

O corpo *intersex* e a politização do abjeto em *XXY*

Leandro Colling

Doutor

Universidade Federal da Bahia

leandro.colling@gmail.com

Matheus Araujo dos Santos

Mestrando

Universidade Federal do Rio de Janeiro

matheus2099@gmail.com

Resumo

O que nos pode dizer o corpo *intersex*? Como este debate se amplia ao tratarmos de sua representação nos meios de comunicação, especialmente no cinema? No presente trabalho, a partir do filme *XXY*, dirigido por Lucia Puenzo, problematizamos estas e outras questões relacionadas aos corpos e desejos desviantes. Com um discurso subversivo e anti-patologizante, *XXY* propõe um olhar atento em relação às subjetividades de tais vivências. Defendemos que o filme, em ressonância com os estudos *queer*, está atento para a politização dos corpos abjetos.

Palavras-chave

Intersex; cinema; *queer*; abjeção.

1 Introdução

Este texto tem o objetivo de analisar o filme *XXY* tendo como pano de fundo algumas das principais reflexões oriundas dos estudos *queer*, em especial as noções de abjeção, performatividade de gênero e heteronormatividade, em diálogo com autores/as ligados/as às análises fílmicas. Optamos por explicar rapidamente algumas dessas noções ao longo do texto e em sugerir leituras, em notas de rodapé, aos leitores que desejam aprofundar os seus estudos nesses temas. Em um primeiro momento, o trabalho trata da análise fílmica

realizada por feministas e estudiosos *queer*¹. Em seguida, o texto trata especificamente sobre o corpo *intersex* para, logo após, apresentar a análise da obra.

1.1 A sétima arte sob as óticas feministas e queer

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” (RICALDE, 2002, p.25)².

Mulvey, no texto *Visual pleasure and narrative cinema* (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 porque o seu castigo ou fetichização distrairiam o espectador (homem) da ameaça de castração que a imagem feminina inevitavelmente suscitaria. A reflexão revela a grande influência da psicanálise freudiana e lacaniana na análise da autora.

Ricalde (2002) chama a atenção para a importância feminina no cinema não apenas enquanto representação, mas vê no processo produtivo, 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.”(RICALDE, 2002, p.29)

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

¹ Para uma introdução aos estudos *queer*, ver Jagose (2008), Louro (2004) e Miskolci (2009). Para estudo mais aprofundado, ver Butler (2002, 2003 e 2008).

² Essa e todas as traduções realizadas nesse texto são nossas.

podem ser lidas como o 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 os que não respondiam a categorias pré-fixadas. (RICALDE, 2002, p.40)

A partir da década de 1990, juntamente com o advento dos estudos *queer*, começam a ser produzidos filmes que passam a questionar tal divisão binarista. O *New Queer Cinema*, como passa a ser chamado, subverte as noções de sexo, gênero e sexualidade que dominam a produção cinematográfica mundial. De acordo com Straayer (1999, p.70),

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, desafiam completamente a segregação conceitual entre gêneros, entre sexos e, de modo mais importante, entre gênero e sexo.

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

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

Faz-se indispensável, ainda, relacionar o cinema à posição pós-identitária dos estudos *queer*, que, embora não rechacem de todo a afirmação identitária e sua importância política³, apontam 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 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”.

³ Para uma explicação sobre a polêmica entre identitários e pós-identitários, ver Colling (2011).

1.2 O corpo *intersex*

Em *Herculine Barbin*, Foucault (1980) relata que nem sempre o corpo *intersex* foi tratado como nos dias atuais. Segundo ele, por mais que encontremos registros de *intersex* condenados à morte em tempos ancestrais, também é possível encontrar relatos em que eles/as eram tratados/as de outra forma; decisões jurídicas 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.

É principalmente a partir do século XIX que se passa a pensar o sexo como algo que esconde uma determinada verdade e, por isso, 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”. (FOUCAULT, 1980, p. viii - ix)

De acordo com Pino (2007), a história da intersexualidade pode ser descrita em três diferentes períodos. A “Era das gônadas”, datada de meados do século XIX até os anos de 1950, caracteriza-se por um período no qual o “hermafroditismo” era definido a partir da presença das gônadas masculinas e femininas em um mesmo corpo. Nesse período surgem nomenclaturas até hoje utilizadas pela medicina ocidental, como “hermafroditismo verdadeiro” e “pseudo-hermafroditismo”, como observamos no texto abaixo:

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 Money⁴.

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, seguiria “normalmente” a sua vida.

É interessante observar aqui como tal pensamento provoca um giro de perspectiva ao deslocar o gênero de um lugar essencial e estável para torná-lo autônomo em relação aos hormônios, cromossomos e gônadas. No entanto, apesar da “ênfase nos aspectos sociais, a natureza e a binariedade do sexo não foram colocadas em xeque, pois os *intersex* eram considerados frutos de desenvolvimento anormal e necessitavam de tratamentos para se tornar homens e mulheres” (PINO, 2007, p.170).

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

No entanto, o modelo centrado na cirurgia foi amplamente criticado, tendo como argumento principal o de que a medicina seria incapaz de fazer “genitais normais”, além de apontar uma frequente 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 autoajuda para tornar a experiência *intersex* menos invisível. Passa-se então à chamada “Era do consenso”, na qual a decisão em relação à cirurgia e ao sexo a ser designado à criança passa pela decisão dos pais e de uma equipe multidisciplinar formada por cirurgiões, endocrinologistas, pediatras, psicólogos etc.

O trabalho de Foucault nos permite pensar no sexo não como algo causal ou unívoco, 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 situadas como princípio formador do sexo, do gênero, dos prazeres e dos desejos, e como princípio hermenêutico

⁴ Sobre as propositões de John Money, ver Machado (2005).

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 o conceito de biopoder seja essencial na obra foucaultiana, Butler (2006) alerta para como, ao discutir o corpo *intersex* através do diário de Herculine, Foucault parece, em alguns momentos, colocá-la/o numa posição privilegiada por conta do seu trânsito entre os gêneros, como se o seu corpo lhe 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 nos parece razoável, uma vez que, assim como faz ao longo de sua obra, defende que não existem corpos que se encontrem fora das relações de poder. Ela ainda atenta para o fato de que aqueles que se colocam ou são postos nas margens do sistema binário de sexo, gênero ou sexualidade, os corpos *queer*, não necessariamente encontram-se num estado de graça, na qual a fluidez, a não-identidade, o constante devir permitiria o livre gozo dos prazeres. Ao contrário, a marginalidade pode ser cruel, como no caso de David Reimer e Herculine Barbin. A imposição de apresentarem um sexo, gênero, sexualidade e desejos “coerentes” e, portanto, “verdadeiros”, levou ambos ao suicídio.

2 Análise

2.1 O filme

Baseado no conto *Cinismo*, de Sergio Bizzio, *XXY* conta a história de Alex (Inés Efron), *intersex* que aos 15 anos está com 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) se mudam para uma pequena cidade no litoral uruguaio para “fugir da opinião de idiotas” sobre o que fazer a respeito da intersexualidade de Alex, como afirmam em determinado momento.

O filme inicia 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 em um momento delicado, pois Alex acabara de brigar no colégio com o

seu melhor amigo, e possível amante, Vando (Luciano Nóbile), após tê-lo confiado o seu segredo e descobrir que foi traída. A cidade começava a saber, aos poucos, que Alex era um/uma *intersex*.

2.2 Início

A sequência à qual primeiro demos atenção é também o trecho 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 são apresentados intercalados com imagens turvas de uma pessoa, que mais tarde saberemos tratar-se de Alex. Ele/a corre 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 com os nomes dos atores e da diretora 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 revelam uma analogia, que perpassa todo o filme, do corpo *intersex* (ou de Alex) com animais marinhos, a exemplo de tartarugas. O oceano, que é apresentado nas primeiras cenas, é também um elemento bastante presente. 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*. Percebemos que a letra *Y* trata-se, na verdade, de um *X*, com uma de suas hastes quebrada. Neste primeiro momento, chamamos atenção para o *nexo* entre as imagens apresentadas, ou para a *colocação em série*, discutida na metodologia de Casetti e di Chio (2002) a respeito da análise das representações em filmes. 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” (p.119). Desta forma, a exibição de seres marinhos intercalados com imagens de Alex correndo entre a floresta provoca um *nexo por articulação*, definido principalmente por analogias, o que veremos durante todo o filme.

O profundo suspiro de Alex ao, num movimento rápido e 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. O motivo parece ser claro quando lemos na tela uma combinação de letras que, como aprendemos desde cedo na escola, denota geneticamente uma anomalia, representada pela imperfeição da letra *Y* que, ao lado dos dois *xis*, asseguraria um código genético “feminino”, de acordo com a biologia tradicional, o que torna Alex um “corpo estranho”.

A partir de então, vemos Alex sentada/o, acendendo um cigarro. Logo em seguida, sua mãe, Suli, se dirige ao local de trabalho do marido, o biólogo Kraken. Ele, 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 ambiguidade, 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) é uma fêmea, portanto, mulher. O seu corpo é entendido, sob essa ótica, como um problema de formação genética que, como advoga o discurso médico-patologizante, deve ser corrigido através da “cirurgia genital”, que atribuiria a Alex o *status* de mulher, aquilo que “ela” “verdadeiramente” seria.

2.3 Aproximação

Nesta sequência, após uma briga entre Kraken e o pai de Vando, Alex e Álvaro observam o biólogo cuidar das tartarugas, conversam e passeiam pela cidade. Percebemos aqui como, imediatamente após uma cena de muita tensão, a autora nos apresenta algo bastante distinto. Os dois discutem amenidades enquanto caminham por uma feira ao ar livre. Os diálogos são curtos e separados por diversos momentos de silêncio. Só ouvimos o som ambiente e, mais uma vez, o quebrar das ondas no mar.

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

- “Ah, são meus pais”.

- “E o que tem? São legais?”

- “Sim, acho que sim”.

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

Os dois observam os produtos de uma das tendas.

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

- “Ele provocou”.

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

- “Sabe qual é o bom de escutar música na rua?” – pergunta Alex ao tirar 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, Alex e os espectadores podem ouvir a música, neste momento, em alto volume. Alex dança e Álvaro sorri, num gesto 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.

Em um filme bastante dramático, com cenas que envolvem grandes tensões e conflitos, de repente nos é apresentada uma sequência 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. Nesses instantes esquecemos os dramas vividos por Alex. Afinal, o que nos diz uma sequência como essa?

Além da forte presença de tons verdes e, principalmente, azuis, que vemos durante todo o filme, percebemos nesta sequência uma série de conteúdos relacionados com os temas das conversas entre Alex e Álvaro, que dizem respeito a um “universo adolescente”, como nos típicos filmes *teen*, nos quais jovens enfrentam problemas característicos de um período confuso, em que colocam em questão a sua relação com o corpo, sexualidade, escola, relacionamento familiar etc. É o que Alex e Álvaro fazem nesse momento.

Podemos interpretar a utilização de tais *conteúdos arquétipos* que, de acordo com Casetti e di Chio (2007), dizem respeito à utilização de referências a determinados gêneros fílmicos, neste caso os *teen movies*, como 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, acompanhando a aproximação desajeitada dos dois.

O ápice da interpelação aos espectadores, nesta sequência, ocorre no momento em que Alex toma os fones de Álvaro e, numa ação metalinguística, 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 sequência, então, pela duração da música, torna-se quase um videoclipe e atrai o espectador de vez para a trama.

2.4 Desejo

Passada a sequência em que Álvaro e Alex se aproximam, vemos crescer cada vez mais a tensão no filme. Alex decide parar de tomar hormônios. Ramiro está decidido a convencer Kraken da suposta necessidade da realização da cirurgia e o fato de a comunidade começar a saber que Alex é *intersex* preocupa cada vez mais a família. Alex e Álvaro estão deitados de bruços, na beira da praia, enquanto o garoto desenha no seu caderno. Alex inicia o diálogo: “Pensou no que te disse?”, diz em referência a proposta feita assim que se conheceram (Alex perguntara se Álvaro se deitaria com ela). Álvaro acaba se irritando e agressivamente dispara: “Você não é normal. É diferente e sabe disso. Por que as pessoas te olham assim? Por que todos te olham assim? O que você tem?”.

Enquanto Álvaro faz os questionamentos, a expressão de Alex entristece, seus olhos lacrimejam, até que ela/ele levanta e sai correndo em direção a um celeiro próximo a sua casa. Álvaro a/o segue e encontra-a/o deitada/o, ainda com um semblante triste. O garoto encosta lentamente e, ao fazer menção de se afastar, Alex o convida para sentar: “Venha”. Alex puxa Álvaro e o beija. Os dois começam a se tocar e Alex afirma: “Não tenho nada”. “Eu adoro”, responde Álvaro despindo-a/o. Neste momento já ouvimos uma música que parece dar um clima romântico para 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, Álvaro 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 sequência, 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 ambiguidade no seu corpo. Categorizá-la como fêmea ou macho parece impossível, assim como definir precisamente o seu gênero. A performatividade de gênero⁵ de Alex é bastante fluída durante o filme. Seu temperamento agressivo e sarcástico e suas roupas discretas aproximam-na/o de uma performatividade masculina, no entanto, em outros momentos, sua fragilidade explícita e gestos delicados, fazem-no/a próxima/o do que é entendido como pertencente ao “universo feminino”. Diante disso, como ousar definir sua sexualidade, como classificar os seus desejos?

Ao penetrar Álvaro, Alex perturba 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, se está diante de um homem ou de uma mulher. Alex é um “corpo estranho”, inclassificável em tais categorias *queer*.

⁵ Butler destaca, via Austin e outros autores/as, que as palavras não apenas descrevem, mas também criam aquilo que enunciam e defende que “o gênero é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva” (Butler, 2002, p. 64). A teoria da performatividade tenta entender como a repetição das normas, muitas vezes feita de forma ritualizada, cria sujeitos que são o resultado destas repetições. Quem ousa se comportar fora destas normas que, quase sempre, encarnam determinados ideais de masculinidade e feminilidade ligados com uma união heterossexual, acaba sofrendo sérias consequências. Críticos de Butler tem dito que a teoria da performatividade entende o gênero de uma forma voluntarista, ou seja, a cada dia poderíamos trocar de gênero. Veja a crítica da autora a essas leituras em Butler (2002). Outras teóricas, a exemplo de Preciado (2008) e Halberstam (2008), têm criticado o fato de o corpo estar muito ausente nessa teoria da performatividade. Em outro texto pretendemos refletir sobre essas críticas, com as quais não concordamos, em especial se levarmos em conta a obra *Corpos que importam*, de Butler (2008).

2.5 Abjeção⁶

Após transar com Álvaro, Alex não volta para a sua casa e vai 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 durante a noite. Ao amanhecer, Alex acorda com a amiga pintando as suas unhas. Irritada/o, 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/o, numa cena que demonstra a proximidade entre elas/eles. Roberta age naturalmente ao ver Alex sem roupas. Enquanto a amiga lava os seus cabelos, Alex a olha sem parar, seus olhos percorrem todo o corpo de Roberta, que continua a massagear a cabeça e nuca da/o amiga/o. Cria-se, novamente, uma tensão erótica. Até que Alex, mostrando irritação, livra-se das mãos de Roberta e sai do banheiro.

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

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

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

A perspectiva foucaultiana do conceito de poder deixa-nos claro que nada escapa a ele. Não é possível estar “fora” das relações de poder, ele perpassa, nos mais variados

⁶ Butler defende que o abjeto “não se restringe de modo algum a sexo e a heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’” (Pris e Meijer, 2002:161).

ângulos, todos os corpos e relações. Aqueles que, de algum modo, resistem ao poder hegemônico, por ele também são afetados, por ele são *produzidos*. Se pensarmos na heteronormatividade⁷ como sustentada a partir da coerência entre sexo, gênero, desejos e práticas sexuais, guiados a partir de um “modo de vida” heterossexual, percebemos que os corpos que driblam essa regra, a subvertem e problematizam, escancaram o seu caráter ficcional e 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 sequência acima descrita. Sua importância? Parece não haver. O que permite que aqueles que se consideram normais sintam-se no direito de violentá-lo/a, como se o/a vendo, tocando-o/a, 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 desafiar-la: gays afeminados, lésbicas masculinizadas, travestis, transexuais são diariamente assassinados por conta da ininteligibilidade a eles/as atribuído/a, são corpos que não importam, corpos abjetos, estranhos, *queer*. E isso parece ficar evidente em *XXY*.

3. Considerações finais

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

XXY é um filme com acertos e erros. Há demasiada água, demasiados animais marinhos, demasiada melancolia argentina desta de que ninguém sabe de onde nem a troco de que vem e se instala. Há um salame, uma cenoura e há até um jogo de analogias e equivalência que exasperaria ao espectador mais dado à simetria. Mas conta uma história, não relata um diagnóstico, não dá um exemplo, não ilustra um manual, não dá uma receita, não prescreve um tratamento, não distribui panfletos de um grupo de auto-ajuda, não pede solidariedade, não oferece piedade, não faz que “valha a pena”, não diz o que se passa, não diz o que fazer. Conta uma história. Conta *uma* história. Conta uma *história*. (CABRAL, 2009, p.107)

⁷ O conceito de heteronormatividade revela como a heterossexualidade compulsória, muito mais forte no período da patologização das orientações sexuais não-heterossexuais, criou um modelo hegemônico de vivência da sexualidade que se alastrou e acabou por se introduzir na constituição das identidades de todas as pessoas, sejam elas heterossexuais ou não. Para mais reflexões sobre esse tema, ver Colling (2011) e Miskolci (2009).

O que propomos com este trabalho é uma análise de como essa história é contada. Não nos contentamos simplesmente com a visibilidade *intersex*, mas procuramos discutir 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 nesse aspecto o filme alcança êxito.

O uso de *conteúdos arquetípos*, através de temas marcantes comuns aos *teenager movies* é estratégico. Faz com que o drama, por momentos, seja suavizado, convida o espectador a olhar para Alex como um/a adolescente que, aos 15 anos, passa por aquilo que muitos outros/as vivem nessa idade: a angústia e dúvida em relação ao seu corpo e sexualidade.

A proposta de Lucia Puenzo, ao personificar o discurso médico-patologizante no personagem vivido por Ramiro (vaidoso, asséptico, em busca de uma perfeição), questiona tal posição e dá ênfase a modos subjetivos da experiência *intersex*. Não é estar, necessariamente, contra a cirurgia normativa, mas dar lugar à 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* que defendem 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*.

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*, pois está apegado às formas tradicionais de se contar uma história através do cinema, sem muita inovação. O que, certamente, contribuiu para que fosse melhor aceito, mais visto, menos repudiado pelo espectador que não está assim tão disposto a sair do seu conforto. Mais uma estratégia do filme.

Concluimos, também, que um dos grandes pontos positivos do filme não é apenas a visibilidade e discussão da intersexualidade, mas o fato de tornar o corpo *intersex* um corpo

desejante e desejável. Alex tem a Vando, Álvaro e Roberta, todos possivelmente interessados em tê-la/o como namorado/a ou amante. Não há espaço para sexo normativo no filme, a única “cena de sexo” é exatamente a sequência em que Alex, de uma vez por todas, subverte as noções de sexo, gênero, desejo e práticas sexuais.

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

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

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

Deste modo, Butler, os estudos *queer* e Lucia Puenzo, em *XXY*, reivindicam o lugar marginal, transgressor, abjeto, como uma posição de resistência a toda e qualquer norma que, compulsoriamente, crie e oprima determinados estilos de vida, práticas, desejos e corpos desviantes. O que Butler propõe e, neste sentido Lucia Puenzo parece estar em sintonia, é a politização do abjeto. O “corpo estranho” de Alex é político, subversivo, necessário e desejado.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona, Icaria editorial, 2002, p. 55 a 81.

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

2009.

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

COLLING, Leandro. Políticas para um Brasil além do Stonewall. IN: COLLING, Leandro (org.) **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador, EDUFBA, 2011, p. 7 a 19.

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

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

HALBERSTAM, Judith. **Masculinidad femenina**. Barcelona-Madrid, Egales, 2008.

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

LOURO, Guacira. **O corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

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

MACHADO, Paula. **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.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização**. Sociologias, Porto Alegre, n. 21, Junho de 2009.

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema**. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, 1975.

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

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Ed Espasa Calpe, 2008.

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

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

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

The intersex body and the politicization of the abject in XXY

Abstract

What can the *intersex* body tell us? How does this issue get more complex if we think about its representation in the media, specially in cinema? In this article, starting from Lucia Puenzo's XXY, we pose these and other questions related to deviant bodies and desires. With a subversive and non-pathologizing discourse, XXY proposes a careful look at the subjectivities of

these experiences. We argue that the film, in resonance with the queer studies, is alert to the politicization of the abject bodies.

Keywords

Intersex, cinema, queer, abjection.

El cuerpo intersex y la politización del abyecto en *XXY*

Resumen

¿Qué nos puedes decir el cuerpo intersex? ¿Cómo el debate se amplía se pensamos en su representación en los medios de comunicación, especialmente en el cine? En este estudio, a partir de *XXY*, película dirigida por Lucía Puenzo, se discuten estos y otros temas relacionados con los cuerpos y deseos desviantes. Con un discurso subversivo y anti-patológico, *XXY* propone un ojo vigilante sobre la subjetividad de tales experiencias. Sostenemos que la película, así como los estudios *queer*, es consciente de la politización de los cuerpos abyectos.

Palabras-clave

Intersex, cine, queer, abjeción.

Recebido em 15/09/2011

Aceito em 19/10/2011