

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO RELAÇÕES PÚBLICAS

DANIELA CONEGATTI BATISTA

ENTRE GÊNEROS: A REPRESENTAÇÃO DO INTERSEXO EM XXY

Porto Alegre, junho de 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO RELAÇÕES PÚBLICAS

DANIELA CONEGATTI BATISTA

ENTRE GÊNEROS: A REPRESENTAÇÃO DO INTERSEXO EM XXY

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Relações Públicas.

Orientadora: Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre, junho de 2013.

Daniela Conegatti Batista

Entre gêneros: a representação do intersexo em *XXY*

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado ao departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – habilitação Relações Públicas

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Miriam de Souza Rossini (orientadora) – UFRGS

Prof. Dr. André Iribure Rodrigues - UFRGS

Prof. Dr. Rudimar Baldissera – UFRGS

Porto Alegre, junho de 2013.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, “dona” Iloni Conegatti, e meu pai, “seu” Mário Batista, que sempre me deram o suporte necessário para que eu atingisse meus objetivos.

À minha namorada, Tainã Spinato, que esteve ao meu lado e me resgatou desta pesquisa quando era necessário.

À professora Miriam Rossini, por ter me escutado e orientado não apenas nesta pesquisa, mas em outras questões essenciais para o meu futuro.

À Fabico, e nisto incluo professores, colegas e funcionários, que tornaram a faculdade uma experiência maravilhosa em minha vida.

RESUMO

O presente trabalho buscou apreender a representação do intersexo no filme *XXY* (2007), de Lucía Puenzo. Para tanto, foi evidenciado o lugar dos *intersexes* na história da sexualidade, e também o que são representações sociais, suas funções e como elas são criadas e se manifestam, tanto na sociedade e no indivíduo quanto no cinema narrativo, com o intuito de construir uma base teórica para a análise do filme. A metodologia empregada consistiu na etnografia de tela e na análise de imagem, a partir das categorias “família”, “conhecidos” e “amores”, que serviram para compreender os núcleos de relacionamentos que a personagem *intersex* estabeleceu no filme. As análises apresentaram o lugar da personagem *intersex* como sendo o de abjeto, passível de violação, de desejo e de superproteção, e sempre tendo suas escolhas e vontades subjugadas pela alteridade. A inexistência de uma representação previsível e estereotipada do intersexo comprovou a premissa de que ainda não há uma representação social definida deste em nossa sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Intersexo; XXY; Representações Sociais; História da Sexualidade; Cinema.

ABSTRACT

This study sought to identify the representation of intersex in Lucía Puenzo's movie *XXY* (2007). In order to achieve this, the place of intersexes in the history of sexuality was shown, and also what are social representations, their functions and how they are created and expressed, in society, in the individual and in the narrative cinema, in order to build the theoretical basis for the movie analysis. The methodology consisted of ethnography of media and elements of image analysis, from the categories "family", "acquaintances" and "lovers", which served to comprehend the core relationships that the intersex character established in the movie. The analysis indicated the place of the intersex character as the abject, subject to violation, desire and overprotection, and always having his/her choices and desires subdued by others. The absence of a predictable and stereotyped representation of the intersex proved the premise that there is not a social representation defined of it in our society yet.

KEYWORDS: Intersex; *XXY*; Social Representation; History of Sexuality; Cinema.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 SEXUALIDADE E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: CONTEXTO E CONCEITOS	13
2.1 Sexualidade: história e norma.....	13
2.2 Representações sociais - conceitos, processos, implicações.....	19
2.2.1 Representando o eu	23
3 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NO CINEMA: TEORIA E MÉTODO DE ANÁLISE DO FILME	27
3.1 As representações no cinema narrativo.....	27
3.1.1 O cinema narrativo	27
3.1.2 As representações sociais	28
3.2 A metodologia: etnografia de tela e outras contribuições.....	31
4 XXY: FILME E ANÁLISE	37
4.1 O filme	37
4.2 As análises.....	41
4.2.1 Café entre famílias.....	41
4.2.2 Passeio no parque.....	45
4.2.3 O abuso na praia.....	53
4.2.4 O dia depois.....	58
4.2.5 O adeus.....	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	68
GLOSSÁRIO	70
ANEXO A	71

1 INTRODUÇÃO

A sexualidade faz tempo vem sendo estudada em muitas áreas, inclusive na comunicação. A heteronormatividade¹, o machismo, o feminismo, a homossexualidade, a transexualidade, todos são assuntos constantes em trabalhos científicos e bastante explorados quando se relaciona sexualidade e comunicação. Contudo, alguns temas ainda possuem pouca visibilidade e, devido a isso, optei por trabalhar com algo que muitos sequer sabem o que significa: o intersexo.

Intersexo é o termo que designa a pessoa também conhecida como hermafrodita, isto é, que possui em sua constituição física aspectos dos dois gêneros (pode apresentar duas genitálias de sexos diferentes, presença ou não de seios, sistema reprodutor masculino e feminino, entre outras questões). Buscando uma definição mais complexa, que dê conta da carga de sentidos que carrega esta palavra (e os corpos que ela designa), seguem as palavras de Nádía Perez Pino (2007, p.153):

Intersex é um termo de origem médica que foi incorporado pelos ativismos para designar as pessoas que nascem com corpos que não se encaixam naquilo que entendemos por corpos masculinos ou femininos. Segundo a ISNA [*Intersex Society of North America*] *intersex* é uma definição geral usada para explicar a variedade de condições nas quais as pessoas nascem com órgãos reprodutivos e anatomias sexuais que não se encaixam na típica definição de masculino ou feminino. São corpos que destoam de nossos parâmetros culturais binários, que embaralham e causam estranheza para aqueles que os vê [...] São corpos que deslizam nas representações do que se considera como verdadeiramente humano, situando-se nos interstícios entre o que é normal e o que é patológico. Esta "não-humanidade" ou "anormalidade" justificará as intervenções médicas com o intuito de adequá-lo ao ideal do dimorfismo sexual.

Paula Machado (2006), que desenvolveu um estudo etnográfico em um hospital do Rio Grande do Sul sobre a intersexualidade, percebeu que para os médicos o termo intersexo é considerado problemático, sendo o termo mais utilizado “genitália incompletamente formada” – principalmente quando a conversa é com as famílias da criança intersexual. É interessante observar o quanto a simples mudança do termo já aponta dois tratamentos completamente diferentes em relação à condição dos intersexuais, isto é, enquanto os

¹ Termo que designa as relações entre homens (machos) e mulheres (fêmeas) como únicas legitimadas em uma sociedade, excluindo as homossexualidades, bissexualidades e quaisquer tipos de sexualidades que não correspondam ao ideal heterossexual.

ativismos utilizam um termo que à designa como possibilidade, o campo da medicina busca abordá-la como um estágio de passagem, de algo que precisa ser superado, completado².

O que se percebe em relação aos indivíduos *intersexes* em nossa sociedade não é um preconceito aberto, que “salta aos olhos”, como acontece muitas vezes com os homossexuais, transexuais e outras formas de sexualidade. Por serem quase que socialmente inexistentes, ou não reconhecidos, não se sabe como uma pessoa com esta condição se relaciona, que problemas enfrenta, pois raramente isso é discutido nas ruas, nos meios de comunicação. Nas pesquisas realizadas para este trabalho, a representação social mais antiga do intersexo foi encontrada na figura de Hermafrodito, deus presente na mitologia grega, que representava uma condição tida como aberração e sinônimo de má sorte³. Na situação atual, os mitos não possuem credibilidade, nem relevância em seu intuito, já que, segundo Lévi-Strauss (*apud* Turner, 1997, p.76), estes “eram empregados para lidar com as contradições da experiência, para explicar o aparentemente inexplicável e para justificar o inevitável”, e, em nossa sociedade, este papel é desempenhado pela ciência. Devido a isso, optou-se por não efetuar uma análise comparativa daquela representação social com a apreendida no presente trabalho.

De volta à atualidade, apesar de existirem muitos estudos biológicos, psicológicos e alguns sociais e antropológicos do intersexo, ele é pouco abordado na área da comunicação. No cinema, especificamente, são raros os filmes que tratam disso.

Um exemplo é o filme *XXY* (2007), da diretora Lucía Puenzo, que traz uma personagem *intersex* como protagonista, além de focar em suas vivências perante esta condição. O filme expõe a realidade dos *intersexes*, apontando a fragilidade de definições, de dualidades, e, como diz Foucault (1998), embarçando a lei de distinção dos sexos, tornando-a obsoleta. Dito isso, fica claro que o filme direciona seu olhar para uma questão bastante delicada, que necessita ser problematizada. Tal lacuna justifica este trabalho.

A presente pesquisa, portanto, problematiza o intersexo no cinema, estabelecendo o filme *XXY* como seu *corpus* de análise. O principal objetivo é entender como se dá a representação da condição *intersex* no filme citado, considerando os elementos da diegese narrativa (trama, conflito, construção de personagens). Serão focadas principalmente as relações sociais e afetivas que a personagem estabelece no decorrer do filme. Paralelo a isso,

² Para as ciências da saúde esta condição é considerada um transtorno e uma anomalia, como é possível verificar na resolução 1.664/2003 do Conselho Federal de Medicina e no DSM IV.

³ Segundo Brandão (1991), o culto a Hermafrodito era realizado com o objetivo de não se tornar impotente. Já um ser hermafrodito na vida real causava repugnância e horror.

busca-se estabelecer uma contextualização do tema a partir estudos de gênero e sexualidade. Assim, o intuito das teorias que serão abordadas neste trabalho é tornar visível para o leitor a relação entre as representações sociais e o estabelecimento de paradigmas sociais, principalmente os de gênero, e o modo como o cinema apresenta esses discursos.

Para a contextualização dos estudos de sexualidade, Michel Foucault (1998) e seu livro *História da Sexualidade* serão o ponto de partida, pois ele indicou o papel do poder em tentar ora regularizar, ora definir lugares para o sexo, incluindo as sexualidades “errantes”. Para dar conta de situações mais atuais, a partir do século XX, Guacira Lopes Louro (2004) será a principal norteadora, trazendo a perspectiva *Queer*⁴ para analisar os movimentos sociais recentes a respeito de sexualidades e gêneros, e também para evidenciar a necessidade de uma lógica pós-identitária, na qual a figura do intersexo terá lugar efetivo como sexualidade, mesmo em toda sua complexidade, e não como doença⁵. Para fechar as teorias que servem de base ao presente trabalho, sendo o intuito deste apreender a representação do intersexo no filme proposto, a noção de representação social será abordada, partindo de Moscovici (2003) e Goffman (1989), para entendê-la como o conjunto de crenças, ideias, conceitos com os quais definimos e decodificamos acontecimentos, pessoas, objetos, e que são resultantes da interação social, sendo comuns a uma cultura, seja ela de uma sociedade, ou mesmo de um grupo menor de indivíduos. Ao trazer a discussão para o cinema, Graeme Turner (1997) e Jacques Aumont (2002) serão os principais norteadores, definindo o cinema narrativo e, dentro deste, o filme de ficção, como uma instância capaz de refletir, (re)construir ou mesmo ir contra valores e paradigmas sociais, através de representações sociais que nos ajudam a reconhecer o cinema como reflexo da (nossa) realidade.

Entendendo a falta de visibilidade que o tema possui, o que tornou bastante difícil o acesso a materiais midiáticos, e também devido ao seu formato estético e narrativo, o cinema foi estabelecido como o lugar de análise. O filme argentino *XXY* foi definido como o objeto a ser analisado devido aos seguintes fatores: das quatro produções encontradas sobre o assunto ele é o mais conhecido do grande público e o que alcançou repercussão midiática; foi lançado comercialmente no Brasil e no Rio Grande do Sul; está disponível em DVD.

⁴ Nos livros consultados para este trabalho, Guacira Louro refere-se a *Queer* como teoria. Contudo, acredito que, devido a seu caráter desconstrutivo e a sua busca por libertação de definições, *Queer* constitui-se mais em uma perspectiva do que em uma teoria.

⁵ Segundo o DSM IV, a condição intersexual é categorizada como “Transtorno da Identidade de Gênero sem Outra Especificação”. Disponível em: http://www.psicnet.psc.br/v2/site/dicionario/registro_default.asp?ID=374
Acesso em: 28.10.2012

Os outros três filmes encontrados que tratam do intersexo são: o dominicano *Hermafrodita*, 2009, de Albert Xavier; o argentino *El Ultimo Verano de La Boyita*, 2009, Julia Solomonoff; o paquistanês *Bol*, 2011, de Shoaib Mansoor, que pode ser acessado apenas *on-line*. O filme dominicano não foi encontrado nem em DVD e nem *on-line*. O filme de Solomonoff, embora tenha sido lançado no Brasil, não chegou ao Rio Grande do Sul e também não foi encontrado aqui em DVD. Ele conta a história de uma criança que ainda não despertou para a vida sexual e que mal sabe a diferença entre gêneros no sentido biológico. Já em *XXY*, o protagonista é um(a) adolescente que não quer se definir como homem ou mulher, permanecendo nas fronteiras, ora apresentando aspectos reconhecidos como femininos, ora aspectos reconhecidos como masculinos.

A metodologia, além da pesquisa bibliográfica já referida, compreende a etnografia de tela, que trabalha com a junção de procedimentos próprios da pesquisa antropológica e de ferramentas da análise cinematográfica, compreendendo a linguagem como fundamental no processo de instituição de sentidos culturais, e buscando proporcionar visões críticas a respeito da relação cultura-cinema. Assim, vários autores-base serão invocados para pensar esta, que é uma metodologia emergente, mas, no que diz respeito à contribuição do método em si, do “fazer” da análise, pode-se destacar as autoras Abel Balestrin e Rosângela Soares. Francis Vanoye, Goliot-Lété e Jacques Aumont serão os autores que darão suporte a questões de análise próprias do cinema. Essa proposta analítica de imagem será empregada com o objetivo de apreender os elementos que constroem a personagem *intersex* a partir dos laços sociais que esta estabelece na narrativa fílmica e de analisá-los, de forma a compreender como se dá esta representação. Para tanto, o processo de análise será dividido em dois grandes momentos, que serão intercalados: a desconstrução, etapa onde as cenas previamente definidas para a análise serão decupadas, e a reconstrução, que diz respeito à interpretação do que foi selecionado na etapa anterior como importante, tanto de cenas em si quanto da relação entre planos e cenas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994). Foram selecionadas cinco cenas que apresentam a personagem principal interagindo com os membros da família, com conhecidos e com seus parceiros afetivos. Esta distinção se deu principalmente com base em Goffman (1989), entendendo que a personagem é percebida e interpreta diferentes papéis de acordo com as diferentes realidades que vivencia.

No primeiro capítulo, será contextualizada a temática da pesquisa, e apresentados os principais conceitos e autores que guiarão a discussão. No segundo capítulo, a partir de estudos sobre narrativa, as representações sociais no cinema serão abordadas e contextualizadas, e também a metodologia será apresentada. O terceiro capítulo consistirá na

apresentação e análise do filme, a partir dos elementos elencados nos dois capítulos anteriores.

Por fim, as considerações finais, referências, glossário e anexos completam este trabalho.

2 SEXUALIDADE E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: CONTEXTO E CONCEITOS

Este capítulo está organizado em três subitens. O primeiro dá conta do resgate histórico da sexualidade, buscando evidenciar o lugar do intersexo. No segundo, as representações sociais são o ponto principal da discussão, e a sexualidade, então – sua construção –, passa a ser entendida neste contexto. O terceiro subitem é subordinado ao segundo, no qual o foco é colocado sobre o sujeito nas interações consigo mesmo e com o seu entorno.

2.1 Sexualidade: história e norma

Foucault, em sua coleção *História da Sexualidade*, faz um estudo aprofundado de como a sexualidade e as questões que a permeiam (moral, prazer, entre outras) foram tratadas desde a antiga Grécia até quase o final do século XX. Foucault (1984) observa que nossa ideia de sexualidade cobre um campo muito mais amplo que a dos antigos gregos, além de visar uma realidade de outro tipo, possuindo funções diversas em nosso saber e em nossa moral. Nas antigas sociedades gregas, os homens eram distinguidos muito mais pela intensidade com que colocavam em prática seus desejos sexuais do que pela forma como o faziam, pois sucumbir a seus desejos era visto como algo próprio de quem é inferior (as mulheres são um bom exemplo, pois eram consideradas seres sentimentais e irracionais). Além disso, a passividade era vista como uma das formas de imoralidade, assim como o papel da mulher no ato sexual que era rebaixado a dependente do homem tanto para a saúde quanto para o prazer (FOUCAULT, 1984). É importante, contudo, observar que nada era tão universal, pois, como explica o autor,

[...] tudo aqui é questão de ajustamento, de circunstância, de posição pessoal. As poucas leis comuns – da cidade, da religião ou da natureza – permanecem presentes, mas como se elas desenhasssem ao longe um círculo bem largo, no interior do qual o pensamento prático deve definir o que convém fazer. (FOUCAULT, 1984, p.58)

Dessa forma, era exigido muito mais dos grandes homens aspirantes a líderes e em idade conveniente que fossem temperantes e senhores de si, isso é, que soubessem controlar seus instintos, desejos e sentimentos.

Conforme dito anteriormente, a passividade era mal vista. Entretanto, é importante esclarecer que as práticas homossexuais eram bem vistas e estimuladas em vários setores da vida. Foucault (1984), quando descreve as práticas complexas que giram em torno desta questão, dá a entender que a figura da passividade estava relacionada a do aprendiz, àquele que se doa por admiração ao seu cortejador. Então, o que era condenado era a feminilidade

em um homem, assim como o fato de este ser fácil de ser conquistado. Existiam, inclusive, práticas de corte reconhecidas entre homens na Grécia antiga.

Avançando vários séculos até a sociedade vitoriana, foi nesta época, de acordo com Foucault (1998), que foram percebidas as primeiras regras a respeito da sexualidade na forma como a conhecemos. Em meados do século XIX, segundo o historiador e sociólogo especializado em sexualidade Jeffrey Weeks (2010), havia uma decadência moral na sociedade, manifestada através das doenças venéreas, da imoralidade pública, da prostituição, dos vícios privados, que estavam no centro dos debates e que eram vistos por muitos como símbolo da decadência social. Devido a isto e a outras epidemias, as tentativas de reforma social se concentraram em questões de moralidade pessoal e saúde.

Havia também uma preocupação com a eugenia, além da necessidade de papéis bem definidos na família para o homem e a mulher. Assim, o casal heterossexual, monogâmico e que se relacionava sexualmente com a única finalidade de reprodução era o único modelo aceito, o que tornava errantes, deslegitimadas, reprimidas e condenadas ao silêncio quaisquer manifestações sexuais diferentes. A respeito das proibições da época em torno das sexualidades, pode-se dizer que eram de natureza jurídica, natureza esta que era ainda uma espécie de direito. Os hermafroditas, por exemplo, neste período (e durante muito tempo), foram considerados “filhos do crime”, ou até mesmo criminosos, pois sua anatomia embaraçava a lei de distinção dos sexos, tornando-a obsoleta (FOUCAULT, 1998).

Neste contexto, sempre houve uma busca constante pela regularização do sexo, realizada a partir de instituições do poder. No início, a Igreja impôs a obrigatoriedade da confissão minuciosa e detalhada a respeito do sexo por parte dos fiéis; com o enfraquecimento do seu poder sobre estes, as instituições da saúde, que buscavam apontar as patologias do sexo (as sexualidades desviantes), também utilizaram as confissões, porém com o fim de estudá-las/curá-las. A respeito disso, Louro (2004) aponta que estes movimentos manifestavam-se (e ainda se manifestam, a sua maneira) tanto de forma explícita, quanto de formas sutis, dissimuladas. A própria declaração: “é uma menina!”, submete o indivíduo a uma única direção. Ela define antecipadamente uma série de questões a respeito do corpo e das preferências que constituem um ser humano. “O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um ‘dado’ anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário”. (LOURO, 2004, p.15) É um processo de masculinização ou feminização de um corpo recém nascido. Em um contexto de advento e fortalecimento da ciência e, paralelo a isto, o enfraquecimento da *Bíblia* como livro normativo, os corpos passaram a ser “causa e justificativa das diferenças” (LOURO, 2004, p.77).

Neste contexto, é possível observar a força de manipulação dos discursos. O exemplo citado acima mostra os indivíduos como sujeitos dos discursos oriundos das instituições de poder, mas também os aponta como (re)produtores desses mesmos discursos, o que mostra que os sujeitos também detêm poder neste processo. Para esclarecer melhor o papel dos discursos em todo o processo de direcionamento e imposição da heteronormatividade, faz-se necessário trazer Foucault (1998) de volta à discussão, pois ele observa que constantemente o sexo e suas formas de manifestação foram tema de discursos, sejam eles oriundos das instituições normativas, dos adoradores do *status quo*, ou de revolução. Aqueles, apesar de buscarem direcionar a população a uma prática aceita socialmente, impuseram limites bem claros a respeito do que é certo e errado e, dessa forma, apontaram constantemente a existência das sexualidades errantes. Logo, estas sempre foram reconhecidas em nível social, e às instituições do poder, então, coube a tarefa de designá-las às margens da sociedade, sem, no entanto, deixar de explorá-las economicamente e socialmente, designando-as a casas de *rendez-vous* e a manicômios (FOUCAULT, 1998).

A partir das normas da época, observa-se a existência de um dispositivo de aliança, que se baseia em sistema de matrimônio, de desenvolvimento de parentescos, de transmissão de nomes e bens. Só que, com o passar do tempo, este dispositivo foi perdendo importância, não sendo mais o suficiente para suportar a economia e outras questões. Assim, deu espaço para o desenvolvimento do dispositivo de sexualidade, que, diferentemente do de aliança, não definia o que era lícito ou ilícito, não estipulava regras, mas sim se preocupava com os prazeres, com as sensações do corpo. No dispositivo da sexualidade, o corpo produz e consome (FOUCAULT, 1998).

Neste contexto, certas sexualidades passam a ser vistas de outra forma. Weeks (2010) explica que, no século XIX, Karl Kertbeny utiliza pela primeira vez os termos homossexualidade e heterossexualidade, na tentativa de apresentar a primeira como uma variante benigna de sexualidade, e, com isto, revogar as leis anti-sodomitas da época. Este é apenas um dos acontecimentos que contribuíram para que os até então tidos como sodomitas passassem a ser reconhecidos como homossexuais, dotados de uma identidade própria:

Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. [...] A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 1988, p.43)

Nesta sociedade burguesa do século XIX o que se percebe é um poder sobre o sexo que não tinha forma de lei, nem os efeitos da interdição, pois não fixava fronteiras para a

sexualidade, não colocava barreiras. Neste momento, o que é percebido é uma organização de lugares.

A respeito dos *intersexes* e seus corpos, Machado (2006) alega que estes eram regulados pelos juízes e legisladores até o início do século XIX, contudo, depois deste período, a responsabilidade foi dada aos médicos, que sempre mantiveram o padrão dicotômico masculino/feminino e que ainda hoje são a autoridade definidora desta questão, existindo a tendência, nos casos levados à julgamento, de uma consonância do judiciário com as definições médicas.

Nesta organização de lugares, a homossexualidade resistia em um contexto que a conduzia às margens da sociedade, e a intersexualidade era ajustada ao binômio homem/mulher pelo discurso médico legitimado. No século XX, ainda havia uma preocupação constante com o controle de natalidade, no sentido de assegurar que famílias dessem origem ao tipo certo de indivíduo (e este certamente não deveria ser homossexual, já que paralelo a isto havia uma caça aos homossexuais como “degenerados”). Em meados deste século, contudo, surge um novo liberalismo, dividido entre a descoberta de novos modos de regulação social e o “afrouxamento” dos antigos códigos sociais. Nestes novos mecanismos estava o que havia de mais moderno na psicologia social e na definição da divisão de público e privado (WEEKS, 2010).

Louro (2004) avança nestas análises, apontando outros movimentos e direcionando a questão principalmente para o Brasil (o que não deixa de envolver movimentos que vinham se manifestando em todo o ocidente). Na década de 1970, emerge o Movimento de Libertação Homossexual no Brasil, levantado por exilados intelectuais que voltam do exterior com questões sociais a serem discutidas, e então o homossexual passa a ser questão pessoal e política. A partir dos anos 1980, a temática se constitui em questão acadêmica. Surgem os discursos políticos a respeito da homossexualidade, que buscavam uma representação “positiva”, isto é, uma representação desta como semelhante à norma heterossexual em muitos aspectos (monogamia, valores caucasianos, de classe média etc.). Esta representação exercia efeito disciplinador e regulador, excluindo travestis, transexuais, negros, pobres e também os *intersexes*. Nesta mesma época, o surgimento da Aids traz à tona a intolerância ao homossexual em sua forma mais explícita e violenta (a doença é caracterizada como o “câncer gay”), mas ao mesmo tempo promove a solidariedade, unindo sujeitos não pela identidade (homossexual, heterossexual), mas por afinidade. Em meio a tudo isso, os discursos se concentram mais nas práticas sexuais. A nível global, multiplicam-se os movimentos e seus

propósitos, e as categorias homossexuais, sua fixidez, separação ou limites passam a ser questionados.

É perceptível que nestes contextos o que passa a acontecer é uma construção de identidades, e, ainda, que tudo parece girar em torno de dualidades: pode-se ser mulher ou homem, heterossexual ou homossexual etc. Todas estas especificações são carregadas de sentidos e trazem uma carga identitária bastante característica. A tentativa mesma de atribuir aspectos heteronormativos à homossexualidade, conforme citado acima, pode ser percebida como uma tentativa de ajuste de identidade, a construção de uma identidade homossexual mais aceita. Neste ponto, surge a necessidade de estudos mais apropriados a uma lógica que abarque os *intersexes*, sujeitos estes que, em um contexto identitário, marcado por dualidades, encontram-se perdidos; ele pode até ter mais afinidade ou sentir-se como um ser de apenas um gênero, mas em seu corpo ele carrega órgãos e hormônios que, se não o influenciam em sua forma de agir e ser, o lembram constantemente que ele não é um gênero só.

Assim, Louro (2004) aponta a construção de uma política pós-identitária, que questione e desconstrua as normas, sem impor limites nem instituir novas ordens. Dentre os estudos atuais a respeito da sexualidade, que transcendem os limites da identidade, a perspectiva *Queer* parece ser a mais adequada de ser abordada neste trabalho, pois ela

[...] constitui-se menos numa questão de explicar a repressão ou a expressão de uma minoria homossexual do que numa análise da figura hetero/homossexual como um regime de poder/saber que molda a ordenação dos desejos, dos comportamentos e das instituições sociais, das relações sociais - numa palavra, a constituição do *self* da sociedade. (SEIDMAN *apud* LOURO, 2004, p.46)

Tendo como metodologia o desconstrucionismo de Derrida, a perspectiva *Queer* analisa discursos, tensionamentos, relações, buscando desconstruir definições excludentes (hetero x homo) e criticar o “sólido”, o instituído. *Queer* é complexidade, é falta de definições. Assim, se constitui em uma política pós-identitária, pois critica a construção de identidades definidas, estabilizadoras e normativas. Segundo Louro (2004), trata-se não de perceber as identidades marginais no outro, mas em si mesmo. Trata-se de ultrapassar a posição de contemplamento de uma sociedade plural, para dar-se conta das disputas, negociações e conflitos constitutivos das posições que os sujeitos ocupam, é “mostrar o *Queer* naquilo que é pensado como normal e o normal no *Queer*”. (TIERNEY E DILLEY *apud* LOURO, 2004, p.50)

Neste ponto, é importante perceber que os novos caminhos em direção a uma política pós-identitária fazem parte do que Foucault (1998) evidenciou, em suas considerações sobre

direito de morte e poder sobre a vida no século XIX, como forças resistentes que, contra o poder normalizador, buscam uma reivindicação à vida, ao direito sobre ela. É a busca por um reconhecimento da vida em suas formas e expressões mais variadas, em seus direitos plenos, sem restrições que impunham diferenças entre seres humanos vivos. São os primeiros gritos de basta às classificações e restrições que as identidades nos impõem. E o sexo está mais do que nunca inserido nisto, pois é na junção entre corpo e população que o sexo aparece como alvo central, de um lado, fazendo parte das formas de controle sobre o corpo, e do outro, da regulação das populações. “O sexo é acesso, ao mesmo tempo, à vida do corpo e à vida da espécie.” (FOUCAULT, 1988, p.137)

Sendo assim, é no contexto atual que se vê inserida de forma plena a figura do intersexo, que aqui não apenas se vê livre de classificações identitárias, como também é desestabilizadora de certezas, provocadora de uma ou várias novas percepções, questionadora do modelo atual. Louro, em suas considerações, traz a *drag queen* como a personagem que melhor se encaixa no contexto da perspectiva *Queer*, pois coloca que

[...] em sua ‘imitação’ do feminino, uma *drag queen* pode ser revolucionária. Como uma personagem estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio. [...] A *drag* escancara a construtividade dos gêneros. (LOURO, 2004, p.20)

Louro não deixa dúvidas de que as *drags* são a representação do *Queer*. Entretanto, penso que, além delas, os *intersexes* também o são, de forma tão efetiva e importante quanto, mas, considerando os estudos aqui citados, quase não aparecem quando o assunto é perspectiva *Queer*. Geralmente, a eles é designado o lugar de citação, sem nenhuma explicação nem analogias bem definidas, como no caso das *drags*. Um *intersex*, mesmo podendo se apresentar diante da sociedade como constituído apenas de um gênero, mesmo podendo, em uma observação rápida e despreziosa, enganar os olhos de quem o vê (o que em geral é mais difícil para uma *drag* fazer, e nisto também está o porquê de ela ser *Queer*), carrega em si traços dos dois sexos e, mais que isso, carrega dentro de si, em seu corpo, em seu cérebro, em seu jeito de ser estas marcas. *Intersexes*, por mais que possam não querer, são *Queer* o tempo todo, todo o tempo. Por vezes, é difícil definir seu gênero. Para contribuir com a discussão busco suporte nas palavras de Nádía Perez Pino (2007, p.152)⁶ sobre os *intersexes*:

⁶ Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332007000100008> Acesso em: 12.04.2013

A experiência *intersex* mostra em níveis extremados a normalização compulsória dos corpos e das identidades, pois evidencia a restrição das identidades de gênero ao binarismo homem-mulher e a das identidades sexuais a uma suposta coerência necessária entre corpo sexuado, práticas e desejos. Tudo se inicia logo após o nascimento, quando a genitália de um bebê não responde claramente a questão: É menino ou menina? A dubiedade faz com que a medicina inicie uma série de intervenções corporais como as cirurgias de "correção genital" e tratamentos hormonais. Por meio desses procedimentos médicos dispensados aos *intersex*, podemos perceber os significados sociais e culturais atribuídos ao corpo, assim como as relações políticas que constroem nossos corpos.

Portanto, seja em sua constituição, em sua aparência, em seus trejeitos, em sua anatomia, o intersexo encontra seu lugar apenas em um contexto pós-identitário, já que antes disso, como foi possível perceber através da retomada histórica deste trabalho, não havia um lugar para ele.

Mesmo que a perspectiva *Queer* dê conta da intersexualidade de maneira plena, já que busca desconstruir as dicotomias sociais e superar um contexto identitário, na sociedade atual, esta sexualidade ainda não possui lugar pleno; é classificada como uma doença (vide Manifesto, 2010), já que não encontra seu lugar na dualidade masculino/feminino, ficando sujeita às margens que delimitam o início de uma e o fim de outra, e que são legitimadas pelo campo da medicina que, atualmente, é responsável por definir o sexo e o gênero das pessoas, conforme percebe Machado (2006). Tais questões demandam discutir as diferentes abordagens sobre as representações sociais.

2.2 Representações sociais: conceitos, processos, implicações

Todo o sujeito representa diariamente papéis. Seja no trabalho, em casa, na interação com diferentes grupos de pessoas (família, amigos, colegas, pessoas desconhecidas), as ações, a maneira de se interagir, tudo pode ser alterado dependendo da situação:

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra "pessoa", em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos consciente, representando um papel [...] É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos. (PARK apud GOFFMAN, 1989, p.27)

A definição da maneira pela qual estes diferentes processos vão acontecer depende, segundo Goffman (1989) de um acordo entre os atores sociais envolvidos na interação, com a finalidade de não ocorrer uma franca contradição que poderá causar uma situação embaraçosa. Neste sentido, para haver um acordo mútuo e a compreensão da forma como a

situação deve ser encaminhada para que a comunicação entre os sujeitos flua da maneira mais simétrica possível, as representações sociais entram em jogo.

Para trabalhar com a representação de determinada questão social, antes, é importante definir o que são representações e de que maneira elas se manifestam. Segundo Moscovici (2003, p. 46),

As representações sociais devem ser vistas como uma maneira específica de compreender e comunicar o que nós já sabemos [...] ocupam uma posição curiosa, em algum ponto entre conceitos, que tem como seu objetivo abstrair sentido do mundo e introduzir nele ordem e percepções que reproduzam o mundo de uma forma significativa.

A partir dessa definição já é possível perceber a complexidade que rege o estudo das representações sociais, mesmo elas desempenhando um papel constante em nosso processo de interação com o mundo e nós mesmos. Talvez seja sua aparência de processo natural e o fato de não precisarmos esforço algum para empregá-las no dia a dia que a torne um assunto tão complexo quando problematizado. Conforme colocam Alicia Barreiro, Ana Garcia Toscano e José Antonio Castornina (2005, p.29), em artigo sobre as representações sociais e as teorias implícitas:

[...] la vivencia de las RS [representações sociais] implica para los sujetos la ignorancia de su carácter social. Claramente, la imposición sin apelación de las RS a los individuos se asocia con su carácter de implícitas, en tanto éstos desconocen su origen y su función social.

Segundo Lévi-Bruhl (*apud* MOSCOVICI, 2003), há quatro aspectos das representações: possuem caráter holístico, ou seja, não podem ser atribuídas a um indivíduo ou grupo; são construções intelectuais de pensamento, mas também estão relacionadas às emoções que despertam e que as acompanham; compreendem ideias gerais, contudo são aplicadas em realidades que não o são, o que torna importante explorar todos os significados que uma representação pode ter, desde os mais óbvios aos mais obscuros; todas as representações possuem a mesma coerência e valor. Além destas características, é importante observar outras oriundas dos estudos culturais pós-estruturalistas – baseados principalmente nos estudos de Foucault – que entendem as representações como modos de (re)produzir significados na cultura, e que estipulam a linguagem como mecanismo pelo qual este processo acontece (ANDRADE, 2003). Esta percepção tem relevância porque é nas interações (nas quais a linguagem está implicada) que as representações sociais serão apreendidas no processo de análise do filme *XXY*. Além disso, ainda segundo esta concepção, as representações implicam relações de poder, as quais estabelecem as normas, o que é natural,

em uma série de setores de nossas vidas, incluindo os que compreendem o que entendemos como normal e natural em termos de gênero e sexualidade. Louro contribui para esta questão, ao afirmar que nas representações sempre estão implicados jogos de [e ligações ao] poder, e ao atentar para o entendimento de Tomaz Tadeu Silva, que expõe as representações como criadas “através de relações sociais de poder” (SILVA apud LOURO, 1997, p.102).

Partindo do princípio de que existe autonomia e condicionamento nos ambientes tanto sociais quanto naturais, pode-se pensar, segundo Moscovici (2003), que as representações possuem duas funções, sendo a primeira de convencionalização, através da definição de categorias que são reconhecidas e partilhadas por uma sociedade, ou um grupo qualquer de pessoas. Assim, se algum objeto ou ideia não se encaixa, este é inserido brutalmente no sistema, com o objetivo de torná-lo idêntico aos outros, caso contrário, sua decodificação é ameaçada. As convenções são importantes, pois permitem identificar e compreender as representações nos mais variados contextos. A segunda função identificada por Moscovici (2003) aponta o caráter prescritivo das representações, afirmando que elas se impõem sobre nós com uma força irresistível. Sua força vem do fato de elas fazerem parte de um sistema que está estruturado antes mesmo de nosso nascimento e, portanto, que nos decreta o que deve ser pensado. Mas isso não significa que elas são uma constante naquilo que representam, mas sim que são o produto de mudanças e elaborações que ocorrem com o passar do tempo, se atualizam e resultam de sucessivas gerações. Mesmo quando se tratam de descrições científicas, estas são produto de prévios sistemas e imagens, refletem um conhecimento que já existia.

O processo de convencionalização implica tornar algo não familiar, familiar. A questão que Moscovici (2003) coloca é que nem sempre estamos conscientes em algum nível desse processo, pois aquilo que nos ajuda a compreender o não-usual o faz voltando ao que nos é familiar, dando a impressão de que o antes estranho é na verdade algo já visto e já conhecido. Tudo o que passamos, ideias e experiências, influem em nossa situação atual, e isto dá a entender que situações, pessoas, objetos são compreendidos em relação a paradigmas anteriores.

Sob muitos aspectos, o passado é mais real que o presente. O poder e a clareza peculiares das representações – isto é, das representações sociais – deriva do sucesso com que elas controlam a realidade de hoje através da de ontem e da continuidade que isso pressupõe. (MOSCOVICI, 2003, p.38)

Representações sociais tornam real um nível diferente de realidade, que é mantido por um grupo, isto é, elas não existem por si mesmas. Uma vez difundidas, aceitas e

compartilhadas, acabam com o tempo sendo reforçadas pela tradição, e assim tornam-se parte integrante de nós mesmos, e afetam nossas relações, nossos valores, nossos julgamentos, a forma como a sociedade nos percebe. “Quanto mais sua origem é esquecida e sua natureza convencional ignorada, mais fossilizada ela se torna. O que é ideal, gradualmente torna-se materializado.” (MOSCOVICI, 2003, p.41) É nesta fase que a representação social passa a ser apreendida como verdade única e incontestável. Aliando, portanto, os conceitos tratados até agora a respeito de sexualidade aos de representações sociais, é possível perceber que a heteronormatividade, baseada em dualidades como homem/mulher, forte/fraco insensível/sensível, primeiro sexo/segundo sexo, ganhou caráter de natural, de norma, por meio das representações sociais que remetem aos cuidados com o corpo, o gênero e o sexo propagadas pelos discursos das instituições de poder, que também podemos chamar de pedagógicas, e que compreendem não apenas as leis ou a medicina, mas também a família, o ensino e o consumo, dentre tantas outras áreas. Contudo, é importante observar que neste processo de instituição de representações sociais os sujeitos não são meros receptores; eles são capazes de recusá-las, de reagir a elas, de assumi-las em parte ou inteiramente, e, com isto, acabam envolvendo-se na aprendizagem dessas representações ao mesmo tempo em que são envolvidos (LOURO, 1997).

Ademais, as representações sociais não permanecem estagnadas, estão sempre sendo colocadas em tensão com novas e diferentes possíveis representações. “De ahí que las RS [representações sociais] no son las mismas para todos ni para siempre. Se modifican en la medida en que se producen fisuras y cambios culturales o sociales”. (BARREIRO; CASTORNINA; TOSCANO, 2005, p.211)

É importante destacar que, no processo de concepção de uma representação social, um forte referencial não é o suficiente para uma representação ser apropriada; é necessário que esta possua afinidade com paradigmas atuais, pois ela precisa ser capaz de traduzir situações comuns. Caso isto ocorra, a sociedade acaba sentindo-se confortável em falar de tudo que se relacione a este paradigma, e suas palavras são então usadas com frequência, e tudo isto culmina em fórmulas e clichês sintetizadores da representação em questão. Os assim chamados “rótulos” advêm deste processo, e, segundo Moscovici (2003), o ato de rotular revela nossa “teoria” da sociedade e da natureza humana. Este ato precipita aquilo a que(m) é dirigido, e isto culmina em três resultados:

- a) uma vez nomeada, a pessoa ou coisa pode ser descrita e adquire certas características, tendências etc.;
- b) a pessoa, ou a coisa, torna-se distinta de outras pessoas ou objetos, através dessas características e tendências;
- c) a

pessoa ou coisa torna-se o objeto de uma convenção entre os que adotam e partilham a mesma convenção. (MOSCOVICI, 2003, p.67)

O autor também destaca que estes processos estão diretamente ligados à memória, partem desta. Algumas palavras, por lembrarem tabus ou não possuírem um número suficiente de imagens que as caracterizem, acabam não sendo ligadas a imagens. Dessa forma, a sociedade seleciona os que receberão poderes figurativos, a partir de suas crenças e cultura e do estoque preexistente de imagens.

A partir destas perspectivas, em nosso estudo e interação com indivíduos, nunca podemos dizer que conhecemos ou compreendemos tal pessoa, mas que tentamos reconhecê-lo, através das categorizações e representações que fazem parte de nossa vida (MOSCOVICI, 2003).

É importante ressaltar, como coloca Moscovici (2003), que considerar as representações sociais um reflexo ou réplica do mundo em que vivemos não é adequado, pois, além de esta ser uma concepção positivista que resulta em uma série de dificuldades, as representações não se referem apenas ao que está neste mundo, mas também àquilo que está ausente, podendo então ser consideradas mais adequadamente constituidoras do que simuladoras.

Moscovici (2003) deu conta de uma dimensão social das representações, isto é, de como elas nascem, são (re)afirmadas e, por fim, instituem-se como referências em tudo que diz respeito ao nosso cotidiano. O autor, no entanto, não dá conta de maneira satisfatória para este trabalho de como estas representações influenciam as relações interpessoais, questão importante de se observar, visto que, no filme, as relações da personagem *intersex* é que nos permitirão reconhecer as representações do intersexo. Devido a isso, no próximo subitem, Goffman (1989), autor da antropologia, será a referência para identificar as representações sociais nas estratégias de relações sociais que o autor percebe em nossa sociedade.

2.2.1 Representando o eu

Se há uma dimensão social da representação, há outra que diz respeito ao sujeito nas interações consigo mesmo e com seu entorno.

A começar, o indivíduo, ao interpretar um determinado papel, precisa ser suficientemente convincente, de forma que este seja reconhecido pela(s) pessoa(s) com quem interage no momento. O outro neste processo pode ser entendido agora como observador (ou plateia), e tem a função de decodificar as representações que o sujeito transmite no momento

da interação, de forma a acreditar (ou desacreditar) o papel do indivíduo que está a representar.

As impressões sobre um determinado sujeito e sobre a situação ocorrem neste processo de reconhecimento. Quando a definição da situação é alterada de forma embaraçosa, práticas preventivas e corretivas são empregadas, no sentido, ou de um indivíduo proteger suas próprias projeções (prática defensiva) ou de proteger a definição de situação projetada por outro (prática protetora, diplomacia). Se não houvesse um consenso e tato a respeito das situações, poucas impressões sobreviveriam, e se não houvesse um processo de prática defensiva, nenhuma impressão cultivada sobreviveria (GOFFMAN, 1989).

Para que um indivíduo desenvolva um papel de acordo com a imagem que quer passar, ele precisa, durante sua representação, fazer com que várias questões estejam em harmonia. Goffman (1989, p.29) traz o conceito de fachada, definindo este como “[...] equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação.” Segundo o autor, a fachada é composta do cenário no qual a interação se desenrola e da fachada pessoal, que diz respeito àquilo que é identificado de forma mais íntima como próprio do sujeito em interação, e que será constante. Os estímulos da fachada pessoal podem ser divididos em aparência, que tem a função de nos revelar questões referentes a *status* social, e maneira, que diz respeito ao comportamento do sujeito em determinada situação, ao papel que pretende desempenhar. Dessa forma, para que uma representação se mantenha convincente e não embarace a definição da situação atual, é esperada uma coerência entre aparência, maneira e ambiente. Ainda sobre a fachada, Goffman (1989, p.34) ressalta:

Além do fato de que práticas diferentes podem empregar a mesma fachada, deve-se observar que uma determinada fachada social tende a se tornar institucionalizada em termos das expectativas estereotipadas abstratas às quais dá lugar, e tende a receber um sentido e uma estabilidade à parte das tarefas específicas que no momento são realizadas em seu nome. A fachada torna-se uma “representação coletiva” e um fato, por direito próprio.

Ao tratar a fachada como representação coletiva, pode-se dizer que a conceituação de Goffman vai ao encontro do que Moscovici (2003) define como representação social, o que reforça mais uma vez a constituição do universo pelas representações sociais. Elas convencionalizam interações, estabelecem o que é próprio e o que é “anormal”, se uma interpretação de um papel por parte de um ator social é convincente ou não. Em relação ao ambiente em que os sujeitos podem se relacionar (o cenário), Goffman (1989) o compreende como um artifício intencionalmente organizado para que se atinja um ou vários determinados

objetivos. Além disso, quando o cenário é um estabelecimento, ele pode ser regido por determinados valores culturais, de forma que a atividade nele fique restrita em termos de costumes e comportamento.

As representações sociais, no processo de definir estereótipos, acabam estabelecendo padronizações de como um indivíduo deve representar um determinado papel em uma determinada situação. Buscando atingir esta representação idealizada, Goffman (1989) observa que o sujeito esforça-se para passar uma imagem que é reconhecida pela sociedade, e assim reafirma os valores morais desta, para o bem e para o mal. Um exemplo é uma mulher mentir a respeito de sua inteligência, fingindo ignorar certas coisas que na verdade conhece para atrair um homem, pelo simples fato de nos ser instituído que homens preferem mulheres menos inteligentes que eles, para poderem se sentir superiores e viris.

Conforme foi dito, as representações sociais tornam familiar aquilo que não o é. Quando se trata de indivíduos em interação, Goffman (1989) coloca que constituintes de um grupo identificado como uma equipe geralmente ligam-se por direitos de algo que pode ser designado como familiaridade, que não implica exatamente um longo contato com um sujeito ou algum laço sentimental, mas que encontra-se nos moldes de um relacionamento formal, compartilhado pela equipe. Aqui, é possível avançar na questão de familiaridade conforme citada anteriormente e proposta por Moscovici (2003), percebendo que esta se dá pelo fato de a equipe partilhar de representações sociais em comum (talvez algumas até criadas por ela) e com isso instituir o que seria um tipo de interação particular dotada de familiaridade.

Goffman (1989) trata as impressões emitidas pelos atores sociais em interação como promessas feitas ao outro, que acabam adquirindo caráter moral. "O indivíduo diz ao outro através de sua observação: 'estou usando essas impressões a seu respeito como um meio de examiná-lo, a você e à sua atividade, e você não deveria me deixar desorientado'". (GOFFMAN, 1989, p.228) Estar sob um prisma moral constante e viver em sociedade forçam o indivíduo a representar, como um ator em um palco. O autor assemelha a harmonia das representações com imagens musicais, pois diz que uma nota errada pode quebrar a harmonia da representação inteira. As impressões criadas pelas representações são delicadas e passíveis de influência pelos menores contratemplos.

É importante lembrar, porém, que

a representação é algo de que os membros da equipe podem afastar-se suficientemente para imaginar ou desempenhar simultaneamente outras espécies de representações, evidenciando outras realidades. Quer os atores apreendam sua exibição oficial como sendo a realidade mais 'verdadeira de todas', quer não, darão expressão furtiva a múltiplas versões da realidade,

cada qual tendendo a ser incompatível com as outras. (GOFFMAN, 1989, p.190)

Isto quer dizer que o indivíduo pode viver realidades diferentes entre si dependendo das condições que as situações impõem. Por exemplo, é bastante provável que uma pessoa viva uma realidade perante sua família, que envolve certos limites e possibilidades, e que esta difira daquela que a pessoa viverá quando estiver com seus amigos, já que as regras que regem as relações sociais mudam. Outros fatores também definirão a realidade vivida em um determinado momento, um deles é o ambiente (cenário) em que o sujeito está inserido.

A partir dos conceitos de Moscovici e Goffman trabalhados até este momento, observaram-se questões complementares sobre as representações sociais, que buscaram abordar tanto o âmbito social quanto o âmbito pessoal.

A intenção deste capítulo foi evidenciar o lugar social destinado às sexualidades “errantes” no decorrer do tempo, e trazer as representações sociais, incluindo seus conceitos, as maneiras pelas quais elas são construídas, (re)produzidas e instituídas em nossa cultura para evidenciar sua relação com a construção de paradigmas, como o que dita a noção de sexualidade “normal”. Adiante, este aporte teórico servirá de base para apreender a representação do intersexo no filme *XXY*. Contudo, o cinema é uma instância dotada de particularidades, e, mesmo estando inserido em nossa cultura, é necessário entender a maneira como as representações sociais se manifestam nele.

3 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NO CINEMA: TEORIA E MÉTODO DE ANÁLISE DO FILME

Este capítulo está dividido em dois subcapítulos. No primeiro, as representações sociais serão (re)pensadas no contexto do cinema. Para tanto, será válido discutir antes noções de cinema narrativo. No segundo, o método de análise de *XXY* será exposto, sendo trabalhado a partir da “etnografia de tela”.

3.1 As representações no cinema narrativo

Este subcapítulo está dividido em duas partes. A primeira dá conta do que é o cinema narrativo e a segunda das representações sociais neste cinema.

3.1.1 O cinema narrativo

Antes de abordar as representações sociais no cinema narrativo, importa situar este cinema. A respeito da narrativa, Aumont (2002, p.106) a conceitua como “o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada.” No cinema, esta compreende uma série de questões como imagens, palavras, ruídos, o que a torna bastante complexa. A música, por exemplo, que por si só não tem valor narrativo, adquire este valor quando na co-presença de elementos, seja representando uma época, seja uma emoção, constituindo assim uma narrativa fílmica. Além disso, esta pode ser considerada um enunciado que se apresenta como discurso, já que demanda um enunciador e um espectador/leitor. Para então poder ser compreendida, tem seus elementos organizados de acordo com uma série de exigências, como o respeito a uma “gramática” própria da área, a necessidade de coerência interna, o respeito a uma ordem narrativa e um ritmo de acordo com a leitura que é esperada, entre outros (AUMONT, 2002).

O cinema narrativo, mais precisamente a ficção, que é o caso de *XXY*, consiste em uma dupla representação, uma vez que os atores e o cenário são dispostos de forma a representar uma situação, a contar uma história, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, esta representação. “O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores).” (AUMONT, 2002, p.100). Além disso, o autor denuncia que, visando parecer natural, real, o filme de ficção tende frequentemente a escolher como tema pontos de atualidade e épocas históricas que já estão dotadas de um “discurso comum”. Nisto, torna-se verossímil, podendo transformar-se em veículo para a ideologia. O filme de ficção é

apresentado como história, e desta condição tira algumas vantagens (BENVENISTE, *apud* AUMONT, 2002), pois parece ser contado sozinho, parece a realidade, que não é guiada por ninguém. Este caráter mascara o arbitrário da narrativa e a intervenção da narração, além da organização e encadeamento estereotipados das ações.

Ao compreendermos o cinema narrativo dessa forma, torna-se perceptível a importância que um filme como *XXY* pode ter para o reconhecimento do intersexo, pois, por ser um dos poucos no cinema narrativo⁷ a tratar do assunto, seu caráter real passa a ser mais acentuado ainda, podendo tornar-se uma referência, e nisto constituir ao intersexo uma representação social, que venha a dialogar, tensionar ou apenas fazer parte das outras tantas que compõem nossa cultura e imaginário atualmente.

Outro conceito a ser esclarecido é o de diegese que, segundo Aumont (2002, p.114), constitui-se na história compreendida como pseudomundo, como um universo (fictício); é o significado último da narrativa e, portanto, é a ficção “no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma.” Esta palavra será utilizada, portanto, para designar tudo que contribui para a construção da realidade em um plano, tudo que o compõe, mas que também está de acordo com aquela situação conforme a conhecemos (por exemplo, uma música que percebemos que não está vindo de nenhuma fonte de dentro da cena e que toca enquanto isso é entendida como extradiegética, porque não faz parte daquela representação da realidade como a percebemos, apenas ajuda a criar um “clima”, e/ou expressar um sentimento).

O cinema narrativo, portanto, é capaz de representar a “realidade”, mas apenas porque reconhecemos e aceitamos suas convenções como tal. O cinema (re)produz representações sociais.

3.1.2 As representações sociais

Apesar de já se ter discutido o que são representações sociais, é necessário nesta etapa ir mais a fundo e perceber como elas se manifestam nos filmes. O estudo deste processo no cinema é apontado por Aumont (2002, p.98) como

o lugar em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. De fato, é na medida em que o cinema tem

⁷ É importante, contudo, atentar para o fato de a condição intersexual ser abordada constantemente em outros produtos midiáticos, como é o caso de documentários e também de filmes para o mercado pornográfico, que geralmente exploram esta condição como anomalia sexual.

capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade.

Contudo, o autor observa que nada é tão certo assim, isto é, este processo de representação de um período não é verificado sempre. Mais para frente, será visto que o cinema possui uma relação muito mais complexa com a realidade. Antes, contudo, o foco será perceber de que forma o cinema pode trabalhar com representações sociais.

Para que o cinema possua este poder representativo, ele precisa ter (e tem) suas próprias convenções, suas regras que são reconhecidas por nós e que nos permitem tolerar a falta de realismo em uma sequência musical, por exemplo (TURNER, 1997). As convenções cinematográficas permitem entender que: diferentes ângulos de câmera e alterações em seu foco representam diferentes situações e possuem, por sua vez, significados distintos; variações de iluminação podem conotar mais ou menos realismo; o som pode ser tanto um artifício de fidelidade com a realidade como a conhecemos, quanto de contextualização de uma época; entre outros. Os detalhes da *mise-en-scène* representam um universo social e graças a isto ela pode ser reconhecida por nós, espectadores. Ademais, quando se trata especificamente dos objetos constituintes de um filme, Aumont (2002) observa que um objeto, quando é filmado de forma que seja reconhecido pelo público, implica a intenção de se dizer algo a seu propósito, pois este (o objeto) já é um discurso em si. O é porque o espectador, ao visualizá-lo, tende a recriar em torno desse o universo social ao qual pertence. Para isso, o espectador reúne uma série de informações derivadas da imagem e as relaciona com seus conhecimentos e experiências pessoais, o que mostra que não trabalhamos com um único referente, mas com graus diversos de referência.

Outra questão que pode fazer parte desta discussão em torno dos processos representativos na narrativa cinematográfica é a intertextualidade, que é um termo que Turner (1997) utiliza para descrever o entendimento de qualquer texto de um filme mediante nossa percepção e experiência de textos de outros filmes, ou mesmo de quaisquer outros textos. Quem constrói os significados é o espectador, que recebe ajuda, segundo o autor, da cultura em que está inserido e da qual se apropria para entender o produto audiovisual. O público é quem produz o sentido do filme. Assim, os significados são produtos não do texto cinematográfico em si, mas da leitura de um público. Com base em Moscovici (2003) e Goffman (1989), é possível apontar as representações sociais como constituidoras da cultura

e, conseqüentemente, dos artifícios utilizados pelos espectadores neste processo de reconhecimento de uma narrativa e suas tramas dentro de um filme. Contudo,

Na teoria é aceitável que poderíamos oferecer qualquer significado (a um filme). Na prática, porém, há pelo menos algumas determinadas propriedades das narrativas cinematográficas, e porque qualquer membro de um público encontra-se num momento específico da história, ele ou ela dispõe de um conjunto limitado de opções por meio das quais pode ver um filme (TURNER, 1997, p.125-126).

Sendo este processo permeado pelas representações sociais, pode-se falar em convenções, que são transferidas ou criadas no âmbito do cinema e que implicam representações que o público aceita com o objetivo de apreciar o filme. Assim, as convenções fazem parte de um sistema dinâmico, que funciona para que aceitemos um filme como prazeroso por condizer com nosso domínio das representações sociais, além de realista.

Ao assumirmos o caráter realista de uma narrativa cinematográfica, precisamos assumir também as possibilidades de tensionamentos e diálogos que esta pode ter com o mundo real, com a nossa cultura. Contudo, mudanças em paradigmas não são processos simples e que acontecem do dia para a noite em nossa sociedade, e produtos audiovisuais podem tanto sustentá-los quanto contribuir para mudanças que, uma vez presentes nos filmes, podem atingir em algum nível a vida real. Considerando que em nossa cultura trabalhamos com binarismos, é bastante perceptível, segundo Lévi-Strauss (*apud* TURNER, 1997), que esses também são refletidos e reafirmados nas narrativas cinematográficas. Por muito tempo (e em certos sentidos ainda hoje) homens e mulheres tiveram papéis bem definidos, sendo atribuído ao gênero masculino qualidades como a força e a razão, o que colocava o feminino como exatamente o contrário. Contudo, existem tentativas efetivas de mudança deste paradigma. Um exemplo, segundo Turner (1997), são filmes que expõem mulheres fortes e não masculinizadas, como em *Exterminador do Futuro 2* e *Alien*. Um bom exemplo da tentativa de se manter os paradigmas femininos pode ser percebido na maioria dos filmes *noir*, que apresentam uma personagem feminina, independente e poderosa geralmente como alguém descontrolado e que terá que sofrer um castigo (provavelmente a morte) devido a seu comportamento não submisso e controlador. Segundo Turner (1997, p.128-129),

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-presenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos, ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua sobre os sistemas de significado da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los –, também é produzido por esses sistemas de significado.

Assim, é possível perceber que o texto cinematográfico não consiste em pura e simples repetição de significados, pois assume riscos, atuando nos problemas ideológicos, ao mesmo tempo em que seus próprios sentidos são (re)construídos pela cultura. Nestes termos, o cinema aparece como uma instituição de poder, conforme Foucault (1998) a conceitua, pois, através de seus discursos, o cinema institui saberes, dialoga com a realidade como a conhecemos, (re)afirmando conceitos, por vezes os questionando, outras até mesmo os superando.

Neste trabalho não se pretende entrar em questões de ideologia, mas cabe citar que, segundo Turner (1997), esta atua para obscurecer o processo histórico das representações sociais, de modo que pareça um processo natural, que não é e nem pode ser controlado por nós, e cujo questionamento pareceria absurdo e até mesmo grosseiro. Para o autor, no cinema, o texto estabelece um campo de batalha entre questões concorrentes e geralmente contraditórias. Em geral, a vitória é garantida pelas questões dominantes da cultura, mas acaba deixando divisórias ou fraturas, nas quais fica exposto o trabalho de consensualização da ideologia. Estas fraturas são geralmente o ponto onde o público percebe uma fraqueza na narrativa (algum acontecimento não convincente, por exemplo). Acredito que, para uma análise fílmica, estas fraturas podem configurar tentativas de quebra com as convenções cinematográficas, que, por sua vez, podem significar tentativas de quebra de paradigmas culturais e sociais.

A seguir, apresento a metodologia que servirá de base para a verificação das representações sociais que culminam na representação da personagem intersexo em *XXY*, apreendida por este trabalho.

3.2 A metodologia: etnografia de tela e outras contribuições

Vanoye e Goliot-Lété (1994) afirmam que o trabalho de análise se dá por, pelo menos, dois motivos: uma porque ela trabalha o filme, faz emergir suas significações, problematizando-as, e outra porque ela trabalha o próprio analista, desestabilizando e/ou afirmando suas hipóteses. Acredito ser interessante começar a tratar da metodologia por esta afirmação, mas penso que a questão vai ainda além do filme, porque, ao ter suas hipóteses desestabilizadas, o/a pesquisador/a pode ter suas crenças, inclusive as mais profundas, abaladas. Se muitas vezes já ouvimos alguém dizer “tal filme mudou minha vida”, não parece ser absurdo pensar que tal análise de um filme possa mudar a minha, assim como a de tantas(os) outras(os) pesquisadoras(es). Ainda segundo Vanoye e Goliot-Lété, a atividade analítica consiste, antes de mais nada, na decomposição dos elementos constitutivos do objeto

filmico a ser analisado. Este seria o processo de desconstrução (decupagem), no qual são descritas as partes do filme necessárias às análises. Em seguida, vem a etapa da reconstrução, que deve estabelecer elos entre elementos isolados, e assim buscar compreender como estes se associam, sendo as relações e interpretações oriundas do processo uma “criação” do pesquisador. Aproveito a contribuição dos autores para esclarecer que esta análise não tem a pretensão de revelar a “verdade” sobre a representação do intersexo no cinema, mas, sim, uma das possíveis “verdades”, já que este trabalho está inserido em um contexto específico, foi desenvolvido sob uma determinada ótica, e se concentra apenas em um filme. Apesar disso, sendo *XXY* um dos poucos filmes narrativos que tem como tema o intersexo, sua análise adquire um pouco mais de valor quando o objetivo é apreender como o assunto é tratado no cinema.

Acrescidos a estes processos de análise, trabalharei com outros advindos da chamada “etnografia de tela”, que, apropriando-se de elementos da antropologia e da análise fílmica (como os citados no parágrafo acima), propõe uma metodologia que contribui de forma significativa para a análise do filme. Inicialmente é necessário, porém, fazer algumas considerações sobre este tipo de análise.

A etnografia de tela não é uma das vertentes mais bem consideradas pela antropologia, pois ela trabalha com uma noção de etnografia pós-moderna. Carin Klein e José Damico (2012) contam que esta “nova” proposta etnográfica (a pós-moderna) atenta para um modo de conceber a linguagem, percebendo-a como fundamental no processo pelo qual instituímos sentidos culturais. Esta compreensão quer ir além de entender a linguagem como mediadora entre pensamento e realidade, chegando a afirmar que a linguagem constitui o próprio pensamento. Com base em Faye Ginsburg (1999), que trata especificamente desta metodologia, pode-se dizer que a etnografia de tela mantém o foco na produção e análise de representações cinematográficas da cultura, entendendo a mídia como um artefato desta e como um processo social inserido em economias políticas maiores. Isso quer dizer que a metodologia referida

pode proporcionar visões críticas de como a cultura e as relações sociais estão sendo mediadas através do cinema, da televisão e do vídeo em cenários locais, nacionais e transculturais. Cada vez mais, essas formações culturais são espaços distintos através dos quais as pessoas reproduzem, contestam ou refletem sobre suas sociedades. (GINSBURG, 1999, p.43)

Rosângela Soares e Abel Balestrin (2012), no livro *Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação*, explicam que a expressão “etnografia de tela” surgiu dos “estudos de tela”, que desde os anos 1980 já se referiam ao estudo etnográfico dos artefatos da mídia, e foi

utilizada por Carmem Silva Rial para designar uma metodologia que traz, da pesquisa antropológica, a necessidade de imersão por um tempo consideravelmente longo do pesquisador em seu campo de pesquisa, a observação sistemática, a utilização de caderno de campo para registros, e, dos estudos de cinema, traz a análise de elementos da linguagem cinematográfica, como a montagem, planos, movimentos de câmera, entre outros. Ainda segundo as autoras, uma das estratégias sugeridas para esta metodologia é o estranhamento que o pesquisador precisa ter perante o que considera familiar. Nisso está tudo aquilo que nos parece comum, natural, corriqueiro, como uma relação heterossexual, por exemplo. Ao mesmo tempo, é recomendado ao/a pesquisador(a) familiarizar-se com o estranho, com o extraordinário. Portanto, para analisar *XXY*, tive que fazer do intersexo uma condição familiar para mim, ao mesmo tempo em que tive que estranhar o fato de as outras personagens constantemente referirem-se à personagem *intersex* como mulher, pois ela/e foi desde pequena/o reconhecida/o assim por sua família.

A respeito da aplicação da metodologia, Patrícia Abel Balestrin (2005, p.33) destaca os seguintes procedimentos adotados por ela na tese *O corpo rifado*:

Longo período de contato com o campo (neste caso, com o filme); observação sistemática e variada (assistir ao filme de diferentes modos - sem interrupção, com pausas para registro, assistindo aos extras); registro em caderno de campo (tanto da descrição das cenas filmicas, como de questões e pontos que pareciam potencialmente interessantes para análise); escolha de cenas para análise mais aprofundada e posterior escrita das análises. Em relação às ferramentas próprias da linguagem cinematográfica, procurei observar os movimentos da câmera, a iluminação, os componentes dos planos, a trilha sonora, os modos de apresentar as personagens e seus movimentos dentro do filme, as escolhas relativas à montagem e ao modo de narrar a história.

Cito especificamente os procedimentos desta autora por acreditar que eles funcionaram muito bem para a análise a que se propuseram e por considerar que esses só têm a enriquecer a análise do presente trabalho. Contudo, destaco que meu olhar estará mais atento aos processos de interação que ocorrem entre Alex (personagem *intersex*) e as outras personagens. Esta escolha se baseou em três razões. A primeira foi as teorias sobre representação social abordadas neste trabalho, a segunda deu conta da percepção do filme e suas peculiaridades, que sugerem que a personagem *intersex* estabelece relacionamentos diferentes entre si com os variados núcleos do filme, e a terceira se deu com base nos procedimentos metodológicos propostos por Moscovici (2003) para o estudo das representações sociais, que são quatro: o primeiro dita a importância de se estudar as conversações constantes na sociedade, pois é principalmente através destas que as pessoas se

relacionam, se comunicam e se familiarizam com questões desconhecidas, difundem ideias; o segundo trata as representações como meios de re-criar a realidade – nisto, o papel da comunicação é fundamental, sendo o meio pelo qual os sujeitos concedem realidade física às representações sociais; o terceiro aponta a importância de se observá-las em tempos de crise e insurreição, pois nesses contextos imagens e grupos passam por mudanças – pela motivação de entender um mundo que constantemente é não familiar e perturbado, pela queda das barreiras entre mundo social e privado, e, principalmente, devido a tensões entre universos consensuais e reificados, entre conhecimento científico e popular, criando uma ruptura entre a linguagem dos conceitos e a das representações; o último classifica os sujeitos elaboradores de representações sociais como “professores” amadores e seus grupos como equivalentes às sociedades das quais estes professores faziam parte há mais de um século – esta equivalência fica bastante evidente quando se atenta para o trabalho de padres e pastores, na atualidade, que pregam conceitos e ideias, e que são seguidos e acreditados por seus fiéis.

Sendo assim, todo o processo de seleção e análise de imagens em *XXY* terá seu foco nas relações que a personagem *intersex* estabelece no decorrer do filme, sendo identificadas três categorias para dar conta do leque de relações que a personagem estabelece na trama, uma composta pelos familiares, outra pelos conhecidos e outra pelas relações amorosas.

GRUPOS DE RELACIONAMENTO DE ALEX	
Família	Kraken (pai)
	Suli (mãe)
Conhecidos	Erika (mulher do cirurgião)
	Ramiro (cirurgião)
	Garotos que tentam estuprar Alex
Amores	Álvaro (filho do cirurgião)
	Roberta (amiga)
	Vando (amigo com quem Alex tem uma

	briga)
--	--------

Fonte: Elaborado pela autora.

A partir destes critérios, foram selecionadas cinco cenas para serem analisadas, as quais foram nomeadas de acordo com sua temática para facilitar a atividade de análise. A primeira denominamos *café entre famílias*, a segunda *passeio no parque*, a terceira *o abuso na praia*, a quarta *o dia depois*, e a quinta *o adeus*. Nestas cenas, portanto, a partir da interação entre as personagens, os elementos que contribuem para este processo serão problematizados, isto é, implicarão sentidos que ajudarão a apreender a representação da personagem Alex na condição de pessoa *intersex*. Além disso, é importante lembrar que a divisão também servirá para que se tenha uma percepção mais precisa de Alex em relação a estes variados núcleos, pois, relembando o que Goffman (1989) percebeu, os sujeitos dão expressão a variadas versões da realidade, em geral diferentes entre si. Com base no filme escolhido, estas categorias foram a maneira encontrada de se apreender as diferentes realidades de Alex no decorrer da história, bem como suas máscaras ou fachadas (GOFFMAN, 1989).

A respeito do caderno de campo, Balestrin e Soares (2012) propõem uma forma de organização que divide este em: descrição do que se vê (cenário, interações, movimentações); descrição do que se escuta (e, por vezes, do que não se escuta); tempo da cena; impressões do pesquisador sobre a cena em questão. Por acreditar que esta divisão supre as necessidades desta pesquisa, o modelo utilizado aqui foi o mesmo.

Além da análise de sequências isoladas, o olhar do/da pesquisador/a deve estar atento para o todo. Vanoye e Goliot-Lété (1994) propõem um olhar analítico sobre o filme em seu inteiro, evidenciando as seguintes questões: a) quanto tempo dura o filme no total? b) É possível distinguir partes e subpartes? Segundo quais critérios delimitá-las – visuais (fusões, pormenores, planos emblemáticos, natureza do que é representado na imagem), critérios sonoros (voz e comentários, mudanças musicais ou sonoras), critérios lógico-narrativos (encadeamentos temporais, manifestações dialogadas, elipses, sumários etc.), critérios dramáticos (evolução da história, da tensão dramática, viradas etc.), c) quanto tempo essas diversas partes duram? Segundo que princípio, que lógica passa-se, de uma a outra: progressão narrativa, evolução da ação e dos personagens, ascensão da tensão dramática, gradação, contraste etc.? O olhar para o todo nas análises de *XXY* não terá o intuito de analisar o filme inteiro, mas, sim, de contribuir com as análises das cinco cenas selecionadas, além de ajudar na compreensão de certos sentidos, gestos, situações, interações que por algum motivo

revelarem-se difusas, incompreensíveis nestas cenas. Portanto, muitos dos procedimentos revelados por Vanoye e Goliot-Lété a respeito do todo não serão seguidos caso não se perceba ser necessário.

No próximo capítulo, o filme será apresentado, assim como questões relevantes a respeito deste, além das análises. Sendo a personagem Alex uma *intersex* que não quer escolher um gênero para si – ao menos não um dos dois reconhecidos em nossa cultura –, sempre me referirei a esta personagem como ela/e, já que, na língua portuguesa, não há a possibilidade de tratar de alguém em específico sem se referir ao gênero da pessoa.

4 XXY: FILME E ANÁLISE

4.1 O filme

XXY é um filme da diretora Lucía Puenzo lançado em 2007, mas que chegou ao Brasil apenas em 2008. O filme conta a história de Alex (Inés Efron), adolescente intersexual levado(a) por seus pais a um vilarejo do Uruguai com o intuito de fugir da pressão dos médicos, que queriam “corrigir” sua ambiguidade genital, e também da cidade grande, que poderia trazer mais problemas de discriminação. Com a chegada de Alex à adolescência, sua mãe, Suli (Valeria Bertuccelli), passa a preocupar-se com a decisão que tomaram anteriormente de não fazerem a cirurgia. Então, ela convida Erika (Carolina Pelleritti) e sua família – seu filho Álvaro (Martín Piroyansky) e seu marido, o cirurgião Ramiro (Germán Palacios) – a passarem alguns dias em sua casa, para que o cirurgião possa analisar o caso de Alex e verificar a possibilidade de fazer a cirurgia que definirá seu gênero. Contudo, o pai de Alex, o biólogo Kraken (Ricardo Darin), que não sabia dos planos de sua esposa, acaba posicionando-se contra quando descobre. Enquanto isso, Alex e Álvaro passam a interagir e acabam tendo relações sexuais, é quando Álvaro descobre a intersexualidade de Alex, devido ao fato de ela(e) penetrá-lo durante o sexo. Kraken flagra os dois no meio do ato, ficando mais perturbado ainda com toda a situação. Alex e Álvaro também ficam bastante confusos com o acontecido, mas acabam se apaixonando. A partir deste momento, o filme mantém o foco nas emoções de Alex. Ela(e) tem um princípio de tensão sexual com sua amiga Roberta (Ailín Salas); quase é estuprada(o) por um bando de meninos do vilarejo, por saberem de sua condição através de um amigo de Alex, o qual posteriormente revela-se também apaixonado por ela(e). Enquanto isso, Kraken busca respostas para a condição de Alex, e permanece contrário à imposição de Suli, que chama um cirurgião sem consultá-lo e, principalmente, sem consultar Alex. O filme chega a seu fim, mas sem um final tradicional, uma vez que Alex acaba mostrando que não quer se definir, ou que pelo menos não está pronta(o) para isso. Diante da indefinição, qualquer possibilidade de romance é interrompida por ela(e), que acaba rejeitando todos os seus pretendentes.

É interessante observar que *XXY* é o primeiro longa-metragem⁸ de Lucía Puenzo. Segundo Neto (2012), esta diretora faz parte de um novo grupo de realizadores, que focam suas produções cinematográficas nos sujeitos, suas subjetividades e complexidades, em filmes

⁸ O qual foi patrocinado pela Cinéfondation, Fond Sud, INCAA e pela ICAA

que manifestam o desejo de um universo que quer se fazer ouvir. Eles trabalham com manifestações inovadoras, uma nova dramaturgia, inserindo personagens atípicos que subvertem questões de gênero, como faz Lucía Puenzo em *XXY*:

Nessa obra o corpo passa a ser um mistério a ser desmistificado e um dispositivo de se fazer aceitar, onde a protagonista incorpora a estética da vítima de um sistema que busca a excelência, ou o mais perto enquanto sujeito a fim de fugir de uma sociedade que tem o poder de transformar quase tudo em espetáculos. (NETO, 2012, p.261)

Lucía Puenzo também é inserida em um processo de deslocamento de gênero no cinema argentino. Segundo Veiga (2010), o cinema deste grupo de mulheres é caracterizado pela ausência de final (o filme simplesmente parece terminar em um ponto qualquer da narrativa) e também por uma ruptura com o “final feliz”, que se constitui no tipo mais conhecido e comum. Além disso, este cinema desafia as noções de gênero da época, colocando a mulher em posições que rompem com sua posição na sociedade – e, no caso de Puenzo em *XXY*, inserindo o intersexo nesta.

O filme é baseado na história chamada "Cinismo", do escritor argentino Sergio Bizzio. Segundo Lucía, em entrevista para o site *Cinema Without Borders*⁹, seu maior interesse após a leitura da história estava no dilema entre não apenas ter de escolher um dos dois gêneros reconhecidos em nossa sociedade, mas também em ter que decidir entre isso e o intersexo como uma identidade, não apenas como um lugar de mera passagem. Lucía acreditava que o assunto devia ser discutido como um fenômeno cultural, sem ser reduzido à situação do corpo de alguns indivíduos e a algumas experiências advindas desta condição. Assim, a diretora buscou, através de uma história de amor entre dois adolescentes, mostrar o processo de descoberta de seus corpos e da construção de suas identidades.

Ainda nesta entrevista, Lucía aponta que um dos principais pontos destacados pela audiência em relação ao filme (principalmente no que diz respeito aos espectadores *intersexes*) está, não no fato de o tema ser tratado de forma respeitosa, mas, sim, na possibilidade de uma pessoa na condição de Alex também ser desejada, ser motivo de paixão para dois meninos e passar por um momento de flerte com uma amiga. É interessante observar que este último momento referido ocorreu enquanto as duas personagens estavam nuas, o que mostra Alex e seu corpo *intersex* sendo desejados.

⁹ Entrevista disponível em: <http://cinemawithoutborders.com/conversations/1477-an-interview-with-lucia-puenzo-director-of-xyy.html>. Acesso em 04.03.2012.

Apesar de já terem se passado seis anos desde seu lançamento, o filme ainda gera discussões e é motivo de pesquisa, devido ao delicado tema que aborda. Como já foi dito na introdução deste trabalho, o assunto é bastante ignorado em termos de narrativa cinematográfica de ficção, mas, apesar de existirem poucos longas-metragens, o tema já fez parte de outros produtos audiovisuais¹⁰. É interessante observar, contudo, que o filme coloca em questão um assunto que ainda é ignorado pela sociedade. Sendo assim, é importante um olhar sobre a situação do tema em âmbito social, para que se entenda o contexto em que o filme se encontra.

Atualmente, a questão do direito de escolha por parte dos *intersexes* no que diz respeito à cirurgia de “correção”¹¹ do gênero é o maior alvo de discussões de entidades que tratam dos direitos dessas pessoas¹². Como observou Machado (2006) em um estudo etnográfico sobre a intersexualidade em um hospital do Rio Grande do Sul, para os médicos e, segundo o Conselho Federal de Medicina¹³, a situação de intersexualidade em um recém-nascido deve ser tratada o mais rápido possível, com vistas a assegurar a “adequação” do gênero sem acarretar prejuízos para o bebê. No que diz respeito à família das crianças *intersexes*, a autora percebeu uma cobrança e uma espera bastante tensa por parte dessas em relação ao gênero e sexo da criança, chegando ao ponto de negarem que já tiveram seu/sua filho/a, até que o sexo deste/a seja definido pelos médicos. Contudo, Machado (2006, p. 31) aponta uma questão interessante em relação à imposição de um sexo e gênero por parte dos profissionais da saúde:

o sexo, segundo as classificações médicas, também aparece como

¹⁰ No Brasil, a telenovela *Renascença* retratou Buba, uma personagem intersexual, que não obteve boa recepção, nem por parte da imprensa, nem por parte da audiência. Existe também uma série de documentários a respeito do tema e que estão disponíveis no *Youtube*, como o *Living a lie: an intersex woman shares her story*, ou *Is it a boy or a girl?*, documentário do *Discovery Channel* sobre os tratamentos da medicina destinados a crianças com ambiguidade genital e sexual, ou *Gender Unknown*, e, como não se pode deixar de considerar hoje em dia com a popularização e a facilidade de utilização da Internet, muitos jovens e pessoas *intersexes* têm desenvolvido seus próprios vídeos, como é o caso de Kailana e de Janiece Adonai, disponíveis em: http://www.youtube.com/watch?v=6vNzBW0ZNzA&playnext=1&list=PLECA02C110FB2DCAA&feature=results_video e http://www.youtube.com/watch?v=Up_c3_FH4SQ Acesso em 27.11.2012

¹¹ Uso o termo correção por ser essa a forma como esta cirurgia é designada, contudo, o coloco entre aspas para respeitar a noção de que intersexo não é uma doença. A menos que seja da vontade do paciente, não há o que corrigir.

¹² Como é o caso da OII (*Organisation Internationale des Intersexués*), fundada em 2003 no Quebec, Canadá, e que atualmente tem sede em muitos países.

¹³ Ver a resolução 1.664/2003.

potencialmente impresso em diferentes níveis em um mesmo indivíduo – molecular cromossômico, gonadal, hormonal, social e psicológico – e embora a coerência entre eles seja incessantemente buscada, o que se observa é que eles podem se combinar das mais diferentes formas.

Esta observação reforça a percepção de que o que leva os médicos e a sociedade a reconhecer corpos apenas masculinos ou femininos é a dicotomia que impõem as representações sociais definidoras, instituidoras da norma de gênero. Só que, Machado (2006) observa, em seu estudo, que eventualmente as crianças *intersexes*, mesmo depois de passarem pelos procedimentos de ajuste a um sexo e gênero, acabam experimentando a falta de encaixe no binômio masculino/feminino.

Apesar da situação social da intersexualidade, o filme gerou polêmica no campo da medicina apenas devido a seu título. Segundo matéria da *Folha de São Paulo*¹⁴, médicos polemizaram o título de *XXY*, evidenciando que este nome faz referência a Síndrome de Klinefelter, que não engloba ambiguidade genital (que é uma das características de Alex no filme), mas que é considerada uma anomalia cromossômica que atinge apenas meninos, e que compreende em geral a presença de genitálias pequenas, falta de características masculinas secundárias, entre outros (BORTOLOTTO *et.al*, 2000). Segundo um dos médicos entrevistados na notícia, o “erro” do título pode fazer mal aos jovens com Síndrome de Klinefelter, colocando-os em uma condição que não é a realidade deles, agravando assim também sua depressão (portadores da síndrome possuem tendência a serem depressivos). Ao que tudo indica, Alex tem uma condição de hermafroditismo¹⁵, possuindo órgão sexual masculino e feminino exposto. É interessante perceber a preocupação do médico entrevistado, o que mostra que a condição de Alex é algo indesejável, a ponto até mesmo de agravar a depressão dos jovens xxy.

Polêmicas e confusões à parte, pode-se dizer que o filme foi um grande sucesso, ganhador de vários prêmios¹⁶, chegando inclusive a ser escolhido para representar a Argentina no Oscar 2008 na disputa por Melhor Filme Estrangeiro, mas não ficando entre os indicados.

¹⁴ Matéria disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u305610.shtml> Acesso em: 06.03.2013

¹⁵ Mais informações sobre ambiguidade genital podem ser acessadas no link http://www.fcm.unicamp.br/diretrizes/d_n_c/ag/amb_genital_pgl.html. Acesso em: 06.03.2013

¹⁶ Ganhou o Prêmio Crítica no Festival de Cannes, ganhou o Goya (o Oscar espanhol) e o Ariel (o Oscar mexicano) de melhor filme Latino Estrangeiro, foi o grande vencedor de premiação dos críticos de cinema da Argentina (melhor filme, roteiro, e atriz, para Inés Efron, que interpreta Alex), ganhou os festivais de Atenas (Grécia), Bangkok (Tailândia), Cartagena (Colômbia) Edinburgo (Escócia), Montreal (Canadá) e São Francisco (EUA).

4.2 As análises

Conforme dito anteriormente, cinco cenas foram analisadas. Todas as personagens que aparecem nessas foram citadas no resumo do filme e na tabela “grupos de relacionamento de Alex”. Nas transcrições das cenas, são utilizadas abreviaturas para determinar os enquadramentos; seus significados podem ser verificados no glossário. Com o objetivo de não perder totalmente a experiência visual, abaixo de todas as transcrições estão fotogramas das cenas em ordem cronológica. Além disso, as análises de cada cena sucedem sua transcrição e dividem-se de acordo com os grupos de relacionamento que aparecem em cada uma.

4.2.1 *Café entre famílias*

Trilha da Imagem	Trilha Sonora
<p>De 8,32” até 10’ Duração: 1,28”</p> <p>PC dos fundos da casa, com todos à mesa. A mãe de Alex chega e oferece algo a Álvaro.</p> <p>PP no pai de Álvaro</p> <p>PP no pai de Alex e depois em Álvaro. Vemos logo atrás os pés de alguém, que vem caminhando até a mesa. Câmera em movimento, segue Alex em PP.</p> <p>PP em Ramiro, que a observa com um sorriso.</p> <p>MPP em Alex e Erica, que se cumprimentam com um beijo, enquanto Suli observa sorridente.</p> <p>PP em Ramiro, com Alex de costas para a câmera. Os dois se cumprimentam.</p> <p>PP no pai de Alex, que observa a situação sério, enquanto toma uma taça de vinho.</p> <p>PP em Suli. PP em Álvaro, que começa a fazer um sinal de positivo com a cabeça, mas para e olha para Alex, que está ao seu lado de pé. Alex dá um beijo no rosto dele. PP em movimento em Alex, que após beijá-lo senta à mesa.</p> <p>PP em Erica, sorridente com o queixo apoiado nas mãos. Suli também aparece</p>	<p>Suli: Álvaro, você quer? Álvaro: Não, sou vegetariano Suli: Sério? Ramiro: Não se incomode, não prova nada. Álvaro: Não gosto de provar coisas novas.</p> <p>Suli: Filha! Alex: Olá. Suli: Esta é Alex, Erica. Erica: Como está?</p> <p>Suli: Ramiro. Alex e Ramiro: Olá.</p> <p>Suli: Vocês já se conhecem. Alex: Não.</p> <p>Suli: Álvaro, Alex.</p> <p>Erica: Quando éramos pequenas, sua mãe dizia que queria ter quatro filhas. A</p>

<p>ao lado, sorridente. PP em Alex, que olha para a mãe com um ar de deboche. PP em Kraken, que observa Alex. Depois olha para Suli. MPP de Suli e Erica, que parecem constrangidas, Suli aparenta também tristeza. PP em Ramiro, que ainda sorrindo olha para Alex.</p> <p>PP em Alex, olhando para baixo. Olha para a mãe. PP em Suli, com braços cruzados sobre a mesa, olhando para Alex. PP em Alex, olhando para Suli, depois para baixo e depois para o pai. PP em Kraken, que olha para Alex.</p> <p>PP em Alex, que séria e em silêncio olha para o pai, como se não pudesse dizer algo, mas que fosse evidente pelo seu semblante. Levanta e sai. PC enquadrando a mesa e Alex saindo. Kraken levanta e caminha até poder observar onde Alex vai. Os outros permanecem à mesa. PP em Erica e Suli, que conversam.</p> <p>PA em Alex, que caminha ao longe em direção ao mar.</p>	<p>chamávamos Susanita.</p> <p>Alex: Parece que a Susanita mudou de ideia no meio do caminho.</p> <p>Ramiro: Vai ao colégio aqui, Alex? Alex: Ia. Suli: Como ia? Alex: Serei expulsa na segunda-feira.</p> <p>Suli: Por que? Alex: Brigando, quebrei o nariz de Vando. Kraken: Mas por quê? O que aconteceu?</p> <p>Erica: Quem é Vando? Suli: É o melhor amigo dela. Erica: Amigo ou namorado? Ninguém fica assim por um amigo.</p>
--	---





a) Família e conhecidos

Ao classificar a si mesmo/a como “no meio do caminho”, Alex desconcerta sua mãe. É evidente, na fala de Erica, que Suli queria uma menina, mas Alex faz questão de dizer que não corresponde a esta expectativa, rompendo com os padrões com seu comentário “impróprio”, que nada mais é do que a revelação de sua condição *intersex*. Neste momento, o acordo entre os atores sociais, que Goffman (1989) afirma ser necessário, não acontece, e o resultado é o que ele prevê como uma situação embaraçosa. Alex se recusa a fazer este acordo, e neste ponto o faz recusando uma representação social imposta a ela/e, a de menina, a de Susanita. Assim, Erica se perde, não sabe o que dizer, enquanto Suli demonstra tristeza. É isto que Alex, ao evidenciar e expor sua condição, pode causar. Ao tratar Alex como menina, mesmo sabendo de sua condição, Erica tenta brutalmente inserir Alex em um padrão convencional, tenta inserir seu corpo *intersex* por familiaridade em uma representação de mulher, do gênero feminino, processo apontado por Moscovici (2003) como uma das funções das representações sociais. De Alex, na qualidade de ator social, é esperada uma fachada que supera a ela/e e a suas ações, que corresponde, segundo Goffman (1989), a uma representação coletiva. Nesta situação, portanto, espera-se que sua maneira de agir esteja de acordo com seu gênero e com sua qualidade de pessoa “civilizada”, isto é, que reconhece e reproduz as convenções sociais exigidas em situações como a apresentada nesta cena. Por não corresponder às expectativas, por não “vestir” uma fachada própria a sua pessoa, Alex embaraça, constrange, a ponto de Erica não saber como responder. É interessante perceber que o que se espera de Alex nunca é baseado no conhecimento de sua pessoa, de seu jeito de ser, mas sim daquilo que seria próprio de alguém na condição de mulher, que é a identidade que os pais atribuíram a Alex. São expectativas que preexistem a ela/e, e às quais Alex deve corresponder.

Nesta cena, Kraken ainda não sabe o motivo de a família da amiga de Suli os ter visitado, pensa que é a passeio. Contudo, percebemos sua desconfiança, principalmente quando observa a interação entre Ramiro e Alex. Mesmo sem interagirem, aqui, a relação entre pai e filho/a de Alex e Kraken já começa a ser revelada: o pai a/o cuida, desconfia dos que se aproximam dela/e. Alex já é percebido/a como alvo de superproteção, mas ainda não sabemos o porquê. Quando fala da escola e direciona o olhar ao pai, Alex espera algo dele. Existe uma relação de hierarquia, Alex sabe que terá que responder a ele e também sabe que o decepcionará saber que ela/e foi expulsa/o. Isto não se expressa na relação com a mãe, a quem ela/e dá satisfações, mas não aguarda algum tipo de orientação, nem parece se importar com a possível repreensão. Nesta cena, o pai e a mãe de Alex já são percebidos de forma diferente na relação com a/o filha/o, a relação desta/e com o pai parece ser mais significativa. A fachada de que Goffman (1989) fala é observada em Kraken, revelando a característica de pai superprotetor deste. Este aspecto torna Alex necessitada/o de cuidados, isto devido a seu segredo, que no decorrer do filme descobrimos ser sua condição de *intersex*.

Quando Alex vai em direção ao mar, após ter ficado em silêncio e, de certa forma, respondido para seu pai o porquê de ela/e ter sido expulsa/o, podemos perceber que é lá que ela/e se sente bem, que o mar é seu ponto de fuga em momentos constrangedores, dolorosos, de silêncio revelador. Lá (no mar), ela/e não precisa se calar. Desconfiamos que a condição de Alex se caracteriza pelo não dito, e também tem algo a ver com esse “meio caminho” da Susanita. Não sabemos ainda com certeza qual é a sua condição, mas Alex definitivamente não corresponde ao ideal feminino, não pode ser a menina que sua mãe tanto esperou, que nada mais é do que uma construção de ideal compartilhado, isto é, uma representação social.

Ignorando o ocorrido, Erica segue tratando Alex como uma menina, inclusive atribui um namorado a ela/e. Esta parece ser a reação de todos perante Alex, ignorar sua diferença. Alex é uma menina. A questão que chama a atenção nesta cena é que ela/e não precisa constantemente representar uma menina para que seu papel feminino seja acreditado, apesar de Goffman (1989) observar esta necessidade de o indivíduo constantemente reafirmar seu papel quando em interação. Isto se dá provavelmente por ser o gênero algo que escapa a esta necessidade devido ao seu caráter reconhecido como biológico, natural, o que o classifica como uma representação fossilizada, conforme conceitua Moscovici (2003), ou como uma fachada compartilhada, segundo Goffman (1989).

b) Amores

Pouco se pode retirar desta cena por si só em relação a Alex e Álvaro, mas seu encontro antes do café ajuda a esclarecer e também a dar sentidos ao único momento em que se relacionam nesta cena. Aos 7,16” ocorre o primeiro encontro entre os dois – eles se veem aos 6,7”, mas não conversam – provocado por Alex, que vai até Álvaro que está sentado na areia, escrevendo em um caderno. A primeira frase que Alex diz para Álvaro (depois de dizer “Olá”) é “bateu uma punheta”. Como já esperado, a reação de Álvaro é falar “O quê?”. Alex ainda vai mais “fundo”, passando por cima de várias convenções acerca da definição da situação de um encontro entre dois desconhecidos, quando diz logo depois do diálogo anterior “eu nunca transei com ninguém, você gostaria?” convidando Álvaro a transar com ela/e. De acordo com Goffman (1989), esta situação embaraçosa demandaria que alguém fosse corrigido, pois o indivíduo em conformidade com a definição da situação será levado a proteger suas próprias projeções – e realmente o foi, pois Álvaro, sem saber como prosseguir com o assunto, em certo momento tenta desviar para uma conversa sobre o Uruguai, algo socialmente aceito para um primeiro encontro em um país estrangeiro. Ao fugir do assunto, e em outros momentos de silêncios constrangedores presentes na cena, Álvaro resiste à subversão realizada por Alex da situação e de suas regras sociais, e percebemos que a correção surte efeito quando Alex simplesmente sai, provavelmente também constrangida/o com as respostas de Álvaro. Na cena do café, descrita acima, Alex finge que ainda não havia conhecido nem interagido com Álvaro, provavelmente na tentativa de “apagar” as situações e impressões do encontro anterior. Estaria Alex (e seu corpo) cedendo às representações “naturais” devido aos processos de coerção e correção que sofreu? A própria cena nos responde que não na maneira como Alex conversa com Suli e Erica. Contudo, fica a impressão de que Álvaro é diferente, tem o poder de constranger Alex.

4.2.2 Passeio no parque

Trilha da Imagem	Trilha Sonora
De 19,30” até 25,55” Duração: 6,25”	
MPP de Kraken e seu colega no que parece ser um laboratório, o ambiente de trabalho de um biólogo marinho, limpando e tratando uma tartaruga resgatada de uma pesca. PP de Álvaro e Alex que observam. Alex olha para Álvaro, que ainda observa a situação,	

frente.

PA em movimento de Alex e Álvaro, que estão dobrando uma esquina. Chegam em uma espécie de feira. Alex sempre mais à frente. Passam por uma banca, Alex pega algo, põe no bolso e sorri. Álvaro a/o olha incomodado com sua atitude, olha para o vendedor que parece não ter percebido. Segue atrás de Alex. Alex para e olha para o que pegou, sorrindo. Percebemos que é algo de comer em formato de dois bonequinhos, um homem e um mulher. Ela arranca a cabeça da mulher e dá para Álvaro, que parece achar tudo muito estranho. Ela arranca a cabeça do homem e a come, segue caminhando, apenas Álvaro permanece no plano.

PD de um livro que Alex pega e começa a folhear. A câmera segue até o rosto de Alex, em PPP. PPP em Álvaro, que olha para Alex. PPP em Alex, que olha para Álvaro. PPP em Álvaro. PPP em Alex, que olha para frente, entrega algo a alguém, supomos que o dinheiro pelo livro, e sai, a câmera a segue em PP.

PPP em Álvaro, que a/o observa enquanto caminha. PPP em Alex que observa algo em outra banca. PPP em Álvaro.

PPP em Alex, que vira para Álvaro e chega bem perto dele. Depois volta a observar a banca. PP nas joias em cima da banca, segue em movimento até o rosto de Alex que pega um colar e o levanta.

Alex pega o colar e sai. PPP em Álvaro, que a/o olha, indignado. Olha para a vendedora, sabendo que não tem alternativa paga a moça.

PA em Alex, que caminha pela feira, observando as outras banquinhas. PPP em Álvaro, que a/o observa, olha para a vendedora e dá o dinheiro.

MPP em movimento de Álvaro, que caminha. Ele põe os fones que carrega pendurados no pescoço. PP em Álvaro,

Alex: Teus pais te caem bem?

Álvaro: Ah, são meus pais.

Alex: E o que tem? Te caem bem?

Álvaro: Sim, acho que sim.

Alex: Obrigado.

Alex: Os meus são uma desgraça, estão sempre no meu pé.

Álvaro: Por que brigou com aquele menino? (Vando)

Alex: Ele provocou.

Alex: Pode pagar em pesos argentinos?

Vendedora: Sim.

Alex: Quanto é?

Vendedora: Seriam 7 pesos.

Alex (para Álvaro): Pague a ela.

Álvaro: Aqui está.

Vendedora: Espero que gostem.

Álvaro: Obrigado.

<p>que se balança com a música que escuta enquanto caminha. MPP em Álvaro e Alex, que o olha e pega os fones para escutar.</p> <p>Alex começa a dançar, enquanto Álvaro a/o observa. Alex entrega os fones para Álvaro, mas continua dançando. PP em Álvaro, que coloca os fones e a/o observa, sorrindo. MPP em Álvaro e Alex, ele está de costas e ela/e dança cada vez com mais vontade. PP em Álvaro, que observa Alex e sorri mais. MPP em Alex que continua a dançar, até que vira para frente e segue seu caminho. PP em Álvaro que sorrindo corre atrás dela/e. PM das costas dos dois, que seguem seu caminho, rindo.</p> <p>PG em movimento de uma camionete, Alex e Álvaro estão na caçamba. A camionete para, os dois descem e correm. PM dos dois, chegando na varanda de uma casa aparentemente abandonada, saem de plano. PM dos dois subindo escadas, ainda no exterior da casa. PD do livro que Alex comprou na feira, ela o folheia. MPP dos dois sentados em algumas pedras, Alex está com os pés próximos da cabeça de Álvaro, que está encostado na pedra à frente de Alex. Ele está ainda ouvindo seus fones, enquanto Alex admira a paisagem ao seu lado, o mar, e folheia o livro. Ela/e começa a bater com o pé perto da cabeça de Álvaro, para chamar sua atenção, mas ele não ouve. Alex então pega algo em seu bolso e tira com seu pé os fones do ouvido de Álvaro. Ele a olha.</p> <p>Alex atira algo longe, enquanto prepara o presente de Álvaro. Mostra sua plaquinha para ele.</p>	<p>Fade in música diegética e barulhos de rua diegéticos. Alex: Sabe o que é bom em escutar música na rua? Álvaro: O que? Alex: Que parece que todos escutam o mesmo que você. Música diegética apenas.</p> <p>Música diegética mixada com risos dos dois. Música diegética mixada com barulhos diegéticos.</p> <p>Fim da música diegética. Álvaro: O que foi? Alex: Tenho um presente. Álvaro: Para mim? Alex: Sim. Olhe, é uma plaquinha que colocam nas tartarugas. Eu tenho uma igual. Álvaro: E para que é? Alex: Para seguir a rota migratória. Esta é parente desta, tem o mesmo número de</p>
--	---

<p>Alex sorri enquanto entrega a plaquinha para Álvaro. Ele a pega e coloca no seu bolso.</p> <p>Alex sorri, Álvaro sorri de volta.</p> <p>Desviam o olhar, ainda sorrindo.</p> <p>PD em um remédio dentro de um armário, na casa de Alex, tudo muito escuro. Álvaro o pega e observa. PP em Álvaro. PP em Alex, que sorrindo fala.</p> <p>PG do mar, em um dia bastante nublado e com neblina. PG da casa quase escondida pela neblina, um barco do lado esquerdo do plano.</p>	<p>série.</p> <p>Álvaro: E de onde é?</p> <p>Alex: Da África.</p> <p>Álvaro: Ah, bom, está bem. Obrigado.</p> <p>Alex: Não vai colocar?</p> <p>Álvaro: Não, agora não.</p> <p>Alex: Não gosta de como fica?</p> <p>Álvaro: Não, bem, sim, eu que sei, depois vejo.</p> <p>Alex: Cuidado com isso.</p> <p>Álvaro: O que é?</p> <p>Alex: Corticoide, para que não me cresça barba.</p>
--	--



a) Família

Apesar de Alex não interagir com seu pai ou sua mãe nesta cena, é curioso perceber que há uma analogia entre a situação de Alex e a situação da tartaruga, pois ambas nunca terão uma vida “normal” devido a sua condição. O cenário neste momento é carregado de simbologias, pois, na interação de Kraken com a tartaruga, também podemos perceber uma representação de sua relação com Alex: Kraken resgata tartarugas, as cuida e protege, e não permite que elas voltem ao seu *habitat* natural, para que não sejam hostilizadas e morram por não terem as mesmas condições que as outras tartarugas. Assim ele fez e faz com Alex, pois a/o levou quando criança para longe da cidade grande, por achar que sua/seu filha/filho nunca teria uma vida “normal” em sociedade. Goffman (1989) observa que o cenário é organizado sempre com alguma finalidade. Nesta sequência, o cenário tem papel destacável, principalmente no que diz respeito a analogias, pois nos mostra como Kraken leva sua vida e a de sua família por causa de Alex. No próximo tópico, discutirei outros momentos.

b) Amores

Nesta sequência, descobrimos a que veio Ramiro: para consertar Alex. Ao dizer que seu pai conserta corpos, Álvaro expressa a condição a que o corpo de Alex está sendo exposto, a de um corpo que precisa ser consertado. Porém, ao expressar que o pai de Álvaro “fatia corpos”, Alex deixa claro o que pensa sobre a situação. Ela/e não é ingênuo/a, sabe porque aquele “fatiador de corpos” está em sua casa, está lá para “fatiá-lo”, e possivelmente comê-lo, porque o médico é aquele que quer consumir seu corpo, quer debilitá-lo, cortar fora suas possibilidades plenas, e também devorar o dinheiro de sua família, o dinheiro alheio, impondo a lógica biológica determinista do discurso legitimado – e incontestável – de médico sobre todos/as. Simbolicamente, Álvaro representa a sociedade, que legitima o ato médico de consertar corpos com anomalias. Nestes casos, as anomalias não precisam ser prejudiciais à saúde de um paciente para que a cirurgia aconteça, pois o objetivo do médico é apenas “normalizar” o corpo do indivíduo – como é o caso de alguém que nasce com onze dedos, ou do corpo *intersex*. Só que Alex resiste a esta imposição. Na condição de possuidor/a de um corpo *Queer*, questiona a necessidade de se ajustar às imposições sociais, mostrando que a considera uma mutilação em si, já que é uma “fatição”, e não um conserto. Seu questionamento ainda composto de ironia e deboche altera a definição da situação, que envolvia duas pessoas conversando, se conhecendo. Alex debocha do que Álvaro disse, ironiza a profissão de seu pai e assim coloca Álvaro na defensiva, que decide sair, deixar Alex para trás. Aqui, mais uma vez percebemos a situação ocorrendo de acordo com o que

Goffman (1989) pensa sobre a representação do eu em interação, porém, a prática defensiva de Álvaro parece em nada afetar Alex, que inclusive ignora a atitude dele.

O cenário, quando Álvaro e Alex ainda estão dentro do local de trabalho de Kraken, é cheio de ossos, de aquários com animais marinhos esquisitos, e remete o tempo todo à noção de estranheza, de espécies estranhas – como Alex –, mas também à noção de corpo exposto, observado em seu interior. As cores das paredes, aliadas a uma espécie de espinha dorsal de tamanho gigante que pode ser percebida atrás de Alex e Álvaro e que percorre praticamente o caminho inteiro que eles fazem neste plano-sequência, dá a impressão de que eles estão desbravando um corpo exótico, que em seu interior é composto de animais estranhos. Goffman (1989), apesar de não estar se referindo ao cinema, revela que a organização de um cenário sempre busca atingir um objetivo, e acredito que esta intencionalidade é mais visível ainda quando a “realidade” acontece nas narrativas cinematográficas. Por mais que este caso remeta a uma representação simbólica e mais velada, que necessita de um olhar apurado e analítico para ser revelada, é difícil não fazer a relação dos ambientes estranhos (como este) que Alex percorre durante todo o filme com seu corpo, sua figura *intersex*.

Quando caminham pela feira, as atitudes de Alex parecem ser estranhas a Álvaro; ele as reprova apenas com seu olhar, como quando Alex pega algo de comer sem o vendedor ver. Alex age como alguém não civilizado/a, que viola as regras, subversivo/a, de maneira, por vezes, assustadora. Assim como seu corpo, Alex incomoda. Nesta cena, todas as atitudes dele/a refletem como seu corpo é percebido pelos outros. Por ser diferente, Alex recebe constantemente um olhar analítico e muitas vezes reprovador, ou mesmo de pavor. Entretanto, Álvaro continua a segui-la/o. Por fascínio? Curiosidade? Mesmo assim, ele mantém uma certa distância de Alex, como alguém que a/o estuda, analisa. Até que Alex dança. Neste momento, Álvaro se vê fascinado por aquele ser capaz de dançar sem ouvir música, capaz de internalizar uma estrofe (aquela que ela/e escuta quando pega os fones de Álvaro) e seguir escutando-a em sua cabeça. É como se, neste momento, Álvaro aceitasse Alex, o/a compreendesse, fosse envolvido por um sentimento de identificação, a/o aprovasse pela primeira vez. A partir deste momento, Álvaro decide seguir a caminhada ao lado de Alex, sorrindo, contente, e não mais atrás dela/e, como esteve até o momento.

A música diegética nesta sequência revela valor narrativo, conforme apontado por Aumont (2002) como uma de suas funções quando dentro de um contexto cinematográfico. Ela, além de fazer Alex dançar, caracteriza um momento de leveza, de descontração. Por alguns segundos, os dois são apenas dois adolescentes em um típico filme *teen*, conforme é

observado por SANTOS (2010) em um outro trabalho de conclusão realizado sobre o filme. Percebemos que a atitude de Alex, ao dançar no meio da rua, ainda sem os fones, sem música alta a sua volta, sem motivo aparente, também não é comum. Não condiz com um padrão de representações que estamos acostumados a perceber na rua, mas isto fascina. Fascina porque é sedutora a ideia de se deixar levar, de romper com convenções, de subverter a representação de pessoa que anda pela rua, cuidando da sua vida, sendo discreta, que dança apenas em sua mente. Alex, portanto, repele e atrai, sempre porque desordena o mundo ao quebrar as convenções, duas funções das representações sociais citadas por Moscovici (2003).

Ainda sobre o momento em que os dois estão na feira, quando Alex retira de seu bolso o que roubou de uma das bancas, percebemos que são dois bonecos de comer, um representando um homem e outro uma mulher. O ato de Alex de entregar a cabeça da boneca para Álvaro e de comer a do boneco antecipa o papel que Alex atribui a Álvaro em sua relação – aos 34,10” de filme, os dois fazem sexo, com Alex penetrando Álvaro – e, com esta atitude, Alex deixa claro que pretende usufruir da possibilidade que seu corpo lhe dá, mas que lhe é proibida devido à posição de mulher que seu entorno a/o força ocupar. Além disso, a atitude de Alex pode ser percebida como uma resposta ao pai de Álvaro, o cirurgião Ramiro, que quer ser o médico a fazer a cirurgia que tornará seu corpo feminino. A situação, portanto, mostra Alex invertendo papéis e, com isso, subvertendo a posição que atribuem a ela/e e a seu corpo. Interessante, contudo, é perceber que Alex faz isso apenas invertendo papéis, isto é, ela/e recorre às figuras de ideal masculino e feminino para fazer sua crítica, e, dessa forma, (re)afirma posições de masculino e feminino. Esta situação remete ao que Moscovici (2003) observa como a necessidade de se recorrer ao que é familiar para tratar de novas representações, e ao poder organizador de lugares do qual trata Foucault (1998). Ao remeter a ideais, Alex estipula o lugar do normal, do socialmente aceito, para então poder impor sua lógica subversiva, que, de certa forma, (re)afirma o normal, tanto na situação dos bonecos quanto no momento em que decide interpretar o papel reconhecido como masculino (e apenas este) na transa com Álvaro.

Aos 25,05”, quando Alex oferece uma placa igual a sua para Álvaro, este ato simboliza um convite de aproximação, mas mais do que isso, é um convite que busca identificação, reciprocidade, afinal, são placas da mesma família, como diz Alex. Ao aceitar o presente, Álvaro aceita em parte este convite, permite que ele os aproxime, mas, ao negar colocar a placa em seu pescoço, como Alex a mantém, a identificação e a reciprocidade ficam abaladas. Álvaro parece querer manter certa distância, o suficiente para que não ocorra uma identificação entre os dois, quer deixar claro que existe uma diferença entre eles, seja de

lugar, seja de comportamento, seja de anatomia, seja de sentimento. O fato de Alex ser anormal provoca a desconfiança de Álvaro, impede que os dois entrem em acordo, o que Goffman (1989) apresenta ser necessário nas interações. Mas o que leva Álvaro a manter distância não é apenas o jeito de Alex, pois aos 30,45” ele confronta de forma impositiva Alex por causa de seu corpo, indagando o motivo de as pessoas a/o olharem de maneira estranha, querendo saber o que há de errado com ela/e.

A cena final, dos dois em casa, escura, no banheiro, parece uma volta à realidade. Alex já não é mais aquela pessoa “quase normal” que presenciamos no momento anterior, quando passeava com Álvaro; ela/e tem uma realidade obscura, velada, tensa, mas ao mesmo tempo explícita demais, a ponto de constranger. Ao dizer que aqueles remédios ajudam sua barba a não crescer, ela/e não tem medo de assumir suas peculiaridades – tanto que o faz sorrindo – e paga o preço disso a toda hora, quando todos a sua volta não sabem como agir nem como conversar com ela/e. Álvaro, portanto, se vê de volta à realidade, à representação de um/a Alex ácido/a e estranho/a.

4.2.3 O abuso na praia

Trilha Imagem De 59,48” a 1,03,42” Duração: 3,54”	Trilha Sonora
<p>MPP em movimento de Alex caminhando pela praia, vemos o mar ao fundo, o dia é ensolarado. Ao longe, um barco se aproxima. Plano aberto do barco, dentro dele alguns meninos. PPP em movimento de Alex, que avista o barco e decide colocar seu capuz, como se quisesse se esconder. PM em movimento do barco que se aproxima. Os garotos descem e seguem Alex.</p> <p>PPP em movimento das costas de Alex, que olha para trás visualizando os meninos e parece estar com medo. MPP em movimento agora de frente, Alex caminha mais rápido. Os meninos entram no plano ao fundo, cada vez se aproximam mais. Um dos garotos a/o alcança e a/o envolve com um dos braços. Sorri para ela/e e para os outros meninos, e então a/o puxa para um lado. Alex começa a se apavorar com a situação. O</p>	<p>Sons diegéticos de mar, vento e motor de barco.</p> <p>Menino 1 – Alex!</p> <p>Meninos – Alex!</p> <p>Menino 1 – Vamos, pessoal! Pare, pare Alex! Pare, pare.</p> <p>Menino 1 – Venha aqui. Alex: Pare! Menino 1: Pare, não acontece nada. Calma, venha aqui.</p>

<p>garoto a/o abraça e olha para os outros meninos sem parar, rindo sempre, e segue a/o levando para algum lugar. Vão se distanciando da câmera, que agora os avista em PM, ainda em movimento. O menino a abraça cada vez mais forte, enquanto ri. Alex se solta, mas o menino a agarra novamente.</p> <p>Este mesmo menino começa a correr com ela/e, a/o puxa para os lados, e todos riem, enquanto vão atrás deles.</p> <p>PM de frente dos três meninos e de Alex, chegando aos pés do que parece ser um morro, que forma um lugar escondido. Todos agora agarram Alex. Em PP, atiram Alex no chão, que ao cair tenta escalar o morro de areia, mas é puxada/o por eles. PP do menino que a/o abraçava indo em cima de Alex, tentando ficar entre as suas pernas. PPP do rosto de Alex, que está chorando e muito assustada/o, e que tenta se libertar das mãos dos meninos a todo custo. PC de Alex deitada/o se debatendo, do menino entre suas pernas e dos outros dois dos lados segurando suas mãos. Ela/e dá um soco no menino, que retribui. PP de Alex ainda tentando fugir, sem sucesso. O menino segura sua cabeça, tentando imobilizá-la.</p> <p>PP com os três meninos, em foco o que está entre suas pernas, que parece estar tentando tirar a bermuda de Alex.</p> <p>PC de todos, o menino do meio tenta tirar a bermuda de Alex, que bate em todos, freneticamente, tentando se soltar. O menino que tenta tirar sua bermuda começa a debochar. PD da bermuda, que ainda está em Alex. PP de Alex, que chora, geme, muito assustada/o. PP dos meninos, um deles parece conseguir ter baixado a bermuda de Alex. Todos observam sua genitália.</p> <p>Eles riem. PP de Alex.</p> <p>PP do menino que está entre suas pernas, que parece estar estimulando a genitália de Alex. PP de Alex, o menino agarra seu</p>	<p>Menino 2: Não vamos te fazer nada.</p> <p>Alex: Ah!</p> <p>Menino 1: Tranquila, não vamos fazer nada.</p> <p>Menino 1: Anda direito!</p> <p>Alex: Ah!</p> <p>Menino 2: Fica tranquila, não vamos lhe fazer nada.</p> <p>Menino 1: Quieta, quieta.</p> <p>Alex: Me soltem, por favor!</p> <p>Menino 1: Ah! Filha da puta!</p> <p>Alex: Ai!</p> <p>Menino 1: Quieta, fica quieta!</p> <p>Alex: Me solta, por favor!</p> <p>Menino 1: Não é nada, só quero ver.</p> <p>Menino 1: Deixa-me ver! Vamos ver o que tem?</p> <p>Alex: Me solta!</p> <p>Menino 1: Vamos ver, o que tem aqui? O que tem aqui?</p> <p>Menino 1: É uma pica.</p> <p>Menino 3: Não pode ser.</p> <p>Menino 1: Tem as duas coisas.</p> <p>Menino 1: Tem tudo.</p> <p>Menino 3: É um nojo.</p> <p>Menino 1: O que disse? É da hora. Fica</p>
--	--

<p>rosto e fala perto de seu ouvido.</p> <p>PM de Vando, que se aproxima correndo e vê o que estão fazendo. PC dos meninos e de Alex, um deles parece estar tentando penetrá-la/lo. Vando o agarra por trás e o atira no chão. PM do menino no chão, levantando-se. Puxa as calças.</p> <p>MPP de Vando, que grita com os meninos.</p> <p>MPP em plongée de Alex, deitada/o no chão, chorando.</p> <p>MPP dos meninos, que saem. MPP em plongée de Alex, ainda deitada/o e chorando. Vando senta ao seu lado e tenta cobrir seu peito, mas Alex não o deixa, grita e se afasta, ainda no chão. MPP de Vando, sentado também chorando, olhando para o chão. PP em plongée de Alex, Vando tenta se aproximar mais uma vez, Alex começa a ceder. PC em plongée dos dois, Alex parece estar em estado de choque, Vando a/o abraça.</p>	<p>duro? Deixa eu ver se fica duro.</p> <p>Menino 2: Fica quieta.</p> <p>Menino 1: Fica duro?!</p> <p>Menino 3: Para, o que está fazendo?</p> <p>Menino 1: Quero ver se funciona.</p> <p>Vando: Solte-a! Desapareça, filho da puta!</p> <p>Menino 1: Para, Vando, não fizemos nada.</p> <p>Vando: Sumam daqui! Sumam daqui.</p> <p>Fade in música extradiegética mixada com sons diegéticos.</p>
--	--



a) Conhecidos

Por sua intensidade e violência, esta cena é bastante significativa para que se perceba a representação do intersexo. Alex, ao avistar os meninos chegando, parece já prever que algo muito ruim pode acontecer, que ela/e não está segura/o, provavelmente porque aqueles meninos já sabem de sua condição. Alex se esconde, assustada/o, mas também envergonhada/o, provavelmente não querendo ver ninguém de sua antiga escola ou que tivesse relação com Vando. Neste ponto, vale esclarecer: Alex brigou com Vando porque ele contou para os outros sobre o corpo de Alex. Isto a/o colocou na condição de chacota da escola, de anomalia. Contudo, mal sabemos que estamos prestes a ver até que ponto a condição *intersex* pode provocar reações de sua alteridade.

Ao se aproximarem de Alex, os meninos agem como adolescentes que provocam outro adolescente – o que, a princípio (e infelizmente), é normal e bastante comum nesta fase da vida –, mas há algo de perigoso nessa cena que nos ajuda a prever o destino dela. O interessante é que não há elementos de construção de uma situação perigosa, como música de suspense. Contudo, o que nos ajuda a inferir a situação de perigo são os binarismos dos quais o cinema se aproveita para fazer sentido, conforme nos mostrou Turner (1997), pois estes formam estereótipos reconhecíveis que acionam certos sentidos. Os garotos que se aproximam formam um ideal de homem primitivo, agressivo, pois estão com o corpo bastante à mostra e têm aspecto de sujos. Além disso, invadem o espaço de Alex, a/o abraçam sem consentimento, têm atitudes consideradas “próprias de macho”. O fato de a condição de Alex estar atrelada à questão sexual também ajuda a perceber o momento como uma “cena de estupro”, mesmo antes que algo aconteça. Quando começam a abraçá-la/o e a/o levam para o canto, percebemos o que está prestes a acontecer, mas por que eles vão fazer isso? Quando um dos meninos diz “só quero ver”, deixa explícito que o motivo do abuso é apenas a curiosidade extrema que o corpo *intersex* de Alex provoca. Ela/e é percebida/o por estes meninos muito mais como uma experiência, um animal raro – para respeitar a analogia entre as tartarugas e Alex presente no filme – do que como um/a adolescente igual a eles. Sua curiosidade ultrapassa todos os limites, lhes dá o direito de pensar que podem violar o corpo de Alex, examiná-lo sem seu consentimento. Claramente, não foi o desejo sexual que os impulsionou, mas o fato de Alex ser um fenômeno a ser descoberto. Se seu corpo embarça as leis, como observou Foucault (1998), ele deve pagar por isso, e deve pagar sendo classificado como extra humano, dando o direito aos outros de tratá-lo como tal. Quando visualizam a genitália de Alex, eles têm reações bastante adversas, mas ambas são de surpresa. Um expressa sentir nojo, o outro, acha “da hora” e quer saber se “fica duro”, a ponto de estar disposto a estuprar Alex, só para perceber isso. O corpo *intersex* é percebido, portanto, como

fenomenal, para o bem e para o mal. Pode causar nojo, pode causar excitação¹⁷ em suas variadas formas, e por vezes ser colocado na situação de não humano, o que configura um convite à violação. Este é o corpo *Queer*, que não se encaixa, e que por isso não é possuidor dos mesmos direitos que os outros corpos “sadios”, “normais”. Este é o corpo que desordena o mundo, subvertendo as representações sociais de corpo e gênero, e que devido a isto recebe o mesmo de volta.

b) Amores

Vando gosta de Alex. Percebemos isto pelo seu olhar, pela forma como tenta a/o envolver em seus braços, pelo seu desespero ao avistar os meninos a/o violentando. Mais à frente, em 1,11,20” de filme, descobrimos que Vando é apaixonado por ela/e, quando manda Álvaro esquecer Alex, sob o pretexto de que “ela é muito para você”. Mas, se Vando gostava dela/e a ponto de querer namorá-la/lo, por que contou seu segredo? Mais uma vez, o corpo de Alex é o motivo de seu destino trágico, tendo mais força que qualquer tipo de sentimento que Vando pudesse ter por ela/e. Por mais que tenha se arrependido – provavelmente porque nunca imaginou que as situações fossem tomar o rumo que tomaram – Vando sabia que contar a situação de seu/sua amado/a e melhor amigo/a para os outros faria de Alex uma chacota em sua escola e na vila em que moram, mas foi inconsequente a ponto de passar por cima tanto de sua amizade, quanto de sua paixão. Os motivos desta atitude são claramente culturais, pois, ocupando o lugar entre gêneros que Alex ocupa, seria muito difícil para Vando manter uma relação com ela/e, pois esta iria contra a cultura em que ele está inserido. Assim, o ato de contar a situação extraordinária de Alex aos seus outros amigos automaticamente a/o afastaria de Vando e acabaria com as chances de os dois terem um romance, sem contar que Vando seria vangloriado por seus amigos por considerar o corpo de Alex bizarro e motivo de chacota, (re)afirmando valores culturais que em geral são bem considerados em vilarejos e lugares do interior. Vando, portanto, é o causador de grande parte dos males que acontecem à Alex no filme, mas também é seu salvador, pois impede que um mal extremo se concretize (o estupro em si).

Como pode Vando ocupar estes dois lugares? Goffman (1989) trouxe esta questão à tona, observando que um ator social vive múltiplas realidades, que tendem a ser

¹⁷ Aos 52,22” de filme, pode-se perceber Alex e seu corpo sendo desejados por Roberta, sua amiga, enquanto tomam banho. Alex parece tentada(o) no início, mas alguns segundos depois rejeita a possibilidade.

incompatíveis umas com as outras. Vando, na cena do café, é referido por Suli como o melhor amigo de Alex. Isto, aliado ao fato de Alex ter confiado a Vando seu segredo, nos dá margem para inferir que os dois se davam bem, eram amigos, talvez algo mais, mas que, de qualquer forma, um sentimento de confiança havia ali. Goffman (1989) observou o prisma moral e a vida em sociedade como o que nos leva a representar, então podemos perceber que, ao estar com Alex, Vando agia sob o prisma moral desta relação, já quando estava com seus outros amigos, o prisma moral era outro, a “sociedade” que o cercava exigia outras formas de conduta de sua parte, o que implicava uma outra realidade. Aliás, podemos explorar mais a questão e perceber nos amigos de Vando a representação de nossa cultura e sociedade, na qual a amizade, o amor, o respeito, se formam com base na lógica heteronormativa citada por Foucault (1998), que em geral é burguesa, caucasiana e heterossexual, e que define lugares ideais de masculino e feminino. Ao subverter algumas dessas categorias com sua revelação a Vando, Alex se colocou no lugar de abjeto, de indivíduo marginal, e para Vando passou a não ser mais merecedor/a dos privilégios que os indivíduos “normais” têm.

4.2.4 O dia depois

Trilha Imagem	Trilha Sonora
<p>De 1,15,38” a 1,18,20” Duração: 2,42”</p> <p>PPP de Kraken, que olha para frente. Percebemos que ele está em algum lugar fechado. PC de Alex e Kraken, ele está observando a/o filha/o, que está deitada/o em sua cama dormindo. Alex acorda. PPP de Kraken. MPP de Alex, que observa o pai. PPP de Kraken, que faz sinal de “não” com a cabeça, e olha para Alex. MPP de Alex, ainda deitada. PPP de Kraken. MPP de Alex, que até então estava deitada/o de lado, observando o pai, vira de barriga para cima e observa o teto, pensativa/o. Depois volta a contemplar o pai. PPP de Kraken, que a olha, e então baixa a cabeça, pensativo, sem resposta. MPP de Alex que também permanece alguns segundos pensativa/o, até que pega um livro ao lado de sua cama e</p>	<p>Som diegético de vento.</p> <p>Alex: O que está fazendo? Kraken: Cuidando de você. Alex: Não vai poder cuidar de mim sempre. Kraken: Até que possa escolher. Alex: O que? Kraken: O que vai querer.</p> <p>Alex: E se não há o que escolher?</p>

<p>alcança para o pai. PPP de Kraken, que observa o livro, e então olha para a/o filha/o. PPP de Alex, que observa o pai. PPP de Kraken, que pensativo olha para Alex, depois para o chão. PPP de Alex. PPP de Kraken. PPP de Alex, seguido de PPP de Kraken. PPP de Alex, pensativa/o. PPP de Kraken, que olha para o chão e depois para Alex. PPP de Alex, que permanece uns segundos em silêncio.</p> <p>PPP de Kraken, que faz sinal de “positivo” com a cabeça, concordando com a decisão de Alex e mostrando um certo alívio.</p>	<p>Alex: Eu acabei. Kraken: Machucaram você? Alex: Não.</p> <p>Alex: Registrou a queixa? Kraken: Não, é uma decisão sua. Se quiser nós fazemos, mas a decisão é sua.</p> <p>Kraken: Todo mundo vai ficar sabendo.</p> <p>Alex: Que fiquem.</p>
--	---



a) Família

Durante todo o filme, Alex se relaciona muito mais com seu pai que com sua mãe. Kraken, durante a narrativa, é o familiar que acaba se envolvendo mais na questão do corpo de Alex, pois ele surpreende o/a filho/a fazendo sexo com Álvaro em um galpão atrás de sua casa aos 34,10” de filme, mas não de forma convencional, pois é Alex quem penetra Álvaro, e isto começa a perturbar a certeza de que ela/e é uma menina. Neste ponto começa a jornada do pai, que busca descobrir o que será melhor para Alex. Na cena analisada, portanto, Kraken já tem a opinião de que Alex é quem deve escolher o que vai querer ser, mas ela/e tem que optar por algum gênero. Kraken parece estar certo disso, já acostumado com a ideia, porque estas são as representações que constituem seus pensamentos e crenças a respeito de gênero, e aqui percebemos o caráter prescritivo das representações sociais em ação, conforme

Moscovici (2003) entende. Contudo, Alex o desestabiliza mais uma vez quando diz “e se não há o que escolher?”. Kraken fica sem palavras, porque é inconcebível, é inimaginável que alguém não queira decidir por um gênero, por um sexo. A ideia de uma sexualidade que não pode ser encerrada nas dicotomias que constituem nossa sociedade e cultura mostra a normalização compulsória dos corpos, conforme Pino (2007) afirmou, e assim desafia o natural, o desestabiliza, ao mesmo tempo em que é atingida com o silêncio e com a qualidade de impossível atribuída a ela. Aos 57,03”, Álvaro vai atrás de Alex e pede para que ela/e explique como pode eles terem feito sexo do jeito que fizeram. Quando Alex diz: “sou as duas coisas”, a resposta imediata de Álvaro é: “mas isso não pode ser”, e, ao ser repreendido por Alex, Álvaro então recorre a outra maneira de defini-la/lo, perguntando: “mas você gosta de homens ou de mulheres?”. Álvaro, portanto, busca a coerência em alguma parte de Alex que diz respeito a sua sexualidade, que é o que Pino aponta como próprio dos significados sociais e culturais atribuídos ao corpo. Mesmo para Kraken, que desde o início demonstrou ser um pai preocupado com o bem-estar e com a opinião de Alex, a possibilidade de Alex optar por não decidir o choca, o deixa sem palavras. Não há o que falar, então cabe a Alex fugir do assunto “proibido”.

Nesta cena, outra observação interessante é que Alex está mais madura/o em relação a sua “não decisão”. Constantemente no filme Alex foge de representações que definam sua pessoa. Aos 27,05”, ela/e irrita-se com a atitude de Álvaro de tentar desenhar um bichinho estranho que está caminhando no seu caderno, e então diz: “o que sabe você sobre as espécies da minha casa?”, e logo depois esmaga o animal com um dedo. Alex, com esta atitude, deixa claro que não é direito de Álvaro tentar definir o animal com seu desenho, pois ele não o conhece, e que, portanto, não é direito dele tentar definir nada que diz respeito a sua casa, incluindo, principalmente, ela/e. Também aos 51,05” vemos Roberta pintando as unhas de Alex de vermelho enquanto esta/e dorme. Quando acorda, Alex se vê mais uma vez sendo definida por outra pessoa, e reage de forma agressiva a isso, repreendendo a amiga e indo direto para o banho para limpar as unhas freneticamente até saírem aquelas “marcas” de feminino. Alex permanece o tempo todo vigilante a estas atitudes, mas na cena com seu pai percebemos ela/e mais tranquila/o em relação ao assunto. É com ele que ela/e pode ter uma conversa franca, pois o considera a única pessoa em quem pode confiar. É interessante observar que a reação esperada de Alex seria que ela/e quisesse se definir, se “entregar” às normas depois do abuso que sofreu, buscando um basta em seu sofrimento, mas ela/e não só resiste, como parece mais simpática/o a esta possibilidade. Além disso, a situação impulsiona Alex a passar por cima de seu segredo para poder denunciar os meninos que a/o violentaram,

o que reafirma a vontade de seu corpo, a sua vontade de resistir. Conforme Foucault (1998) observou e Louro (1997) reafirmou, as representações se dão em redes estratégicas de poder. Alex, ao optar por não se definir, estabeleceu a representação de seu corpo *intersex* em relação à dicotomia homem/mulher. Seu corpo sempre será reconhecido nessa relação, seu lugar de abjeto será definido por essa dicotomia, contudo, seu corpo também sempre será a prova irrefutável de que esta dicotomia é excludente e obsoleta.

4.2.5 O adeus

Trilha Imagem	Trilha Sonora
<p>De 1,20,03” a 1,23,52” Duração: 3,50”</p> <p>PG no porto, fim de tarde. O carro da família de Álvaro para perto da fila para a entrada de carros nos barcos. Ramiro e Erica descem do carro. PP de Ramiro e Suli, que se beijam no rosto para se despedirem, logo depois Erica entra no plano para se despedir de Suli, também com um beijo no rosto. Álvaro desce do carro e sai, a câmera o acompanha. Avista o pai de Alex e para. Em MPP, este também o observa. Em PP, Álvaro retoma sua caminhada, agora de cabeça baixa. Passa por Kraken e olha para trás, o outro faz o mesmo, e então Álvaro volta a observar seu caminho à frente.</p> <p>PG em movimento de Alex caminhando por uma calçada, próxima ao porto, o mar ao fundo. PP de Álvaro, que olha para o lado e para de caminhar, observando algo. PM das costas de Alex, que desce uma escada e senta-se em um dos degraus. PP de Álvaro, que ainda observa, e então segue caminhando. MPP de Alex, que olha para trás. PM de Álvaro de costas, chegando onde Alex está. Ela/e o observa, depois vira o rosto para a frente. Álvaro senta-se ao lado de Alex. PP de Alex enquadrando também um pedaço do rosto de Álvaro. Ela/e, o olha, e depois vira para frente, com a expressão bastante séria. Volta a olhar Álvaro. Em silêncio, observa a sua frente</p>	<p>Suli: Boa viagem. Ramiro: Obrigado.</p> <p>Álvaro: Já venho.</p> <p>“Passageiros com destino ao porto de Buenos Aires, por favor, embarcar.”</p> <p>Álvaro: Vou te ver novamente? Alex: Acredito que não.</p>

<p>novamente. PP agora de Álvaro, enquadrando uma parte da cabeça de Alex. Ele revela a Alex a placa em seu pescoço. PP de Alex, que vê o pingente e olha para o chão, permanece alguns segundos nessa posição e em silêncio, enquanto mexe em algo no chão.</p> <p>PP de Álvaro, que a/o olha. PP de Alex, que ainda observa o chão. Ela/e balança a cabeça negativamente.</p> <p>PP de Álvaro, que tenta se aproximar para beijar Alex, ela/e parece corresponder, mas quando Álvaro chega mais perto, ela/e o empurra e salta para longe.</p> <p>PP de Alex, que olha para Álvaro, séria/o.</p> <p>Olha para o lado, percebendo que o pai de Álvaro o chama. PP de Álvaro, que triste olha para fora do quadro, também percebendo o chamado de seu pai. Olha para Alex, com lágrimas nos olhos. PP de Alex, que tem uma lágrima escorrendo pelo olho esquerdo e observa Álvaro. PP de Álvaro, que apenas a/o olha, cada vez aparentando mais tristeza. PP de Alex, que também o observa, e após alguns segundos olha para baixo. PP da região de sua virilha, enquanto Alex desamarra o cordão de suas calças, e então abaixa a parte da frente, mostrando para Álvaro sua genitália. A câmera sobe até seu rosto. PP de Álvaro, que tem o olhar triste e apenas observa Alex. Seu pai o chama mais uma vez, até que uma mão entra em plano e o puxa. PP de Alex, que sobe suas calças e olha para frente, disfarçando. PA de Ramiro e Álvaro, que vão em direção ao carro. PP de Alex olhando para frente e agora parecendo mais triste. Permanece alguns segundos assim, depois sobe as escadas e corre atrás dos pais, que estão passando ali perto. PP de Alex ao lado de seu pai. Ela/e o olha, e então puxa seu braço e o coloca sobre seus ombros, buscando um</p>	<p>Álvaro: Olhe.</p> <p>Alex: Nunca pensei que fosse me apaixonar por alguém como você... mas aconteceu.</p> <p>Álvaro: Eu também.</p> <p>Alex: Não.</p> <p>Álvaro: Não?</p> <p>Alex: Com você foi diferente.</p> <p>Álvaro: Não...</p> <p>Alex: De que sente mais desgosto, não me ver mais ou não a ter visto? (referência a sua genitália)</p> <p>Ramiro (de longe): Álvaro!</p> <p>Alex: Quer ver?</p> <p>Ramiro (de longe): Álvaro!</p> <p>Ramiro: Vamos, filho, perderemos o barco.</p> <p>Fade in música extradiegética.</p>
--	---

abraço. Seguem abraçados por alguns segundos, depois saem de plano, permanecendo apenas o mar, que é enquadrado por mais alguns segundos, até que a imagem é congelada. Tela preta, entram os créditos finais.



a) Amores

Esta é a cena de adeus entre Alex e Álvaro, que estão apaixonados. Ao mostrar que está usando a plaquinha que Alex lhe deu, Álvaro aceita o convite que ela/e lhe fez na cena do passeio no parque, de serem unidos, serem de mesma origem, “da mesma família”. Antes, Álvaro teve receio de aceitar colocá-la no pescoço, porque, além de ainda não estar apaixonado por Alex, a/o estranhava, sentia receio de concretizar este ato simbólico. Agora, é como se a possibilidade de conhecer Alex melhor o tenha feito vencer a barreira cultural, e acabar se apaixonando. Contudo, mesmo com este gesto, Alex não consegue acreditar em Álvaro. Mesmo que Álvaro expresse sua paixão, Alex se recusa a aceitar que seu sentimento é correspondido, porque, na condição de *intersex*, Alex não percebe a si mesma/o como passível de ser amada/o. Por meio de suas atitudes, Alex se coloca no lugar que sempre destinaram a ela/e, o de fenômeno. Isto fica mais claro quando Alex se afasta de Álvaro,

perguntando se ele sentirá tanto desgosto de não vê-la/o quanto de não ter visto sua genitália – quando transaram, Alex virou Álvaro de costas antes de baixar sua bermuda e penetrá-lo – e também mostra sua revolta com esta condição, em sua agressividade na fala, na “acidez” de seu comentário. Porém, segundos depois, quando pergunta a Álvaro se ele quer ver sua genitália, seu tom de voz muda. Alex se desarma de deboches e tons repreensivos, a pergunta soa como um oferecimento apenas, como se ela/e quisesse dar a Álvaro o privilégio de observar aquilo que todos querem ver e tocar, a única coisa que faz com que os outros tenham interesse nela/e, aquilo que define sua relação com outras pessoas. Alex, portanto, aceita, reproduz e, com isso, (re)constitui a condição que os outros lhe impõem de que sua genitália é o que a/o torna especial.

Lembrando que as representações estão sempre inseridas em jogos de poder, conforme Louro (1997) enfatizou, é possível perceber que, nesta cena, Alex, que esteve em constante combate com as pessoas a sua volta na tentativa de escapar de representações impositivas a seu respeito, se vê rendida e subjetivada por este jogo. Ela/e mesma/o, já se reserva o lugar de indigna/o de estabelecer laços amorosos com as pessoas a sua volta. Na condição de sujeito, ela/e pode resistir, pode lutar, mas sempre será subjetivada/o pelas representações sociais, seja por meio da alteridade, seja por meio de si mesma/o.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises das cinco cenas selecionadas foi possível identificar que Alex estabelece um relacionamento diferenciado com cada um dos núcleos propostos, o que confirmou o pensamento de Goffman (1989) a respeito dos diferentes papéis que interpretamos nas diferentes realidades. Na família, Alex foi percebida/o como necessitada/o de proteção constante devido a sua condição *intersex*. Kraken foi a personagem que mais demonstrou esse cuidado, mas a vontade de Suli de transformar a/o filha/o em menina também expôs a preocupação em poupar sua/seu filha/o dos constrangimentos que esta/e sofre no filme. Quando esteve em interação com conhecidos, Alex foi constantemente reconhecida/o como mulher, como quando interage com Erica, e, quando sua condição *intersex* foi exposta, Alex deixou de ser humana para ocupar o lugar de abjeto, e com isso perdeu os privilégios que merecem aqueles que correspondem à norma, a ponto de ser violentada/o e quase estuprada/o, tudo devido a seu sexo ambíguo. Na relação que estabeleceu com seus amores, Alex foi percebida/o de formas mais plurais: ocupando forçadamente o lugar de menina, como no momento com Roberta em que esta tenta pintar as unhas da/o amiga/o; ocupando o lugar de abjeto, como quando briga com Vando, e então acaba sendo repreendida/o por não ceder às representações de gênero e sexualidade reconhecidas, ou no momento citado em que discute com Álvaro sobre seu gênero “ser as duas coisas”; sendo desejada/o, e isto inclui seu corpo, tanto na cena do chuveiro com Roberta quanto no momento citado em que faz sexo de maneira não convencional com Álvaro, que acaba se apaixonando por ela/e.

Apesar de Alex ter sido percebida/o representando papéis diferentes, todos apontam para representações do intersexo que se chocam, tensionam lugares, pois a condição de Alex sempre foi, ou delegada a um papel feminino por força bruta, ou reduzida à condição de não humana, de anomalia, capaz de causar sentimentos e reações contrastantes, inesperadas. Sendo assim, o lugar que Alex e seu corpo reclamam constantemente no filme, isto é, um lugar de vivência plena de sua intersexualidade, é deslegitimado o tempo todo por sua alteridade, e, nas teorias tratadas neste trabalho, encontram lugar apenas em uma lógica pós-identitária, isto é, em uma perspectiva *Queer*. Tanto as atitudes de Alex como seu corpo desconstroem a lógica binária homem/mulher, heterossexual/homossexual, e com isso apontam as falhas das representações sociais que constantemente legitimamos e reafirmamos. O filme reclama um lugar para alguém que não quer se definir, um lugar ainda inexistente em âmbito social, provavelmente porque a condição de Alex ainda é tabu, o que Moscovici

(2003) observou como condição que não possui representações sociais instituídas. Acredito que a prova mais evidente no filme de que ainda não existe uma representação social do intersexo que abarque suas potencialidades de maneira plena é o mal-estar que seu final causou em mim e nas pessoas com quem conversei que já haviam assistido *XXY*. O filme não é prazeroso, porque, conforme coloca Turner (1997), o cinema tem poder para reafirmar paradigmas, mas também para romper com eles, e neste ato surgem as partes não convincentes do filme. Lembrando que Lévi Bruhl (*apud* MOSCOVICI, 2003) ressaltou que representações também são associadas aos sentimentos que despertam e as acompanham, Alex rompe com os padrões da dualidade homem/mulher e heterossexual/homossexual ao recusar se decidir e com isso incomoda o espectador. Sendo uma representação social que dê conta das potencialidades da intersexualidade ainda inexistente, ocorreu, como já esperado, uma inexistência de uma reação previsível e estereotipada em relação a esta.

Alex é um indivíduo estranho, constrangedor, aparentemente indeciso e deslocado. Contudo, ela/e só ocupa esta posição devido a nossa cultura, ela é motivo de Alex nos causar mal-estar, e isso fica evidente não apenas no filme, mas nas teorias tratadas neste trabalho. É um processo cruel com Alex, que resiste como pode contra a força de uma cultura que dá a impressão de que não há o que se discutir, afinal, o mundo sempre foi e por isso sempre deve ser assim, ou seja, devemos todos ser homem ou mulher, heterossexual ou homossexual. *XXY*, portanto, pode ser considerado um representante do período atual de nossa sociedade, que ainda não concedeu um lugar social de vivência plena de sua sexualidade aos *intersexes*, o que Aumont (2002) percebeu como uma possível condição de um filme narrativo.

Particularmente, pude evidenciar a dificuldade de lidar com a condição de Alex no ato de escrever este trabalho: foi difícil tratar esta personagem no masculino e no feminino, não apenas porque nossa língua exige que o gênero transpareça quando nos referimos a uma pessoa em específico, mas também porque, além de a atriz que interpretou o papel de Alex ser uma mulher, as personagens no filme a/o colocam constantemente nessa condição. Tive, portanto, que fazer várias revisões no texto, e sempre que encontrei algum problema em relação a isso, era a falta de referência ao gênero masculino, nunca ao feminino.

A partir das análises realizadas, acredito que o objetivo da pesquisa, que era apreender a representação do intersexo no filme *XXY*, foi alcançado, mostrando que esta condição é dotada de representações que se chocam, que a adaptam a alguns lugares (o de abjeto ou de ajuste bruto a uma das representações de gênero aceitas socialmente), mas carece de uma representação social instituída que dê conta de suas particularidades. Ademais, evidencio que a análise deste filme pode remeter a um esboço da representação do intersexo

no cinema, considerando que *XXY* é praticamente o único filme encontrado que fez sucesso a ponto de se tornar internacional tendo como questão principal o intersexo. No decorrer da pesquisa, algumas dificuldades surgiram, principalmente porque existe pouco material publicado a respeito da condição *intersex* e a respeito do filme na língua portuguesa, o que despertou a necessidade de buscar informações em sites internacionais.

Por fim, posso afirmar que este trabalho foi, no mínimo, prazeroso, e que despertou minha atenção e vontade de pesquisar de maneira tão intensa que, se não fosse a sábia orientação que tive neste semestre, teria tentado abarcar um mundo de informações sobre o tema, pois simplesmente não conseguia parar de pesquisar. É com muita alegria que afirmo que este trabalho despertou em mim uma consciência social mais consciente, e digo isso sem medo de pecar com a redundância. São assuntos e temas que podem fazer diferença em âmbito social e político e que, mais importante ainda, são, para mim, inspiradores. Graças a esta experiência pretendo cursar Pós-Graduação em uma linha de pesquisa que abarque estudos de gênero e sexualidade e, posteriormente, seguir carreira acadêmica como pesquisadora e professora.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Sandra dos Santos. Mídia impressa e educação de corpos femininos. *In: corpo, gênero e sexualidade – um debate contemporâneo na educação*. Guacira Lopes Louro; Jane Felipe Neckel; Silvana Vilodre Goellner (orgs.). Petrópolis: Vozes, 2003.

AUMONT, Jacques et. al. **A estética do filme**. Marina Appenzeller (trad.). Campinas, SP: Papirus, 2002, 2ª ed. (Coleção Ofício da Arte e Forma)

BALESTRIN, Patrícia Abel. O corpo rifado. **Tese de doutorado** (orientadora: Guacira Lopes Louro) Porto Alegre: PPGEdU/UFRGS 2005.

_____, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. *In: Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação*. Dagmar Estermann Meyer e Marlucy Alves Paraíso (orgs.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

BARREIRO, Alicia; CASTORINA, José Antonio; TOSCANO, Ana Garcia. **Las representaciones sociales y las teorías implícitas: una comparación crítica**. *In: Educação e Realidade*, v.30, n.1, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/23016>. Acesso em: 02.04.2013

BORTOLOTTO, Melissa Marcanzoni; GODINHO, Janaina Mesalira; SALANI, Rafael; SILVA, Joana Lúcia Pereira da. **Síndrome de Klinefelter**. 2000. Disponível em: <http://genetica.ufcspa.edu.br/seminarios%20textos/Klinefelter.pdf> Acesso em: 10.03.2013

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

DAMICO, José; KLEIN, Carin. O uso da etnografia pós-moderna para a investigação de políticas públicas de inclusão social. *In: Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação*. Dagmar Estermann Meyer e Marlucy Alves Paraíso (orgs.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

DSM IV – **Manual de diagnóstico e estatística da associação Norte-Americana de psiquiatria**, IV. Disponível em: http://www.psicnet.psc.br/v2/site/dicionario/registo_default.asp?ID=374 Acesso em: 28.10.2012

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque (Trad.). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque (Trad.). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GINSBURG, Faye. Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual. *In: Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Cornelia Eckert; Patrícia Monte-Mór (Orgs.). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Maria Célia Santos Raposo (trad.) Petrópolis: Vozes, 1989, 4 ed.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004

_____, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação – uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997, 6 ed.

MACHADO, Paula Sandrine. No Fio da Navalha: reflexões em torno da interface entre intersexualidade, (bio)ética e direitos humanos. In: **Antropologia e direitos humanos 4** / Miriam Pillar Grossi, Maria Luiza Heilborn, Lia Zanotta Machado (orgs.). Blumenau: Nova Letra, 2006, 424p.

Manifesto – Transexualidade não é doença! Pela retirada da transexualidade do DSM e do CID!. **Bagoas**, estudos gays, gêneros e sexualidades, v.4, n.5, jan./jun. 2010.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais** – investigações em psicologia social. Pedrinho A. Guareschi (trad.). Petrópolis: Vozes, 2003.

NETO, Fernando Souto Dias. A trajetória de realização cinematográfica na Argentina: da primeira manifestação em 1897 até um modelo latino de referência. **AEDOS** v.4, n.11, setembro de 2012.

PINO, Nádía Perez. A teoria queer e os intersex: experiências invisíveis de corpos des-feitos. Cadernos **Pagu**, Campinas, v.28, jan./Jun. 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332007000100008>

RIAL, Carmen Sílvia. Japonês está para a TV assim como mulato para cerveja: imagens da publicidade no Brasil. In: **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia**. Cornelia Eckert; Patrícia Monte-Mór (Orgs.). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

SANTOS, Matheus Araujo dos. **XXY: Análise da representação da intersexualidade no filme de Lucía Puenzo**. 2010. 62 f. Monografia (Curso de Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

TEHRANI, Bijan. **An interview with Lucia Puenzo, director of XXY**. Disponível em: <http://cinemawithoutborders.com/conversations/1477-an-interview-with-lucia-puenzo-director-of-xyy.html>. Acesso em 04.03.2012.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Mauro Silva (trad.). São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994, 5 ed.

VEIGA, Ana Maria. O deslocamento do gênero no cinema argentino (dos setenta para os dois mil). **Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**. 23 a 26 de agosto de 2010.

WEEKS, Jeffrey. **O corpo e a sexualidade**. In: O corpo educado – pedagogias da sexualidade. Guacira Lopes Louro (org.). 3 e. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

GLOSSÁRIO

Contra-plongée – Quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima.

MPP – Meio Primeiro Plano: A figura humana é enquadrada da cintura para cima.

PA – Plano Americano: A figura humana é enquadrada do joelho para cima.

PC – Plano de Conjunto: Com um ângulo visual aberto, a câmera revela uma parte significativa do cenário à sua frente. A figura humana ocupa um espaço relativamente maior na tela. É possível reconhecer os rostos das pessoas mais próximas à câmera.

PD – Plano Detalhe: A câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo (um olho, uma mão etc.). Também usado para objetos pequenos, como uma caneta sobre a mesa, um copo etc.

PG – Plano Geral: Com um ângulo visual bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente. A figura humana ocupa espaço muito reduzido na tela. Plano para exteriores ou interiores de grandes proporções.

Plongée – Quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo.

PM – Plano Médio: A figura humana é enquadrada por inteiro, com um pouco de “ar” sobre a cabeça e um pouco de “chão” sob os pés.

PP – Primeiro Plano: A figura humana é enquadrada do peito para cima.

PPP – Primeiríssimo Plano: A figura humana é enquadrada dos ombros para cima.

Fonte: GERBASE, Carlos. **Primeiro Filme**. Disponível em:

<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos> Acesso em: 05.05.2013

ANEXO A - Ficha técnica

XXY. Dirección: Lucía Puenzo. Producción: Luis Puenzo e José María Morales. Roteiro: Sergio Bizzio e Lucía Puenzo. 86 min. Argentina: 2007

Atores: Ricardo Darín (Kraken), Valeria Bertuccelli (Suli), Germán Palacios (Ramiro), Carolina Pelleritti (Erika), Martín Piroyansky (Alvaro), Inés Efron (Alex), Guillermo Angelelli (Juan), César Troncoso (Washington), Jean Pierre Reguerraz (Esteban), Ailín Salas (Roberta), Luciano Nóbile (Vando), Lucas Escariz (Saul).

Cartaz

