



## CORPOS DISSIDENTES: AS IDENTIDADES QUE “INTERTRANSITAM” NO CINEMA ARGENTINO CONTEMPORÂNEO

Renata Santos Maia

Universidade Federal de Santa Catarina

renatasantosmaia@yahoo.com.br

### Resumo:

O que faz os corpos serem alvo do interesse e do controle por parte de tantas instituições na determinação da sua sexualidade, da sua identificação de gênero e da aparência do seu sexo biológico? Com o auxílio do potencial de inserção social que o cinema possui é problematizada aqui a violência sofrida pelas pessoas que se encontram à margem da sexualidade dominante e os discursos que insistem em tratar as identidades trans e intersexuais como distúrbios e/ou anomalias, em uma perspectiva dos estudos de gênero e utilizando os filmes: *XXY* (2007), dirigido por Lucía Puenzo, *El último verano de la Boyita* (2009) da cineasta Julia Solomonoff, e *Mía* (2011), do diretor Javier van de Cauter.

**Palavras-chave:** gênero; cinema argentino; corpos; sexualidades.

### Abstract:

What causes bodies to be the target of interest and control by so many institutions in determining their sexuality, their gender identification and the appearance of their biological sex? With the help of the potential of social insertion that cinema has, we problematize the violence suffered by people who are on the margins of dominant sexuality and the discourses that insist on treating trans and intersexual identities as disturbances and / or anomalies in a gender studies perspective and using the films: *XXY* (2007), directed by Lucía Puenzo, *El último verano de la Boyita* (2009) by filmmaker Julia Solomonoff, and *Mía* (2011) by director Javier van de Cauter.

**Keywords:** gender; argentine cinema; bodies; sexualities.

### 1. Introdução

Mesmo que já haja estudos e uma vasta bibliografia dizendo que o sexo biológico é uma construção, na vida cotidiana ele ainda é encarado como pré-discursivo e os corpos permanecem, em muitas situações, qualificados de acordo com um detalhe anatômico. Essas concepções fazem com que o sexo e o gênero sejam concebidos como aspectos binários. Para romper com esse paradigma é preciso colocar em evidência as distinções entre identificações de gênero, corpo e desejo, e compreender as experiências humanas para além de sua

materialidade corpórea. É isso que tentarei demonstrar aqui, através da análise das cenas dos filmes que utilizo como fontes neste artigo.

Estes filmes exploram, além de distintas manifestações identitárias de gênero, diferentes estágios da vida: uma adolescente de quinze anos, interpretada por Inés Efron (Alex, em *XXY*); uma criança na puberdade, por Nicolás Treise (Mario, em *El último verano de la Boyita*); e uma adulta, com Camila Sosa Villada (Ale, em *Mía*). Pontuar essas diversas temporalidades é importante para se perceber as expectativas que rondam a sexualidade humana em diferentes momentos da vida. Os três filmes manifestam um engajamento social, com temáticas que vão além de preocupações individuais.

Os filmes escolhidos fogem do modelo de produção cinematográfica mais comercial. São, portanto, mais críticos e com problematizações mais profundas. *XXY* é o mais conhecido dos três, e vários fatores colaboraram para isso, como o fato de ser a diretora, Lucía Puenzo, já uma cineasta reconhecida em seu país, além de ser filha do também diretor, roteirista e produtor Luís Puenzo, consagrado como cineasta com o filme *A história oficial* (1985). O filme contou, ainda, com a participação do renomado ator Ricardo Darín, o que colaborou para que a obra tivesse uma maior projeção no cenário mundial. *El último verano de La Boyita* (2009) foi o segundo longa-metragem da carreira de Julia Solomonoff que é também atriz, produtora e professora de direção cinematográfica. Já o filme *Mía* (2011) é dirigido pelo roteirista e ator Javier Van de Couter. Estes dois últimos filmes são menos conhecidos e estudados, pelo menos no Brasil. Assim, o público atingido por aqui ainda é predominantemente o dos festivais de cinema e frequentadores de cineclubes. Na Argentina, entretanto, a política do INCAA tem feito com que seus filmes sejam exibidos em salas de cinema para grande público, “além de construir novos cinemas de rua, o INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) garante a distribuição dos filmes nacionais em salas multiplex através da cota de tela e exclusividade em salas de cinema em órgãos públicos” (REIS, 2014: s/p).

Em cada uma dessas obras é possível identificar a diversidade de gênero e a construção dos sujeitos a partir de suas experiências singulares. Os filmes mostram, cada um a seu modo, diferentes representações de gênero e os preconceitos que envolvem a descoberta, a vivência, a exposição social das escolhas das personagens e a desconstrução das identidades fixas. Além disso, também apresentam uma profunda discussão sobre o quão doloroso pode ser o estabelecimento dessas polaridades e a submissão dos corpos às normas sociais.

Tendo em vista que “ao classificar os sujeitos, toda sociedade estabelece divisões e atribui rótulos que pretendem fixar as identidades” (LOURO, 2000: p. 9), é preciso frisar que a

intenção desta pesquisa é problematizar e historicizar esses sujeitos, investigando suas condições de emergência para entender como eles receberam a marca da diferença de forma pejorativa. O intuito de estudar os sujeitos nos filmes escolhidos e que estão à margem da referência é debater, não só sobre as sexualidades que escapam da heteronormatividade, mas também sobre os comportamentos que não se submetem aos padrões estabelecidos pelas construções sociais de gênero.

## 2. Identificações de gênero, corpo e desejo nos filmes *XXY*, *El último verano de la Boyita* e *Mía*

Desenvolvidos em contextos e ambientes bem distintos, os filmes apresentam ao público cenários bastante específicos: um idílico, um rural e um urbano. Unindo esses três microcosmos e as três personagens que protagonizam as histórias estão: a vigilância e a tentativa de controle dos seus corpos, da sua sexualidade e até mesmo da sua existência; a patologização das suas identidades sexuais e de gênero - visto que a intersexualidade<sup>1</sup> é percebida como uma anomalia, e a transgeneridade<sup>2</sup> como uma doença (a disforia de gênero); e a inviabilidade social da existência desses sujeitos da forma como são, sendo obrigados a encaixar-se em uma categoria binária para serem lidos pela sociedade.

O premiado<sup>3</sup> filme argentino *XXY*, da diretora Lucía Puenzo, lançado em 2007, mostra o dilema de um/a garota/o intersexual que vive um conflito de gênero. Alex foi criada/o pelos pais em um ambiente com restrições ao convívio social mais amplo, como uma forma de

---

<sup>1</sup> “Em seres humanos, denomina-se intersexualidade a ocorrência de qualquer variação de caracteres sexuais, incluindo cromossomos, gônadas e/ou órgãos genitais, que dificultam a identificação de um indivíduo como totalmente feminino ou masculino. Essa variação pode compreender a ambiguidade genital, as variações cromossômicas sexuais diferentes de XX para mulher e de XY para homem, além de outras características de dimorfismo sexual como aspecto da face, membros, comportamento, voz, formato de partes do corpo, pelos e a presença de caracteres a mais como terceiro e quarto mamilo.” Disponível em: <<https://www.estudopratico.com.br/intersexualidade-causas-hermafroditas-e-androginos>>.

<sup>2</sup> A transgeneridade é definida pela divergência entre o sexo biológico e a identificação de gênero.

<sup>3</sup> O filme *XXY* foi ganhador do *Prêmio Goya de Melhor Filme Ibero-Americano*; do *Prêmio Ariel de Melhor Filme Ibero-Americano*; no Festival de Cannes, ganhou Prêmio da Semana Crítica; no Festival de Cartagena recebeu prêmio por melhor filme e melhor atriz para Inés Efron; premiado como melhor filme no Festival de Bangkok; na Argentina recebeu o Prêmio Clarín por melhor filme, melhor obra-prima, melhor atriz (Inés Efron), melhor revelação feminina (Inés Efron) e melhor atriz coadjuvante para Valeria Bertuccelli; no *Festival Internacional de Cine de Atenas* conquistou a “Atena de Ouro”; o Festival Internacional de Cine de Edimburgo concedeu a Lucía Puenzo o *New Director's Award*; foi vencedor do Prêmio da Crítica de Cinema de Quebec, no Festival del Nuevo Cine de Montréal; a *Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina* premiou o filme com o *Cóndor de Plata* por melhor filme, melhor atriz protagonista para Inés Efron e melhor roteiro adaptado para Lucía Puenzo; o San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival concedeu os prêmios Audience Award e Mejor Ópera Prima; no Festival de Cine Gay y Lésbico *Pink Apple* o filme recebeu o Prêmio de público e de melhor longa-metragem; e no *Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz* foi ganhador dos prêmios de melhor filme e melhor atriz para Inés Efron.

protegê-la/lo e preservá-la/lo de olhares curiosos. Mas, ao chegar à adolescência e ao despertar da sexualidade, fica mais difícil esconder a condição da/o filha/o, além de haver uma pressão social, da medicina e da própria mãe para submetê-la/lo a uma cirurgia de definição do seu sexo biológico. O cartaz do filme traz junto à uma imagem adolescente de braços, a sugestiva frase: “El sexo nos hace hombres o mujeres... o las dos cosas”.

Em um dado momento de sua vida, Alex se nega a submeter seu corpo aos ditames médicos e sociais, questionando a necessidade de fazer uma escolha cirúrgica que determine seu gênero, e por isso decide interromper o tratamento com hormônios que impediriam a aparição de características masculinizadas em suas feições, voz, etc. A chegada de uma família de amigos ao local onde residem Alex e seus pais vai mostrar a tensão existente no jogo de forças entre a visão da medicina e o movimento de resistência operado por Alex e seu pai.

Essa tensão tem a ver com o que aponta Beatriz Preciado (2011, p. 13) a respeito do “império sexual”, que atua em consonância com o capital, fazendo com que os fluxos de sexualização – “fluxo de silicone, fluxo de hormônio, fluxo textual, fluxo das representações, fluxo das técnicas cirúrgicas” –, ou seja, a capitalização das modificações na materialidade dos corpos promova a sua normalização. Já o movimento de contestação e resistência que Alex coloca em curso pode ser percebido no que Preciado chama de desterritorialização da heterossexualidade, como estratégia para resistir aos processos de subjetivação de tornar-se “normal”.

O filme levanta a questão da patologização das identidades trans por parte da medicina, além de uma necessidade de se alinhar sexo, gênero, corpo e desejo - como reflete Judith Butler (2010) ao falar sobre a matriz cultural que impõe essa coerência. Para a filósofa, os mecanismos de controle da sexualidade ajudaram a erigir as noções de possibilidades das identidades de gênero. Por isso, ao questionar o que dá significado e alicerça a noção de identidade, de forma unificada e internamente coerente, Butler ressalta que as pessoas só se tornam socialmente inteligíveis se possuem uma identidade onde o sexo biológico, o gênero culturalmente construído e o desejo sexual estão em conformidade com a norma heterossexual. Assim, “a matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam existir – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do ‘sexo’ nem do ‘gênero’” (BUTLER, 2003: p. 39).

Essa descontinuidade ou “incoerência” a que se refere Butler está presente em pessoas intersexuais e também nas transgênero, que são submetidas, muitas vezes, às tais cirurgias de “adequação”, sendo que, no caso das intersexuais, um dos órgãos sexuais costuma ser

extirpado/anulado para que possa haver uma normatização do corpo. Isso acaba invisibilizando a existência das pessoas intersexuais, pois é frequente que essa interferência na genitália, para se alinhar a um determinado gênero, seja solicitada pelos pais quando esses indivíduos são ainda crianças.

O artigo “Que se enteren. Cuerpo y sexualidade en el zoom social - Sobre *XXY*” assinala a atuação do estigma frente a um corpo e uma sexualidade que não atendem aos padrões heteronormativos e binários. Como reflete Mariana Viera Cherro,

considerar siquiera la posibilidad de mantener una anatomía sexual intersex supone, no sólo un acto de subversión social en el sentido de ir en contra de los preceptos sociales, sino un trabajo de deshistoricización, de escape al esencialismo que sólo sirve para mantener un orden opresivo – fundado en la dominación masculina – y que, como consecuencia de este orden, impide la constitución de personas libres (CHERRO, 2011: p. 355).

Essa luta pela constituição de pessoas livres é endossada pela proposta de Tânia Swain, que sugere pensarmos a identidade e o sujeito de forma fluida, como um processo em curso, pois, segundo ela, estamos em constante reformulação de nós mesmos ao longo da existência e do caminhar histórico, onde as marcas identitárias são apenas pousos momentâneos, e a sua busca deveria ser substituída pela procura da liberdade, “livre de raízes, de coerções, de modelos” (NAVARRO-SWAIN, 2012). Portanto, a sua ideia vai além de identidades plurais; o que ela propõe é o fim das identidades, por entender que, mesmo sendo plurais, elas aprisionam os sujeitos. Acontece que, infelizmente, pelo menos dentro da realidade latino-americana – que é a presente nestes filmes –, esse cenário ainda parece uma utopia, e a reivindicação de uma identidade é imprescindível na luta por direitos e assistência do Estado.

Conforme Butler (2003, p. 111), as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para incorporar e concretizar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. Para Butler (2003), o gênero já teria perdido sua capacidade de ferramenta analítica capaz de lançar luz sobre as assimetrias culturais construídas para normatizar os sujeitos, passando a ratificar a naturalização da heterossexualidade e garantindo a sobrevivência de uma performatividade que possui um caráter punitivo para quem não se adéqua aos seus moldes.

Voltando à análise da narrativa do filme, um dos momentos de clímax da história em *XXY* fica por conta do encontro sexual entre Alex e Álvaro, filho do casal de visitantes (sendo o pai o cirurgião que faria a operação da definição sexual de Alex) que, contrariando as

expectativas, é penetrado por Alex e sente prazer na relação. Essa cena desconstrói e confunde as concepções tradicionais que formam a referida matriz cultural, borrando as zonas limítrofes entre desejo, corpo, sexo e gênero. Nesse ponto, percebemos como as construções relativas à masculinidade pesam na experiência dos dois adolescentes, pois há, corriqueiramente, um grande estranhamento quando se cria um personagem que foge dos moldes da masculinidade hegemônica, entendida por Robert Connell e James Messerschmidt (2013, p. 245) como um padrão de práticas que possibilitou a dominação dos homens sobre as mulheres e que é normativa, sustentada pela força, calcada em uma ascendência alcançada por meio da cultura, das instituições e da persuasão.

Através de uma atmosfera outonal, proporcionada por cenas com tons cinzentos, o filme provoca uma sensação lúgubre, acentuada ao visualizarmos as prateleiras do quarto de Alex que guardam símbolos emblemáticos do seu conflito: os corpos modificados dos seus brinquedos – na região genital das bonecas são acrescentadas bitucas de cigarro que remetem ao falo, em uma tentativa de representar assim o próprio corpo intersexual - e o caderno de ilustrações com desenhos que projetam, no papel, representações pueris do seu corpo, traduzindo a angústia da incompreensão social que lhe causa opressão e também a busca por alguma referência.

*El último verano de la Boyita*<sup>4</sup>, filme argentino lançado em 2009 e dirigido por Julia Solomonoff, trabalha o argumento apresentado por Butler a respeito da performatividade, apontada anteriormente. O longa-metragem traz uma informação que o situa historicamente em meados da década de 1980, através de um anúncio do rádio que noticia algo sobre o presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, e a Nicarágua<sup>5</sup>. Em uma década conhecida por embates políticos e culturais, Mario e Jorgelina vão experimentar seus próprios embates e suas revoluções pessoais.

---

<sup>4</sup> O filme recebeu do 50º Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), Colombia, 2010, os prêmios de melhor atriz coadjuvante para Mirella Pascual e melhor fotografia; foi premiado ainda na 14ª Sofia Internacional Film Festival 2010, na 27ª MIAMI Internacional Film Festival, 2010, Competición Ibero-Americana, no evento Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, 2010, Sección "Coup de Coeur", e no 20ª Festival Iberoamericano de Ceará (Brasil), 2010, como melhor filme, melhor edição e melhor trilha sonora.

<sup>5</sup> Embora seja uma referência passageira e não desenvolvida dentro do filme, acho importante adentrar nessa questão, que configurou-se em um momento tenso, para pontuar a recorrente intervenção política, econômica e bélica dos Estados Unidos na América Latina. O período de Reagan no poder (1981-89) foi marcado pela ofensiva à influência dos regimes socialistas, principalmente de Cuba, sobre os demais países latino-americanos. Os EUA tentaram derrubar do poder o governo sandinista na Nicarágua, financiando uma luta armada sob o pretexto de ameaça à segurança estadunidense. O que ocorria, porém, é que o Estado da Nicarágua estava naquele momento contrariando os interesses imperialistas e por isso sofreu um forte ataque, que a longo prazo fez retroceder as conquistas sociais alcançadas pelos sandinistas.

O filme mostra dois universos distintos, a vida urbana de Jorgelina, sua mãe e irmã, e o cotidiano bucólico de uma família de trabalhadores na lida do campo. Mario é o único filho dos caseiros e foi criado durante toda a infância como menino. Chama a atenção o fato de ele ter ido morar em um local separado da casa dos pais, em um quarto improvisado dentro do celeiro, depois da chegada da puberdade, quando seu corpo começou a sofrer transformações que ele tenta esconder com o uso de faixas, mostrando já uma medida punitiva pela forma indesejada que seu corpo estava assumindo naquele momento, e que não estava de acordo com o gênero masculino que os pais desejavam para o filho.

*El último verano de la Boyita* também toca no tema da intersexualidade. Ambientado nos anos 1980, o filme questiona as fronteiras do sexo e do gênero em um cenário marcado por relações patriarcais<sup>6</sup>. Mario, ou Marito, como é chamado por muitos, é o braço direito de seu pai na lida do campo. Tímido e obediente, o garoto acata todas as ordens do pai, sem qualquer questionamento.

Todas as transformações do seu corpo e as implicações disso na convivência com a família corriam de forma velada até que Jorgelina, a filha caçula dos proprietários, chega para passar o verão na fazenda. Logo, ela e Mario se tornam grandes amigos, e nos intervalos das tarefas do garoto, os dois saem para se divertir. Depois de diversas negativas por parte de Mario para entrar na piscina e no rio, Jorgelina percebe um sangramento entre as pernas dele. A princípio preocupada com o amigo, mas depois intrigada por não entender como um garoto poderia ter um sangramento parecido com a menstruação, a menina pede a ajuda do pai para tentar encontrar uma explicação para aquela situação. A menstruação marca definitivamente o lugar social de Mario naquele lugarejo e passa a definir os rumos do desenrolar da trama.

Às voltas com manuais de sexologia e livros de anatomia, Jorgelina busca compreender os mistérios do corpo humano, mas com uma grande desconfiança a respeito do discurso científico e pedagógico que determina o que é considerado “normal”. A presença do saber médico, com seu poder legitimador, é marcante, tanto em *XXY* como em *El último Verano de la Boyita*, que contam com personagens que atuam nessa profissão. Lembrando que esse suposto saber científico, inclusive nestes filmes aqui discutidos, é costumeiramente desempenhado por homens brancos, de classe média, inseridos em relações heteronormativas e em um modelo burguês de família. Aliás, o cinema argentino não costuma trazer uma diversidade étnica e racial em seus filmes. É o que aponta a própria cineasta argentina Lucrécia

---

<sup>6</sup> As relações patriarcais são marcadas pelo predomínio do poder masculino desempenhado pelo patriarca da família, estabelecendo hierarquias e controle dos homens sobre as mulheres e os filhos e filhas.

Martel: “O cinema argentino é muito 'branco', e isso chama a atenção. Um país que tem mais ou menos 60% de sua população com sangue indígena...”. (“Cinema brasileiro é menos branco do que o argentino”, diz Lucrecia Martel”. Entrevista ao G1, 2015).

Em relação ao modelo burguês de família e ao controle da sexualidade, Michel Foucault (2011) explicita que esses dispositivos de controle foram criados e aplicados pela sociedade burguesa oitocentista sobre seu próprio corpo, para se diferenciar das demais classes e legar uma descendência com práticas por ela consideradas sadias para a posteridade. Assim é que são criados saberes e práticas discursivas, que têm como alvo o adulto perverso (homossexual, principalmente), além da mulher histérica, a criança masturbadora e o casal malthusiano (aquele que precisa ter a procriação controlada). Além disso, com o sistema centrado na aliança legítima, dois movimentos foram colocados em marcha: o movimento centrífugo - a monogamia heterossexual -, e o movimento de reflexo - a produção das sexualidades periféricas.

O enredo da obra de Julia Solomonoff permite visualizar o que propõe Judith Butler (2003) ao afirmar que o gênero constrói o sexo, e não o contrário, pois a partir da cultura inscrevem-se significados no corpo. Para ela, as continuidades que estabeleceriam uma coerência entre sexo, gênero, prática sexual e desejo não são características lógicas ou analíticas da condição da pessoa, e sim, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas.

Para Butler, a compreensão do sexo como pré-discursivo e, portanto, não problematizado, decorre do aparato de construção cultural designado por gênero. Ela acredita que o corpo é, em si mesmo, uma construção que ganha significados a partir das marcas do gênero. E considera que a matriz heterossexual cria e institui oposições discriminadas e assimétricas que deixam de fora os tipos de “identidades de gênero” que não se conformam às normas de inteligibilidade cultural. Assim, o que ela propõe é que existam tantos gêneros quanto pessoas no mundo.

Por entender que não existem essências femininas ou masculinas, Butler (2003, p. 59) considera “a univocidade do sexo, a coerência interna do gênero e a estrutura binária para o sexo e o gênero como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão masculina e heterossexista”. Mais ainda, ela entende o gênero como performance, como atribuição de formas de desempenho para os indivíduos. Por isso, a filósofa aponta que “a performance é realizada como objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária - um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito” (BUTLER, 2003: p. 200).

Após travar conversa com a mãe de Mario, o médico Eduardo, pai de Jorgelina, percebe que os pais, na sua ignorância sobre o assunto, não têm noção do que se passa realmente com o menino. Mesmo depois de alguns exames, que nunca foram levados a um especialista, a mãe preferiu esperar que o tempo se encarregasse de resolver uma situação que fugia completamente do seu entendimento. Os diálogos entre a progenitora e Eduardo deixam entrever que ela sente-se culpada, como se a responsabilidade pelo fato do filho ser diferente do que eles esperavam fosse dela, e afirma insistentemente que ele é saudável, sempre foi saudável, como para convencer a si mesma.

Quando do seu nascimento, o médico informou à mãe de Mario que, com o tempo, o pênis se desenvolveria. Mas com a puberdade veio o nascimento dos seios e a chegada da menstruação, que determinaram o isolamento do garoto do núcleo familiar. Embora possua um fenótipo de menino por causa do excesso de hormônios masculinos em seu corpo, geneticamente Mario pertence ao sexo feminino, de acordo com o laudo médico, e a incompreensão a respeito da peculiaridade do/a filho/a leva Oscar, seu pai, a espancá-lo e a vender, como forma de punição, seu cavalo de estimação - com o qual participaria de uma corrida.

A venda do cavalo às vésperas da corrida representa uma violência simbólica e a castração do próprio Mario como sujeito masculino e determina o espaço social que ele deve ocupar daquele momento em diante, já que, depois disso, ele é impedido de frequentar o botequim do povoado, pois meninas, na compreensão daquele meio e período histórico retratado, não pertencem à esfera pública da vida em sociedade.

Muito tempo foi transcorrido entre a abordagem que estes filmes aqui apresentados fazem da temática intersexual e a dramática história de Herculine Barbin, uma hermafrodita de meados do século XIX, na França, que optou pelo suicídio em função da não adequação à identidade de gênero que foi levada a assumir depois que duas autoridades – um padre e um médico – se incumbiram de “revelar” o “verdadeiro sexo” de Barbin. Não por acaso, vemos a associação entre patologia e pecado através da presença desses representantes de instituições secularmente conhecidas por sua perseguição a qualquer desvio do que consideram aceitável quando o assunto é a sexualidade e o corpo dos fiéis e pacientes.

O relato de Herculine e a trajetória das personagens Alex e Mario trazem, como semelhanças entre si, essa busca empreendida principalmente pela medicina pelo seu “verdadeiro sexo”, para que assim seja possível designar o seu lugar na sociedade. Para Herculine, tornou-se insustentável uma existência em que sua experiência como mulher era tida

como vergonhosa, e sua nova identidade como homem não era bem recebida em muitos espaços, como no mercado de trabalho ou como um possível marido para alguma mulher.

No seu livro de memórias, está registrado que foi também com a chegada da puberdade que teve início todo o tormento que a/o acompanhou até o fim da vida:

Justamente na idade em que se desenvolvem todas as graças femininas, meu andar e minhas formas não eram harmoniosas. Minha pele, doentamente pálida, denotava um estado de sofrimento habitual. Meus traços visivelmente duros não passavam despercebidos. Uma leve penugem que aumentava a cada dia cobria meu lábio superior e uma parte das bochechas. [...] Tudo em mim chamava a atenção e eu me apercebia disso todos os dias (BARBIN apud FOUCAULT, 1982: p. 33).

Presente desde a mitologia greco-romana<sup>7</sup> no imaginário social, o fascínio que os hermafroditas/intersexuais despertam nunca cessou até o presente momento. Na introdução que Foucault (1982) faz do diário de Herculine, fica evidente que essa inquietação provocada pela figura do/a intersexual, então conhecida/o como hermafrodita, é bem antiga, e nem sempre houve a necessidade de optar pela adesão a um dos sexos. Na Idade Média, no entanto, essa escolha tornou-se imperativa, mas ficava a cargo do próprio indivíduo definir, depois de adulto, se acatava ou não a designação de seu sexo dada no batismo, não sendo possível retroceder após a decisão. Já a ascensão dos Estados modernos e todas as suas teorias biológicas e jurídicas de controle “acarretaram pouco a pouco a recusa da ideia de mistura dos dois sexos em um só corpo e conseqüentemente a restrição da livre escolha dos indivíduos incertos. [...] A cada um a sua identidade sexual primeira, profunda, determinada e determinante” (FOUCAULT, 1982: p. 2).

Os relatórios médicos a respeito de Herculine Barbin demonstram a curiosidade que esse corpo “entre sexos” despertou dentro da medicina. Seu corpo foi dissecado e a atenção voltada especialmente para os órgãos genitais, para cada orifício e cada detalhe anatômico a fim de estabelecer, com um laudo médico, a verdade definitiva sobre sua identidade sexual. Essa postura demonstra a obsessão que a ciência médica possui para engessar os corpos em categorias estanques de homem e mulher. Herculine viveu e morreu em um limbo identitário: teve primeiro seu gênero construído como feminino, por causa da criação dos entes próximos e

---

<sup>7</sup> De acordo com a mitologia greco-romana, Hermafrodito era fruto do envolvimento de Hermes e Afrodite. Ao tornar-se adulto, despertou a paixão da ninfa Salmácis. Não tendo seu sentimento correspondido por Hermafrodito, a ninfa ordenou às águas, no momento que os dois encontravam-se nelas, que os unissem para sempre em um só ser. (<<http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2010/11/hermafrodito-e-os-opostos-da-vida.html>>)

pela educação religiosa que recebeu, e, mais tarde, teve seu sexo definido como masculino em função dos laudos dados pela medicina.

Mario, assim como Herculine, viveu por algum tempo em segredo a angústia em relação ao seu corpo, que o fez pensar não ser normal: “Eu não sou como os outros. (...) Eu não sou normal”. Essa concepção de anormalidade, associada à sexualidade e à anatomia da genitália, remetem para o que Foucault diz sobre a figura do anormal, que é também aquela do indivíduo a ser corrigido. E os hermafroditas encontravam-se nessa categoria. Foucault assinala casos condenatórios, do século XVII, em que hermafroditas foram queimados por serem hermafroditas, a partir de argumentos como o do médico Jean Riolan, citado por Foucault (2001, p. 89), de que o “hermafrodita é um monstro porque é contra a ordem e a regra ordinária da natureza, que separou o gênero humano em dois: machos e fêmeas. Portanto, se alguém tem os dois sexos ao mesmo tempo, deve ser dado e reputado por monstro”. Percebemos, tantos séculos depois, diante das falas e trajetórias das personagens Mario e Alex, que essa associação permanece muito viva e esses corpos continuam sendo submetidos à violências e concebidos como aberrações da natureza.

Para se compreender a atuação da medicina nesse sentido, e como o sexo foi também por ela construído, é pertinente voltar ao estudo de Thomas Laqueur (2001), que ilustra como a cultura (e nesse caso, mais especificamente, a ciência médica) atribui significados aos corpos e cria verdades sobre eles. A partir de um minucioso estudo sobre como surgiu a concepção de dois sexos diferentes, ele discorre sobre a crença no sexo único que predominou desde a antiguidade até o final do século XVII. Durante esse tempo, em que a anatomia e as sensações dos homens serviam de referência para os estudos do corpo humano, os órgãos femininos eram todos associados aos masculinos – as ilustrações indicavam a semelhança –, mas estabeleciam como incontestável que a genitália feminina, com sua estrutura toda interna, era um organismo precário, sendo a vagina concebida como um pênis invertido; os ovários e as trompas de Falópio eram considerados análogos à anatomia dos homens, não possuindo nomenclatura própria e específica para designá-los.

A teoria de sexo único era assim utilizada como argumento para justificar a submissão das mulheres que, consideradas uma cópia imperfeita do homem, deveriam possuir, dessa forma, tratamento e direitos diferenciados.

[...] as criaturas com pênis externo eram considerados meninos e tinham todos os privilégios e obrigações dessa condição, e as que tinham pênis interno eram relegadas à categoria inferior de meninas. Em um mundo onde o nascimento era tão importante, o sexo era mais uma característica atribuída com consequências sociais: pertencer a um sexo

ou a outro dava à pessoa o direito a certas considerações sociais. (LAQUEUR, 2001: p. 170-171).

Embora em uma temporalidade distinta da estudada por Laqueur, essa reflexão nos faz pensar no que levou o corpo e o sexo de Mario a serem percebidos e interpretados a partir do gênero que se queria acreditar que ele deveria possuir, pois dentro da lógica de uma família rural e patriarcal era preferível ter um filho varão, que pudesse ajudar no trabalho braçal e que, socialmente, ainda gozasse de um status mais elevado dentro daquele ambiente.

Linda Nicholson também busca explicitar a construção do sexo a partir do gênero e a dicotomia criada entre eles. Para ela, “se o próprio corpo é sempre visto através de uma interpretação social, então o ‘sexo’ não pode ser independente do gênero; antes, sexo nesse sentido deve ser algo que possa ser subsumido pelo gênero” (NICHOLSON, 2000, p. 9-10). Ao longo do texto “Interpretando o gênero”, esta autora assinala os problemas de se estudar o sexo como pré-discursivo e natural e critica o fundacionalismo biológico, que embora reconheça algumas diferenças entre as mulheres, um passo à frente do que prega o determinismo biológico, ainda assim o faz de forma limitada e problemática e não avança muito nas discussões sobre o gênero.

Para explicitar o termo “fundacionalismo biológico” e o relacionamento entre biologia e socialização, Nicholson faz uma analogia com um porta-casacos, onde “o corpo é visto como um tipo de cabide de pé no qual são jogados diferentes artefatos culturais, especificamente os relativos à personalidade e comportamento” (NICHOLSON, 2000: p. 4). E é essa postura que a autora acha necessário ser abandonada pelas feministas para melhor compreender as variações sociais na distinção masculino/feminino e as formas culturalmente diversificadas de se entender o corpo.

A problematização dessa dicotomia a que se refere Nicholson está presente no terceiro filme escolhido como fonte para esta pesquisa. Uma coprodução entre Argentina e Espanha intitulada *Mía*<sup>8</sup>, lançada em 2011, vem denunciar a exclusão social e o preconceito sofrido por pessoas trans. De uma sensibilidade singular, o longa-metragem dirigido por Javier Van de Couter apresenta parte da trajetória de vida de Ale, uma mulher trans que ganha a vida como catadora de material reciclável, como costureira e como garota de programa.

O cartaz de divulgação do filme carrega o nome de Mía e a imagem de Ale, cujo rosto está coberto por uma estampa floral semelhante à capa do diário que vai unir os caminhos das

---

<sup>8</sup> O filme foi premiado como melhor roteiro inédito no *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, em Havana, e também com o Prêmio Maguey de mejor filme no 27º Festival Internacional de Cine, em Guadalajara.

duas personagens. *Mía* (2011) toca em uma encruzilhada de escolhas, ou na falta delas. Ale vive em uma comunidade formada por travestis, transexuais e por outras pessoas marginalizadas – a Vila Rosa. Certo dia, em suas incursões pelas ruas da cidade, ela encontra na calçada uma caixa contendo o diário e outros objetos pessoais de Mía, uma jovem mãe que se matou por não conseguir nutrir pela filha Julia o amor que acredita ser necessário, e que por isso repete, diversas vezes ao longo dos escritos desse diário, que é um monstro e uma pessoa incompleta por conta dessa ausência afetiva que ela considera uma falha maternal. Essa carga de culpa leva *Mía* a registrar suas memórias a fim de justificar suas atitudes e tentar, quem sabe, uma absolvição diante da filha, ainda que depois de estar morta. Esse cruzamento de histórias de vida evidencia uma questão que até hoje ronda o feminino e provoca sofrimento: a ideia de um sentimento maternal inato às mulheres, ao mesmo tempo em que traz à tona a negação ao afeto e a marginalidade a que estão submetidas as travestis.

Nesse ponto é importante levantar a questão da dificuldade que as pessoas com identidade de gênero divergente da maioria enfrentam para entrar no mercado formal de trabalho - não só pelo estigma de sua condição social, mas também pelo estigma do seu corpo que, de pronto, já as coloca sob um olhar de desconfiança. Assim, mesmo que cheguem a protagonizar produções de arte como o cinema, na vida cotidiana a maioria da população trans continua a ocupar um espaço marginal.

No longa-metragem *Mía* vários objetos do cenário ajudam a contar a história e mesmo com o pertinente tom de denúncia social, o filme mantém algo de onírico. Para Agarón,

Mía es un filme pionero magníficamente interpretado, pero algo plano en su puesta en escena y con un fetichismo por los objetos por parte de la protagonista que bebe demasiado del “realismo mágico” y el ternurismo. La larga lucha por la subjetividad y por el derecho a la diferencia y a la autenticidad tiene un amplio camino que recorrer que, actualmente, pasa ya por que sean ellos y ellas, con o sin reasignación o cirugía, los que cuenten sus propias historias (ARAGÓN, 20015: p. 139).

O filme tem, como proposta, desconstruir concepções naturalizantes sobre os corpos e o gênero, não só em relação às identidades dos indivíduos, mas também a respeito de um determinismo biológico que cria, como verdade incontestável, a ideia de que o amor materno é um sentimento inerente às mulheres.

Essas questões têm sido alvo de discussão por parte dos feminismos contemporâneos que, há algum tempo, vêm desconstruindo a noção de natural e natureza humana e de identidades de gênero baseados no sexo biológico, buscando denunciar as desigualdades

políticas construídas na diferença dos sexos e os essencialismos. Para Tania Navarro-Swain, a diferença existe e, em si, não é positiva nem negativa. O grande problema é quando se erigem desigualdades políticas baseadas na diferença, principalmente a sexual. Cria-se, então, uma escala binária que tem seu polo positivo fixado no masculino, e um “referente, modelo desdobrado em homem, branco, ocidental, jovem, de posses, origem de uma cascata de desigualdades” deixando à margem todos/as que não se adéquam a esse perfil (NAVARRO-SWAIN, 2012: p. 2).

Na busca pela desconstrução do sujeito universal masculino e ao criticar os modelos fixos e idealizados, o movimento feminista colocou em discussão, também, a masculinidade, “expondo a unilateralidade e limitação dessa identidade masculina, que exclui tudo que é considerado culturalmente feminino, como as emoções, os sentimentos, a fragilidade e a possibilidade de experiências e vivências mais reais”, o que colaborou para o questionamento da masculinidade hegemônica e “forçou a busca de novas formas de redescrição de si, também, para os homens” (RAGO, 2004: p. 39). O peso desses modelos pode ser sentido, por exemplo, em relação ao adolescente Álvaro, em *XXY*, que se sente frustrado por não atender às expectativas do seu pai a respeito da sua virilidade. Também Mario não se enquadra nos padrões da masculinidade hegemônica, razão pela qual ele sofre perseguições e piadinhas de outros rapazes no seu dia a dia dentro do vilarejo.

Os corpos sofrem a ação das tecnologias de gênero, criando discursos sobre sua forma, aparência e funcionalidade. Mas os corpos se constituem, também, como assinala Guacira Lopes Louro, em uma referência que ancora, muitas vezes equivocadamente, a identidade, pois aparentemente eles trazem em si a marca biológica dessa identidade. No entanto, esse processo é muito mais complexo, como veremos, pois “os corpos são significados pela cultura e, continuamente, por ela alterados” (LOURO, 2000: p. 8).

É importante compreender como essas identidades já surgem na literatura médica como distúrbios. O termo transexual, por exemplo, surge pela primeira vez, de acordo com Simone Ávila e Miriam Grossi (2013, p. 3), “em um artigo do sexólogo David Cauldwell, publicado em 1949, no qual ele faz referência a um pedido de ‘transmutação’ de mulher para homem como um caso de *Transsexualis psychopathia*”.

E só muito recentemente a transexualidade e a transgeneridade foram retiradas da lista de doenças mentais da OMS. Até junho de 2018, elas eram consideradas doença pela Classificação Internacional de Doenças (CID) produzida pela Organização Mundial de Saúde (OMS), que as identificava como transtorno da identidade de gênero, enquanto o Manual

Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM) apontava a transexualidade como um conflito, uma disforia, entre a identidade de gênero e a identidade social designada pelo sexo biológico. Por isso, muitos indivíduos que queriam tornar compatível sua genitália à sua identidade de gênero precisavam se submeter a um diagnóstico psiquiátrico e a um processo terapêutico compulsório para conseguir fazer a cirurgia de transgenitalização.

Embora estejam inseridas no movimento LGBTI<sup>9</sup>, as pessoas transgênero e transexuais possuem reivindicações distintas, pois sua identidade de gênero provoca um estranhamento social muito maior que a homossexualidade. E o fato de ter sido vista como distúrbio por tanto tempo fez com que as próprias pessoas que se identificam com essa condição acabassem sendo subjetivadas nesse sentido, pois “os discursos biomédicos sobre transexualidade têm o poder de fazer com que as pessoas trans assumam o modelo biomédico que as patologiza, tanto no plano físico [...], como no plano mental” (ÁVILA e GROSSI, 2013: p. 5).

É curioso perceber que, apesar de serem estigmatizadas como desviantes e excluídas ou negadas, essas sexualidades “permanecem ativas (e necessárias): elas se constituem numa referência para a identidade heterossexual; diante delas e em contraposição a elas a identidade hegemônica se declara e se sustenta” (LOURO, 2000: p. 21). E é por meio, também, da constante repetição de sua condição “natural”, que a heterossexualidade tenta manter seu poder hegemônico.

A discussão sobre identidades tem recebido a atenção de muitos estudiosos. Stuart Hall defende, no livro: *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), que as velhas identidades que estabilizavam o mundo social estão em declínio, fazendo surgir outras novas e fragmentando o indivíduo moderno, até então concebido como sujeito unificado. Ele acredita que “dentro de nós há identidades contraditórias empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006: p. 13), e é precisamente esse deslocamento que abre possibilidade para a produção de novos sujeitos. Ele acrescenta ainda que “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (Idem).

---

<sup>9</sup> As lutas e reivindicações políticas por direitos fizeram surgir, ainda nos anos 1940, como forma também de resistência, os movimentos de homossexuais pelo mundo, compostos no início predominantemente por homens, até chegar ao formato LGBTI (lésbicas, gays, bissexuais, pessoas trans e intersex) que conhecemos hoje com contornos mais plurais. Optei aqui por não acrescentar o “Q” de *queer*, porque o que este termo busca transmitir é precisamente a ideia de indefinição, de não aceitação de uma identidade sexual ou de gênero e de não se enquadrar em um conceito fechado.

É nesse fluxo contínuo de mudanças que Guacira Lopes Louro pensa as identidades dos sujeitos e seus corpos definidos no âmbito da cultura e da história.

Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência. Nada há de simples ou de estável nisso tudo, pois essas múltiplas identidades podem cobrar, ao mesmo tempo, lealdades distintas, divergentes ou até contraditórias. Somos sujeitos de muitas identidades. Essas múltiplas identidades sociais podem ser, também, provisoriamente atraentes e, depois, nos parecerem descartáveis; elas podem ser, então, rejeitadas e abandonadas. Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes. Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural (LOURO, 2000: p. 6).

Stuart Hall, no texto: *Quem precisa de identidade?* (2000), aponta para uma reflexão análoga, dizendo que em diversos campos do saber tem-se operado uma crítica e uma desconstrução da ideia de uma identidade integral, originária e unificada. Assim, o conceito de identidade abordado por Hall se mostra estratégico e posicional, e por isso, para ele, o ideal é falar de identidades, no plural, e pensar o sujeito de forma descentrada, pois “as identidades não são nunca unificadas, [mas] cada vez mais fragmentadas e fraturadas; elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (HALL, 2000: p. 108).

As discussões sobre as identidades devem caminhar não no sentido da procura por definições, mas na busca de possibilidades: “[...] não quem somos ou de onde viemos, mas quem podemos nos tornar” (HALL, 2000: p. 109). As identidades normalmente surgem em oposição a algo ou a alguém, na diferença, e dentro dos discursos, a partir de relações de poder. É, portanto, uma categoria relacional.

A identificação para Hall é, dessa forma, uma construção e um processo contínuo, nunca completamente determinada: pode-se ganhá-la ou perdê-la, pode ser sustentada ou abandonada. Ela é condicional, está alojada na contingência, e implica em uma agência. Com isso, retira-se a predeterminação das identidades, adotando o termo identidade como um ponto de sutura, já que podem ser encaradas como “pontos de apego temporário que as práticas discursivas constroem para os sujeitos” (HALL, 2000: p. 106).

Homi Bhabha problematiza a concepção da identidade. Assim como Stuart Hall, ele também utiliza o termo “identificação” e aponta que este, além de carregar a marca da fissura,

é algo que se dá em relação ao olhar do outro. Ele concebe a identidade como um processo problemático nunca acabado. Para Bhabha (1998, p. 76), “a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem”.

Tendo em vista que o lugar social ocupado pelas personagens determinam as possibilidades de escolhas que elas terão sobre o seu corpo e o grau de vulnerabilidade e violência a que estão expostas, fica evidente que essa engrenagem de poder condensa as categorias de gênero, raça e classe de maneira indissociável. Por isso, Alex, filha de um casal de classe média alta, é a única das três personagens destacadas aqui que tem uma perspectiva mais otimista de vida que lhe possibilitou, inclusive, escolher – tendo acesso a esses recursos - não mais se submeter ao tratamento hormonal ou a uma cirurgia e, antes disso, permitiu aos seus pais se mudarem para outro país a fim de preservá-la, até onde foi possível, dos olhares curiosos. Embora não esteja livre da violência, como a tentativa de estupro que sofre por parte de garotos da vila de pescadores próxima à sua casa, ela recebe o apoio do pai para fazer a denúncia.

Situação completamente oposta enfrentam Mario e Ale. No caso de Mario, a violência acontece na própria família, e no de Ale, a família sequer está presente porque provavelmente a expulsou de casa e por isso ela precisou se abrigar em um local improvisado, em um terreno ocupado de onde é expulsa novamente, agora pela justiça. Por isso, além da questão queer/trans que atravessa essas personagens, existe também um ingrediente geopolítico a atravessar a sua constituição.

A performance de gênero é um aspecto que aparece nos três filmes. Butler (2003) entende esse conceito como a criação de performances sociais contínuas que constroem noções de masculinidade e feminilidade. Ela concebe os atos performativos como um dos componentes da performatividade, uma representação teatral (embora não se trate de teatro) que preexiste ao performer, mas que nem sempre são desestabilizadores do sexo e do gênero, ou melhor, muitas vezes apenas ratificam e mantêm o gênero em sua estrutura binária. No entanto, considero que nos filmes aqui estudados há uma subversão dessa generificação performativa dos corpos. Em uma das cenas de *El último verano*, Mario e Jorgelina testam essa troca de performances, ele experimenta o uso de alguns artigos do vestuário feminino para um baile de carnaval do lugarejo, enquanto Jorgelina traveste-se de vaqueiro.

Em *Mía*, depois que Ale se aproxima da família de Julia assumindo em certas circunstâncias o papel de mãe da garota, ela é convidada por Julia e seu pai para um jantar no restaurante, e um vestido da própria Mía lhe é oferecido. Contudo, sua performance feminina e maternal no restaurante é ridicularizada por outros clientes, que fazem piada e riem da sua presença, mas Ale não se deixa intimidar. Já em *XXY*, o que incomoda muitas pessoas em volta é a negação de uma performance feminina ou masculina definida por parte de Alex, que veste-se e comporta-se como alguém que não possui um gênero específico<sup>10</sup>.

### 3. Considerações finais

Os três filmes possuem finais abertos, sinalizando para o fato de que ainda é difícil vislumbrar uma realidade menos cruel para quem não segue as normas, mas são obras que também falam de afeto - e da falta dele. Espancamentos, expulsão de casa, abandono, escolaridade negada, falta de oportunidades no mercado de trabalho, violação de direitos básicos como utilizar um banheiro, enfim, são muitas as violências que travestis, transexuais, transgêneros e intersexuais sofrem em seu cotidiano. A fetichização dos corpos trans afasta essas pessoas do afeto, reduzindo-as a objetos para obtenção de prazer, e, ao visualizarmos esses processos através de filmes, isso de alguma forma nos afeta. Por isso, penso que o cinema cumpre hoje, em relação às pessoas trans, o papel que a literatura, segundo Lynn Hunt (2009), desempenhou, no século XVIII, no desenvolvimento da empatia para além das fronteiras de classe, sexo e nação, o que colaborou para a criação dos Direitos Humanos.

De acordo com Hunt (2009, p. 23), “os romances apresentavam a ideia de que todas as pessoas são fundamentalmente semelhantes por causa de seus sentimentos íntimos”. Assim, a proximidade criada entre leitores/as e personagens constituiu laços afetivos que ultrapassaram as páginas literárias, fazendo com que aquelas pessoas que ocupavam lugares subalternos fossem percebidas como “semelhantes, tendo os mesmos tipos de emoções internas”. Quando tomamos contato, através do cinema, com personagens que sofrem por não atenderem às expectativas sociais em relação aos seus corpos e identidades de gênero, esse mesmo mecanismo é ativado e passamos a enxergá-las para além da sua matéria.

Os filmes *XXY*, *El último verano* e *Mía* são compostos por histórias que expressam suas mensagens através dos detalhes. São os pequenos elementos cenográficos e da trajetória de vida das personagens que vão compondo um mosaico com pontos de contato e de afastamento entre

---

<sup>10</sup> Entendendo o estabelecimento de estereótipos, principalmente em países latino-americanos, como a Argentina, onde o feminino e o masculino aparecem como construções reforçadas por roupas, maquiagem, acessórios e atitudes.

elas. Um aspecto muito pertinente é a simbologia neles evocada: desde as bonecas e seus corpos modificados, de Alex, passando pelas miniesculturinhas de cavalos, de Mario, até as constantes referências ao personagem Edward, Mãos de Tesoura no filme *Mia*. Esses objetos, desenhos e imagens podem ser considerados protótipos, ou seja, aquilo que é criado como experimento para depois servir de modelo para a sua reprodução em larga escala. Os brinquedos e imagens citadas precisaram primeiro ser imaginadas, depois construídas de forma material para, a partir daí, poderem existir em maior número. De forma similar, pessoas trans e intersexuais precisam ser enxergadas como são para que sua existência seja assimilada pela sociedade.

Aplicando esse raciocínio à vida das personagens, percebemos que Alex constrói de forma lúdica uma boneca intersexual, colocando pedaços de cigarro junto à genitália feminina do brinquedo, para que assim seu corpo seja melhor compreendido, tanto por si mesma quanto por quem com ela convive. No caso de Mario, a imagem do cavalo sempre o acompanha e ao esculpí-lo constantemente em cada pedaço de madeira que lhe cai nas mãos, o menino mescla a sua imagem franzina à robustez do animal e cria uma percepção singular sobre si mesmo, pois junto à sua égua Yayo ele é visto como uma figura forte e imponente. Quanto ao personagem Edward, Mãos de tesoura, frequentemente evocado no filme *Mia*, é ele próprio a síntese do protótipo, pois sendo fruto de uma invenção, acabou permanecendo como um projeto científico inacabado - parte humano, parte máquina. A sensação de não estar completamente acabada é manifestada por Ale quando revela seus sonhos ao rapaz que está produzindo um documentário sobre as moradoras da aldeia em que vive. Diz ela que tem o desejo de completar-se como ser humano, pois não nasceu totalmente acabada, e deseja, ainda, ser quem quer ser.

Um detalhe no quarto de Mario sugere o estranhamento que ele sente em relação a si mesmo e a hostilidade que sofre por parte das pessoas com quem convive. Enquanto conversa com o amigo, Jorgelina folheia alguns dos livros que enviou para ele. A câmera faz um plano sequência no quarto e foca a estante de livros, onde aparece *El Patito feo*. Conhecida fábula infantil, o conto do Patinho Feio narra a comovente história de um filhote de cisne, chocado por engano no ninho de uma pata. Por ser diferente dos demais, ele sofre com o desprezo e a exclusão aplicados pelos outros animais, inclusive por sua própria mãe. Assim também Mario é tratado: expulso de casa, agredido pelo pai, ridicularizado pelos peões da fazenda e banido da competição pela qual esperou tanto para participar.

Há neste filme e também no *Mia* a presença de caixas pertencentes a mulheres que guardam segredos no seu conteúdo. As caixas configuram-se, aqui, em miniarquivos pessoais que comunicam afetos. Para Michelle Perrot (2005, p. 37), as mulheres têm certo apreço por

esses objetos, pois “é ao mundo calado e permitido das coisas que as mulheres confiam sua memória”, onde colecionam “mil nadas” que formam “os pequenos museus da lembrança feminina”.

Em *Mía*, a caixa lançada com ira na calçada e apanhada por Ale contém os objetos da personagem homônima do título do filme: um colar, um frasco de perfume, um discman e, o mais precioso de todos: o diário, onde essa desesperada mulher registrou os segredos da sua dor, o que não pôde contar em vida a ninguém, e que para ela era vergonhoso. Vários desses objetos vão acompanhar a protagonista durante o filme, mesclando as histórias de Ale e Mía que, apesar de tão distintas, buscam a sua própria completude na parte que falta da outra. Através do diário de Mía é que Ale se aproxima de Julia e experimenta sentir-se mãe da menina, tanto que deixa nas últimas páginas do diário, através de palavras recortadas de revistas, uma mensagem que ao mesmo tempo em que pretende ser a despedida de Mía para Julia, é também a sua: “Mi corazón va a seguir latiendo adentro tuyo”.

Em *El último verano*, a caixa de Elba, mãe de Mario, abriga os exames que revelam o “distúrbio” do filho, além de alguns outros vestígios de memória da infância do menino - o envelope de exames nunca aberto, os sapatinhos de lã azuis e algumas poucas fotografias que materializam sentimentos de vergonha, medo e expectativa. Na vida de Mario, o conteúdo dessa caixa representa a contradição que passa a envolver seu corpo e sua identidade de gênero a partir da puberdade. Os sapatinhos azuis, símbolos da identificação sexual masculina dada pelos médicos e acatada, com gosto, pelos pais ao nascer; e o exame que aponta uma anatomia considerada feminina através de uma “estrutura pélvica compatível com útero”. Assim, ter um útero colocou em xeque toda a sua vivência como garoto.

Além dos animais abatidos ou machucados que surgem como uma metáfora às violências sofridas por Mario ou uma antecipação ao que lhe ocorrerá, há ainda a ênfase na troca de pele das cobras, e assim, como este réptil, Mario também passa por uma troca de pele, por uma troca identitária que ocorre sem o seu controle. Ele sofre calado com as provocações de outros rapazes da cercania, os comentários maldosos, as surras do pai... No entanto, esse silenciamento é rompido nas oníricas cenas finais de *El último verano*, onde Jorgelina retira de Mário, nas margens do rio, as faixas que oprimiam seus seios púberes, demonstrando a busca pela libertação do corpo. Imagens que dialogam com a pergunta de Alex para seu pai em *XXY*: “¿Y si no hubiera que elegir?” Será que só existem duas escolhas? Ou além, por que é preciso escolher?

### Referências Bibliográficas:

- ARAGÓN. Eduardo Nabal. Boquitas Sin Pintar: Lo Trans en el Cine Español y Argentino. In: PEINADO, Pablo. *Universo trans: análisis pluridisciplinar*. Espanha. 2015. p. 119-146.
- ÁVILA, Simone; GROSSI, Miriam Pillar. *Transexualidade e o Movimento Transgênero na perspectiva da diáspora Queer*. Disponível em: <<http://nigs.paginas.ufsc.br/files/2012/01/TRANSEXUALIDADE-E-MOVIMENTOTRANS%C3%8ANERO-NA-PERSPECTIVA-DA-DI%C3%81SPORA-QUEER-Simone-%C3%81vila-e-Miriam-Pillar-Grossi.pdf>> Acesso em 2 jun. 2013.
- BHABHA, Homi K. Interrogando a identidade. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p.70-104.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira (org.) *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CHERRO, Mariana Vieira. Que se enteren. Cuerpo y sexualidade en el zoom social. Sobre XXY. In: *Revista de Estudos Feministas*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000200003/19306>> Acesso em 08 de agosto de 2016.
- CONNELL, R. e MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21 (1). p 241-282, janeiro-abril/2013.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade. Vol. 1 *A vontade de Saber*. 11ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Herculine Barbin: O Diário de um hermafrodita*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1982.
- \_\_\_\_\_. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006. \_\_\_\_\_. “Quem precisa de identidade?” In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HUNT, Lynn. *A Invenção dos Direitos Humanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo. Corpo e gênero dos gregos a Freud*. Trad. Vera Whateley. Rio de Janeiro, 2001.
- LOURO, Guacira (org.) *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

NAVARRO-SWAIN, Tania. *Identidade pra te quero?* Disponível em:  
<[www.tanianavarroswain.com.br/.../identidade%20p%20q%20te%20qyero](http://www.tanianavarroswain.com.br/.../identidade%20p%20q%20te%20qyero)>.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: *Revista de Estudos Feministas*. v. 8, n. 2, p. 9-42, maio/agosto. 2000.

PERROT, Michele. Práticas da memória feminina. In: *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, Abril 2011.

RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: COSTA, C. L.; SCHMIDT, S.P. (orgs). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed Mulheres, 2004, p.31-42.

REIS, Camille. *O cinema argentino e o incentivo público na distribuição*. Disponível em:  
<<https://filmenomundo.wordpress.com/2014/02/19/o-cinema-argentino-e-o-incentivo-publico-na-distribuicao/>> Acesso em 29 de julho de 2018.

\*\*\*

Renata Santos Maia é doutoranda em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, onde desenvolve estudos sobre gênero, cinema, sexualidades e feminismos; é mestre em História Social pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes - e está vinculada ao Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH), da UFSC.

Artigo recebido para publicação em: setembro de 2018

Artigo aprovado para publicação em: novembro de 2018

### **Como citar este artigo:**

Maia, Renata Santos; *Corpos dissidentes: as identidades que “intertransitam” no cinema argentino contemporâneo*. In REVISTA TRANSVERSOS. "Dossiê: LGBTTQI. HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E RESISTÊNCIAS". Nº 14, SET-DEZ, 2018, pp. 111-132 Disponível em < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/index>>. ISSN 2179-7528. DOI:10.12957/transversos.2018.38660.