme)

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 Reitman, 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 arquétipos*, 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.

Momentos depois, presenciamos, mais uma vez, *conteúdos arquétipos* em uso, no momento em que Alex propõe uma espécie de pacto (como em *Meu Primeiro Amor*, de Howard Zieff, 1991, no qual os personagens principais fazem um ‘pacto de sangue’) com Álvaro ao presenteá-lo com um colar que os tornariam “irmãos”. Pacto que Álvaro, ao guardar o colar ao invés de usá-lo, parece negar, frustrando as expectativas de Alex.

A cena seguinte, quando Álvaro descobre os corticóides de Alex e ouve dela que são para impedir que cresça a sua barba é bastante brusca, parece então que voltamos a “realidade”.

### 5.2.3 O 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.
- “Sim, não vou me deitar com você.”
- “Por...?”
- “Porque é mais nova.”
- “E...?”
- “Além disso, mal nos conhecemos.”
- “Por isso quero transar, por que não vou me apaixonar por você.”
- “Nem eu por você.”
- “Fala que não pode transar comigo porque é mais velho, mas depois contradiz.”
- “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?” – Diz Álvaro de modo agressivo.

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 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 despindo-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 princípio, se assusta, mas depois parece sentir muito prazer. Nesta cena percebemos que a profundidade de campo é, diferentemente de outros momentos, extremamente reduzida. Quando os dois começam a transar, a câmera passeia pelos detalhes dos corpos dos dois, fazendo deles o cenário, o que interessa ser visto.



(Imagem 5: Alex e Álvaro protagonizam a única cena de sexo em todo o filme)

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 aproximando-a/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*.

Os dois continuam transando por um tempo, até que Álvaro percebe que Kraken, perplexo, os observa pela fresta da porta. Eles então se separam assustados, Alex, em choque, começa a chorar, Kraken, assustado, caminha em direção a sua casa e Álvaro, chorando, vai até a floresta onde, ainda em êxtase, entre lágrimas e soluços, masturba-se.



(Imagem 6: As reações de Kraken, Álvaro e Alex após a cena de sexo)

#### 5.2.4 A 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.



(Imagem 7: Alex e Roberta tomam banho, em mais uma cena com tensão erótica)

Após sair da casa de Roberta, Alex encontra seu pai numa cena predominada pelo silêncio de ambos e tomada, mais uma vez, pelo som das ondas do mar e poucas palavras. Kraken olha para Alex e afirma: “Está bem grandinha”. “Se já sou grande por que não me disse pra que veio essa gente”, diz referindo-se aos visitantes. “Porque não sabia”, diz Kraken e logo após oferece uma carona até a casa deles. Alex prefere ir andando pela praia, local onde acontece a cena mais violenta do filme.

Alex caminha 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?! Está 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.



(Imagem 8: Alex é violentada)

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 agredam 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*.

## 6. 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 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 *historia*.<sup>35</sup> (CABRAL, 2009, p.107)

O que nos propomos com este trabalho é, exatamente, uma análise de como essa

---

<sup>35</sup> *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*.

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*. O filme gira em torno da questão visibilidade/invisibilidade, sem, no entanto, mostrar abertamente o “sexo ambíguo” de Alex. O espectador, esse, assim como os personagens, quer ver o “segredo” de Alex, mas Puenzo opta por não satisfazê-lo, dando atenção, ao contrário, a complexa relação subjetiva da vivência *intersex*.

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 as 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 desse tipo 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. E o performativo pode ser uma das formas pelas quais o discurso operacionaliza o poder. Assim, estou realizando uma contradição performativa, *propositalmente*. E estou fazendo isso exatamente para confundir o filósofo conceitualmente correto e para colocar a questão da condição secundária e derivativa da ontologia. Para mim não se trata de uma pressuposição. 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.

## **Bibliografia**

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Fatos e Mitos. São Paulo, 4ª edição: Difusão Européia do Livro, 1970

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999

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

\_\_\_\_\_. Críticamente subversiva. In: JIMENÉZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidade Transgresoras. Una antologia de estudios queer**. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 141 a 172.

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.

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.

DELEUZE, Gilles. **Conversaciones**. Letra E. 2ª ed. Valencia. Trad. José Luís Pardo. 1996.

FOLHA DE S. PAULO, **Judoca foi operada para poder disputar os Jogos**. 18/07/1996. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/18/esporte/26.html> acessado em 10/10/2010

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

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

GRAMSCI, Antonio. **Cartas do cárcere.** 4 ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1991. p. 28, 33.

HALL, Stuart. Representation, meaning and language. In: \_\_\_\_\_. **Representation: cultural representation and signifying practices.** London: Sage, 1997. p. 15-71

HALPERIN, David. **San Foucault.** Para una hagiografía gay. Buenos Aires: El cuento de prata, 2007.

HARAWAY, Donna. **Um manifesto para os ciborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80.** In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica cultural.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HARDING, Sandra. **A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista.** *Revista de Estudos Feministas*, n. 1, pp. 7-31, 1993.

HINKLE, Curtis E. **Essays on intersex.** 2000. Disponível em: [http://www.intersexualite.org/Essays\\_on\\_Intersex\\_by\\_Curtis\\_E.\\_Hinkle.pdf](http://www.intersexualite.org/Essays_on_Intersex_by_Curtis_E._Hinkle.pdf) e acessado em 25/06/2010

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory.** An Introduction. New York: New York University Press, 2008

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.

\_\_\_\_\_. **Cinema e Sexualidade.** In: Ismail Xavier (org.). *O Cinema do Século.* Rio de Janeiro: Imago, 1983, p.123-139.

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 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332007000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100008&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 10/11/2010

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui.** Madrid: Editorial Espasa, 2008

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. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000100009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009&lng=en&nrm=iso)> Acesso em novembro de 2010.

RABINOW, Paul. Representações são fatos sociais: modernidade e pós – modernidade na antropologia. In: **Antropologia da razão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 71-108.

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

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THERANI, Bijan. **An interview with Lucia Puenzo, director of XXY**. 2007. Disponível em <http://www.cinemawithoutborders.com/news/127/ARTICLE/1477/2008-02-20.html> e acessado em 06/07/2009

VEJA, **João que era Maria** – Renascer, a nova novela das 8, apela para uma aberração sexual – um hermafrodita (p. 82 - 83). São Paulo: Editora Abril, 1993.

\_\_\_\_\_, **Armadilhas da fama** – Na televisão e na música, o mesmo sucesso que faz glória do artista pode se tornar uma dor de cabeça. (p. 140 - 141). São Paulo: Editora Abril, nº74, Ed. 1419, 1995

\_\_\_\_\_, **A desigualdade dos sexos** – atleta brasileira com anomalia genética faz operação para definir seu sexo e poder competir nas Olimpíadas. (p. 99). São Paulo: Editora Abril, nº23, Ed. 1447, 1996

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