



XXY DE LUCÍA PUENZO: O CORPO SECCIONADO OU O DUPLO PROIBIDO NO CINEMA LATINO-AMERICANO

XXY by Lucía Puenzo: the sectioned body or the forbidden double in Latin American Cinema

Jason de **LIMA E SILVA**

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Ciências da Educação
Departamento de Metodologia de Ensino
Florianópolis, Brasil

blogphilosophia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2573-2921> 

Mais informações da obra no final do artigo 

RESUMO

XXY é um longa-metragem de Lucía Puenzo, de 2007. Conta a história de Alex (Inés Efron), 15 anos, cuja vida no interior litorâneo do Uruguai já significa algo: o refúgio de sua família de Buenos Aires. Em razão de um acontecimento: a intersexualidade de Alex, reconhecida fisicamente desde seu nascimento, mesmo antes. O ensaio tem em vista quatro hipóteses fundamentais: 1. O drama de Alex não está propriamente na indecisão de seu sexo, mas na obrigação de defini-lo, e o quanto antes: pelo masculino ou pelo feminino. 2. A escolha de Alex é uma circunstância imposta a seu corpo: recusá-la não parece possível e decidi-la pressupõe uma cisão de sua dupla natureza (proibida). 3. A dupla natureza de Alex enfrenta, com o herança histórica, uma ordem jurídica e biológica: contraria a lei das instituições civis e resiste à normalização do corpo; 4. O caso de Alex se insere em três grandes modelos ou domínios de corpos na história do pensamento moderno ocidental: o corpo-máquina (da metafísica cartesiana); o corpo-partido das "práticas divisórias" (Michel Foucault); e o corpo-duplicado, segundo sua ambiguidade ou bifurcação. O ensaio propõe uma análise filosófica de tais problematizações a partir das relações estéticas e políticas em XXY.

PALAVRAS-CHAVE: XXY. Gênero. Filosofia. Cinema latino-americano.

ABSTRACT

XXY is a 2007 full-length film by Lucia Puenzo. It tells the story of Alex (Inés Efron), 15 years old, whose life in Uruguay's coastal countryside already means something: the refuge of his family from Buenos Aires. The reason for such welcome escapades is Alex's intersexuality which was diagnosed and was physically apparent at his/her birth, even before. This essay will try to examine four fundamental hypotheses. 1. Alex's drama does not lie in his/her sexual ambiguity but in the demand for him/her to self define as soon as possible: either masculine or feminine. 2. Alex's choice is an imposition placed on his/her body, to refuse it does not seem possible and to make a decision is to allow a fracture, a split from his/her own double nature which is forbidden by society. 3. Alex's double nature faces, as a historical heritage, a judicial and biological order in total contravention of the laws in civilian institutions and that resists the normalisation of the body. 4. Alex's case is embedded into three of the major models or dominions about the body concept in the history of modern Western thinking. The body machine (Cartesian metaphysics), the political body of the 'divisive practices' (Michel Foucault) and the intersexual, duplicate body according to its ambiguity or bimorphy. This essay propounds a philosophical analysis of such issues arising from the aesthetical and political interrelation exchanges in XXY.

KEYWORD: XXY. Gender. Philosophy. Latin American Cinema.

INTRODUÇÃO: O CINEMA COMO ARTE DA CAPTURA

οὐκ οἶδ' ὅτι θεῶ· δίχα μοι τὰ νοήματα
Não sei o que faço: duas mentes há em mim.
Safo de Lesbos (630-604 a.C. Lobel-Page 51).

“Não teria eu de lutar contra inimigos de
todos os gêneros? E como sairia dessa luta?
Herculine Barbin (Diário de um
hermafrodita, ca.1865-1868).

Por certo é bom ver um filme para se distrair. Mas também é certo que assistir bons filmes distraídos é como não vê-los. Distrair-se talvez seja apenas uma via de deslocar o olhar para outra coisa, cujo sabor e desconhecido enlace ocupa nossas atenções durante algum tempo. Pode ser algo banal, lembrança percorrida sem nostalgia, que se despe de todas as roupas para nos deixar a nus com nossas fantasias desordenadas, quando sentimos instáveis as paredes mais cômodas de nossa existência. Isto produz a arte, a obra de arte. O cinema, entre as artes, tem um artifício que bem poderia pertencer ao gênero maior das artes do sequestro, ou da captura¹: em parte pela imersão em uma sala escura que nos instala entre a compenetração da tela e o som dos alto-falantes; em parte pela ilusão que a montagem favorece como narrativa, no ritmo de seus planos e sequências. À margem das solicitações exteriores, somos capturados pelo jogo entre som e imagem, música e diálogo, ficção e afeto, imaginação e pensamento, no fôlego de um tempo determinado. Claro, o cinema não apenas reproduz coisas e ações potencialmente verossímeis segundo seu realismo audiovisual. Nem unicamente se sustenta por fantasias e efeitos especiais. Entre o realismo dramático e o enredo fantástico, o invisível ganha visibilidade, na temporalidade dos planos, na literatura do drama, no ritmo da montagem. O sequestro estético do cinema não passa, é certo, de um truque, tão perigoso quanto necessário. Armadilha própria da arte quando o seu caráter é genuinamente filosófico, ou radicalmente existencial, qual seja: *fazer ver o não visto*, ou ainda, deixar ver o que na sua radical diferença se mostra. Questões então para este ensaio: quais saberes e poderes sequestram o corpo intersexual, antes mesmo que experimente seus prazeres ou reconheça as inclinações de seu desejo e de seu gênero? Como e por que o/a

¹ No *Sofista* de Platão, o personagem do Estrangeiro divide o conjunto das artes em arte aquisitiva ou arte produtiva; a arte aquisitiva, por sua vez, em aquisição por apropriação ou por troca; a apropriação divide em captura ou luta; a captura distingue em captura de seres vivos (caça) ou seres não vivos; a caça em caça de animais aquáticos (pesca) ou terrestres (cf. 218e-221c). Faz ainda a distinção entre a caça não violenta e a arte da persuasão, dentro da qual estaria a sofística.

hermafrodita perturba a normatividade dos corpos e a normalização dos atos e comportamentos? Em *XXY* essas questões estão dadas em uma história, no encontro entre duas famílias, entre dois jovens mais centralmente, cujas intimidades enfrentam, por um lado, as próprias dúvidas e descobertas, por outro, a proteção ou castração de seus pais.

ESPÉCIES EM EXTINÇÃO OU O SILENCIAMENTO DO ESPECIAL

XXY é o primeiro filme de Lucía Puenzo como diretora, de 2007, embora ela já tivesse escrito uma série de roteiros para o cinema. O filme recebe dois prêmios no ano seguinte: Prêmio Goya e Prêmio Ariel de melhor filme Ibero-americano. A fonte de seu roteiro é literária, o conto *Cinismo* (2004) de Sérgio Bizzio, sobre o qual Lucía Puenzo fez alterações significativas, a começar pelo título. Conta a história de Alex (Inés Efron), 15 anos, cuja vida no interior litorâneo do Uruguai já significa algo: o exílio de uma família de Buenos Aires, a fuga para o anonimato, em razão de um acontecimento: a intersexualidade de Alex, reconhecida desde antes seu nascimento, a coexistência dos órgãos masculino e feminino². Um dilema vivido pelos pais, mas sobretudo por Alex, a quem o tempo da escolha se volta, a escolha de seu destino sexual, em parte pelo amadurecimento de um corpo (já medicado por hormônios femininos), em parte pelas circunstâncias à sua volta, a família, os hóspedes, o vilarejo, e toda a microfísica de seus poderes. Alex terá de decidir, ainda que indeciso o seu desejo. E decidir significa cindir, ou seja, separar-se de si mesma/o. Se há uma “solução” prevista é porque Alex sempre foi um “caso”: para os médicos e para seus conterrâneos.

Os pais de Alex a tratam pelo gênero feminino, muito embora seu nome, Alex, não se reduza a um único gênero. *Hembra* é a primeira palavra que se ouve no filme, *fêmea*. Dita pelo biólogo marinho à mesa de trabalho, logo depois que seu parceiro abre o corpo de uma tartaruga. No limiar da porta surge uma mulher, ela anuncia: “Eles estão chegando”³. Esses primeiros personagens, como viremos saber, são os pais de

² É preferencialmente usado o termo *intersexual* no lugar de hermafrodita, nas discussões de gênero (Cf. AYUSO, Barbara. *Sou intersexual, não hermafrodita*. Madri: *El país*, 17 de setembro de 2016). A palavra *hermafrodita* retorna aqui, durante o ensaio, como historização do fenômeno e problematização do poder médico, mas também, em contraposição, como forma de interpretação da poética de Ovídio e segundo o uso convencional da palavra, a exemplo de como fala a diretora de *XXY*, Lucía Puenzo, sobre o filme, e como aparece no conto de Sérgio Bizzio, *Cinismo*. E é esse termo, aliás, que dá título ao filme dominicano *Hermafrodita*, de 2009, de Albert Xavier, sobre o qual também versa este ensaio. Judith Butler também usa o termo em *Problemas de gênero* (1990), equiparado ao intersexuado, ou intersexual.

³ As frases e os diálogos estão legendados em português conforme plataforma indicada, ao fim do trabalho, na *Filmografia*. Mantenho o espanhol apenas em algumas expressões ou palavras para ressaltar a ênfase ou ideia dadas no idioma original do filme.

Alex, o biólogo, Kakren (Ricardo Darín) e sua companheira, Suli (Valeria Bertuccelli). O casal espera uma família de Buenos Aires: Érika (Carolina Peleritti), Ramiro (Germán Palácios) e o filho Álvaro (Martín Piroyansky), de 16 anos. Na sequência seguinte vemos, no interior do carro, essa família. Aguardam a movimentação da balsa, e Ramiro tem um livro em mãos: *As origens do sexo*. Viemos a saber ser Ramiro um cirurgião que, pela mediação entre as duas amigas, mas também por interesse próprio, dispõe-se a cooperar com a escolha de Alex, com a competência técnica que lhe é reputada para fazê-lo. Ele tem, portanto, um interesse específico, um interesse no caso. (Mas Suli, mãe de Alex, não comenta com seu companheiro a articulação e os interesses em jogo, só adiante Kakren vem a sabê-lo).

Alex está no porão da casa quando, acompanhados por sua mãe, chegam os hóspedes. Consegue vê-los e ouvi-los pelas frestas de madeira, como uma tela de cinema retangularmente alongada, estratégia de observadores. A primeira conversa entre os adolescentes, Álvaro e Alex, é na praia, aos fundos da casa. Sem meias palavras, Alex lhe fala: *te hiciste la paja*, “te masturbaste!” (...) “em teu quarto” (12:10), o que desconcerta imediatamente Álvaro, que pergunta se Alex também o faz: “Todos os dias”, responde. Alex tem quinze anos, revela nunca ter feito sexo e pergunta se Álvaro faria (*acostarse* é o verbo que Alex usa: *ir para a cama*). Com quem, pergunta Alvaro? comigo, responde Alex.

No conto *Cinismo* a personagem se chama Rocío e tem doze anos. O narrador, aliás, não a perdoa. Rocío tem “um defeito físico geral, muito perturbador, se a gente está sóbrio quando a olha: é bela por partes e horrível em seu conjunto. Dir-se-ia que dá a impressão de ter sido embaralhada mais do que concebida”. Em seguida ainda diz: “Rocío era uma menina totalmente normal (todavia virgem e caprichosa), ainda que com uma particularidade: era a menina mais cínica que havia conhecido. Até seus próprios pais haviam aceitado em alguma ocasião que Rocío era ‘um pouco azeda’” (BIZZIO, 2004, *tradução nossa*). O temperamento de Alex, no filme, parece menos azedo do que mórbido é seu humor. Aos poucos sua graça se expressa, e o que aparentava cínico e impenetrável, dá lugar à perspicácia e a uma profunda e frágil sensibilidade. Outra diferença entre o conto e o filme tem a ver com as profissões atribuídas aos personagens. O pai de Alex é um biólogo (e não sociólogo), e o pai de Álvaro, Ramiro, um cirurgião (e não músico de cinema). O roteiro produz com isso uma tensão dramaticamente concêntrica em torno de Alex, entre sua herança biológica e a destinação cirúrgica. A visita, pela mesma razão, deixa de ser no filme uma casualidade de veraneio, e é articulada pelas mulheres como estratégia para uma aproximação do

caso, sem que desta maneira pensem ou olhem necessariamente as amigas para Alex, sobretudo sua mãe.

Em uma cena aparecem todos juntos na varanda, as amigas trocam lembranças, riem. Alex chega, e ao ser perguntada pelos estudos, fala sobre sua provável expulsão da escola: por ter brigado com Vando e quebrado (*rompido*) seu nariz. Questionada pelo pai sobre a razão da briga, Alex se retira em direção à praia. Quem é Vando, pergunta Érica, o melhor amigo dela, responde Suli. "Amigo ou namorado? Ninguém fica assim por um amigo", comenta Érica (14:31). Em uma sequência adiante, com a vista de seu quarto aberta para o mar, Alex põe um de seus comprimidos sobre o peito e dele se livra com um piparote certeiro janela afora. Sabemos, depois, serem hormônios femininos. Se não tomados, Alex viriliza: "muda tudo, o corpo, os cílios, vai parar de desenvolver-se como mulher", diz Ramiro mais adiante (34:35).

Kakren é chamado a uma emergência para tratar das tartarugas encontradas em alto-mar pelos pescadores. Alex e Álvaro o acompanham. Entre as embarcações estão Esteban e Vando, pai e filho, trabalhadores do mar. "Devias pedir desculpas ao invés de bancar o prepotente", diz Esteban a Kakren, quando solicitado pelo biólogo (22:24). "Meu filho vomitou sangue, está com o nariz quebrado. Minha mulher queria fazer a denúncia. É melhor que não apareça mais por aqui" (22:24-35), impõe-se Esteban. Vando chama pela amiga, se reaproxima como gesto de reconciliação, mas Alex avança determinada a agredi-lo. Kakren os afasta e ouve de Esteban a ressentida sentença: "É melhor levá-la. Há demasiadas espécies em extinção aqui" (23:00). No retorno para casa, Kakren pergunta a Alex: "A quem contou?". "A Vando e ninguém mais", responde Alex (23:50). E após algum silêncio Alex questiona: "Se sou tão especial, por que não posso falar com ninguém?" (24:01). Alex não apenas faz afirmações muito diretas (diante das quais seus interlocutores, frequentemente, não encontram saídas): suas perguntas também são impactantes. Contar ou não contar? Por que afinal é um segredo, e tem de ser um segredo? Uma vez compartilhado, é possível guardá-lo, sobretudo entre jovens? A quem se diria seu sexo sem que o fato virasse caso, sem que o caso virasse intriga, a intriga um problema de justiça, a justiça uma solução médica? Por que, antes de mais nada, é necessário dizer seu *verdadeiro sexo*?

ALEX, ALEXINA OU HERCULINE BARBIN: O DUPLO PROIBIDO

O problema filosófico sobre a necessidade do verdadeiro sexo é elaborado por Michel Foucault, no prefácio de *Herculine Barbin, o diário de um hermafrodita*.

“Precisamos verdadeiramente de um verdadeiro sexo?” (FOUCAULT, 1982, p.1). Eis a questão pela qual Foucault abre as memórias de Herculine Barbin, cuja edição organiza. Adelaide Herculine Barbin nasce na comuna francesa Saint-Jean-d'Angély, em 1838, e aos vinte e um anos de idade, passa a ser conhecida pelo nome masculino Abel Herculine Barbin. Morre em Paris, aos vinte e nove anos, por suicídio: derradeira ruptura de uma vida cuja condição se torna insuportável, não apenas por ter sido “incapaz de adaptar-se a uma nova identidade” (FOUCAULT, 1982, p.5), mas por terem violado sua intimidade, com exames e inspeções sem fim, e pela obrigação de migrar a Paris, no papel revertido de homem: “O presente explicava o passado, já tão equivocado”, escreve Herculine ao fim de seu diário (FOUCAULT, 1982, p.90). Dupla natureza descoberta, e explorada, em razão da qual ocupou lugares à margem das interdições, justamente onde o masculino era proibido, nos conventos: local de formação e trabalho de Herculine, como professora⁴. Muito cedo Herculine se encanta pela literatura e pela história, “antiga ou moderna, era o meu assunto predileto”. Na leitura “encontrava um alimento para aquela necessidade de conhecer que invadia todas as minhas aptidões” (FOUCAULT, 1982, p.18). Sim, sua escrita pode ostentar um “estilo gracioso”, como diz Foucault, “afetado, alusivo, um pouco pomposo e em desuso, que era para os internatos daquela época não só um modo de escrever mas também uma maneira de viver” (FOUCAULT, 1982, p.5). Mas há um instinto filosófico que impulsiona desde criança seu espírito, pelo qual, no tempo da escrita do diário, chega a problematizações muito perspicazes a respeito de seu passado e de sua condição. Como não ser alusiva quando o estranhamento de Herculine está na evidência de sua diferença, ainda que socializada menina e logo moça e mulher? A transição forçada de gênero representa o rompimento de um passado quase feliz, se já não fossem suficientes os tormentos vividos, as fragilidades físicas, o mal-estar do próprio corpo, sobretudo em relação às outras jovens do convento, “envergonhada”, conta no diário, “da enorme distância que fisicamente nos separava” (FOUCAULT, 1982, p.33). O diário, comenta Foucault, “é um documento dessa estranha história do verdadeiro sexo”: reúne as “memórias deixadas por um desses indivíduos a quem a medicina e justiça do século XIX perguntavam obstinadamente qual era a verdadeira identidade sexual” (FOUCAULT, 1982, p.4).

⁴ “De minha chegada a Paris data uma nova fase de minha dupla e estranha existência. Criado durante vinte e um anos entre moças, fui primeiramente camareira. Aos dezesseis anos entrei na qualidade de aluna-professora para a escola normal de... Aos dezenove tirei meu diploma de professora; alguns meses depois dirigia um internato renomado na área administrativa de...; saí de lá aos vinte e um anos, durante o mês de abril. No final desse mesmo ano eu estava em Paris na estrada de ferro...” (FOUCAULT, 1982, p.121).

Foucault ainda anexa à edição as notícias da imprensa da época, cartas, certidões, um conto satírico italiano de Oscar Panizza, inspirado nas memórias de Herculine, uma análise fisiológica de E. Goujon, o relatório médico-legal de A. Tardieu, segundo o qual “as aparências do sexo feminino foram levadas às últimas consequências, mas apesar disso, a ciência e a justiça foram obrigadas a reconhecer o erro e a devolver esse jovem rapaz a seu *sexo verdadeiro*” (FOUCAULT, 1982, p.114, *grifo nosso*). Abel, Adelaide, Herculine Barbin, Camille ou Alexina, como é chamada pelos mais próximos na sua narrativa. Alexina, Alex, nada casual essa associação, já bastante feita nos comentários e críticas sobre XXY. Em uma cena noturna do filme, Alex flagra Álvaro olhando os frascos na prateleira do banheiro e diz, envolta de sombra: “Cuidado com isso!”. “Que é?”, pergunta o moço. “Corticoide”, responde Alex: “Para que não me cresça a barba” (30h20). Herculine, de talhe “ridicularmente magro”, como a si se descreve no diário, sente esse drama dos pêlos, aos dezessete anos: “Também meu corpo era literalmente coberto de pêlos, o que me obrigava, mesmo durante o verão, a manter os braços escondidos” (FOUCAULT, 1982, p.33). Mas essas idiosincrasias não a tornam menos querida por suas companheiras e professoras, porque, assim como Antígona proclama na tragédia de Sófocles, Herculine revela: “Nasci para amar”. E acrescenta: “Todas as faculdades de minha alma estavam voltadas para o amor; um coração ardente escondia-se sob minha aparência fria e quase indiferente” (FOUCAULT, 1982, p.33). Para Judith Butler o corpo de Herculine é “signo de uma ambivalência insolúvel, produzido pelo discurso jurídico sobre o sexo unívoco”. Corpo intersexuado: “árdua a luta para separar conceitualmente a descrição de suas características sexuais primárias, de um lado, e de outro, sua identidade de gênero (...) e a direção e os objetos de seu desejo”. Padece, portanto, de uma “ambivalência fatal produzida pela lei proibitiva, e que apesar de todos os felizes efeitos dispersivos, culmina no suicídio de Herculine” (BUTLER, 2019, p.174). Felizes efeitos dispersivos como o proveito da paixão por Sara, cuja intimidade, conta Herculine, “era muito admirada, mas com o tempo passou a ser criticada (...), um pouco exagerada e por que não dizer suspeita”. Hospedada na casa da família de Sara, Herculine confessa: “não tive coragem de encarar a senhora P... Pobre mulher! Via em mim apenas uma *amiga* de sua filha quando na verdade eu era seu amante!...” (FOUCAULT, 1982, p. 54-57). Nem jovem amiga, nem moço amante, entre uma e outro exercita seus prazeres no convento e se encanta efetivamente por Sara, o que não significa necessariamente evocar de seu passado, na expressão de

Foucault, o “limbo feliz de sua não identidade”⁵. Indefinição anatômica, gênero indeciso, remorso pela audácia de seu desejo: faces de um espelho que não reflete senão a clareza e distinção de um único sexo por cuja obrigação a sociedade moderna espera. A própria categoria sexo obriga ao artifício de uma unidade, construída historicamente em torno das ações e fisiologias humanas, segundo suas inclinações e seus corpos. Michel Foucault tem uma nota a propósito de tal categoria no primeiro volume de sua *História da sexualidade*: a “noção do ‘sexo’ permitiu agrupar, de acordo com uma *unidade fictícia*, elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres e permitiu fazer funcionar esta unidade fictícia como princípio causal, sentido onipresente, segredo a descobrir em toda a parte” (FOUCAULT, 1999, p. 144-145). Entre a falta e o excesso, a interrupção ou o esgotamento, o instinto e a função, o desejo e a impotência, é o dispositivo da sexualidade que instaura a ideia de sexo (FOUCAULT, 1999, p. 145). Princípio causal porque tudo o que alguém faz ou deixa de fazer, recalca ou libera, guarda ou exhibe, teria a ver com a ordem de uma sexualidade segundo um conjunto de técnicas e discursos, da psicanálise à medicina, da biologia à estética dos corpos. O dispositivo é rapidamente ativado no caso dos hermafroditas, objeto de uma vontade de saber e poder médicos, fisiológico e anatômico, desde o século XVII, para que descubram seu único e verdadeiro sexo, o quanto antes, de modo que se libere o corpo de seus impasses e ambiguidades (uma liberação que custa o preço de muitas intervenções, vigilâncias e suicídios); para que, sobretudo, o hermafrodita não se torne um “erro”, e sua identidade de gênero seja o avesso do que se deveria ser (o caso de Herculine); ou, ainda, para que não se torne vítima de sua própria escolha, quando *ter de escolher* já é, por si, problemático, a exemplo de Alex. Alex, Alexina.

Nem sempre foi assim, comenta Foucault no seu prefácio. Embora tenha havido condenações na Idade Média, a mistura dos sexos no corpo não era necessariamente um problema para uma pessoa, nem para o registro civil de seu sexo. Uma vez nascida

⁵ Aqui uma diferença na leitura de Judith Butler e Michel Foucault. Sem entrar na querela, cito Butler para se pensar a diferença de sua condição, reconhecida e contestada por Herculine, sem representar a reprodução do desejo homossexual necessariamente: “Foucault presume aqui que a semelhança desses corpos condiciona o limbo feliz de sua não identidade, uma formulação difícil de aceitar tanto lógica quanto historicamente, e também como descrição adequada de Herculine. É a consequência de sua semelhança que condiciona o jogo sexual das jovens do convento, ou será, antes, a presença erotizada da lei interditoria do homossexualismo que produz esses prazeres transgressivos na modalidade compulsória de um confessionário? Herculine sustenta seu discurso de diferença sexual mesmo neste contexto ostensivamente homossexual: ela/ele nota e goza de sua diferença em relação às jovens que deseja, e contudo essa diferença não é uma simples reprodução da matriz homossexual do desejo. Ela/ele sabe que sua posição nessa troca é transgressiva, que ela é ‘usurpadora’ de uma prerrogativa masculina, como ela/ele diz, e que contesta tal privilégio até mesmo ao reproduzi-lo (BUTLER, 2019, p.8).

a criança, se justapusessem órgãos masculino e feminino, principalmente a partir do século XVII, o pai ou padrinho o nomeavam no batismo, segundo o que tivesse “maior vigor”, diz Foucault. Na vida adulta se poderia até mesmo trocar formalmente de sexo, mas, uma vez escolhido, teria de viver o resto dos dias com as posições e responsabilidades da identidade assumida (FOUCAULT, 1982, p. 2).⁶ “As teorias biológicas da sexualidade, as concepções jurídicas do indivíduo, as formas de controle administrativo nos Estados Modernos, acarretaram, pouco a pouco, a recusa da ideia de mistura dos dois sexos em um só corpo e, conseqüentemente, a restrição da livre escolha dos indivíduos incertos. A partir de então, um só sexo para cada um” (FOUCAULT, 1982, p. 2). A Herculine não é dada a escolha, porque o equívoco de sua condição já se arrastou no tempo, na avaliação de seus médicos.⁷ Ao passo que para Alex, o drama está na obrigação de sua escolha, demasiadamente urgente para quem mal compreendeu seu corpo e tateia ainda o campo do erótico. É uma escolha que chega antes de uma vida propriamente adulta. Por isso, a necessidade de experimentar, a decisão de *acostarse*, quando conhece Álvaro. A escolha chega cedo porque seu corpo sempre foi signo de uma ambivalência produzida pelo próprio dispositivo da sexualidade, cuja mistura acusa uma ameaça não apenas a uma ordem natural e divina, mas se insurge contra a norma das sociedades modernas, no interior das quais a cada qual um sexo deve bastar, tanto no âmbito da lei, quanto na ordem anatômica dos corpos, sob o risco de vingar aquilo contra o que a ciência promete vitória à medida que nomeia como condenação da natureza: sua “monstruosidade”.

O HERMAFRODITO DE OVÍDIO: “DIGA A TODO MUNDO QUE SOU UM MONSTRO”

Kakren, em uma conversa com Suli, pergunta por que motivo ela não havia dito “ser esse cara um cirurgião?” Kakren aparece sempre nas cenas compenetrado, cenho dobrado, de suspeita ou inquietante preocupação. “É o melhor”, diz Suli. “Quem disse,

⁶ No curso do Collège de France de 1975, Foucault complementa e cita o caso de Antide Collas como um dos últimos casos, a que se tem notícia, de se queimar vivo um hermafrodita: “en la Edad Media, y hasta el siglo XVI (y al menos también hasta principios del XVII), los hermafroditas, como tales, eran considerados como monstruos y ejecutados, quemados, y sus cenizas se lanzaban al viento (...) Antide Collas, que fue denunciado como hermafrodita. Vivía en Dôle y, tras visitarlo, los médicos concluyeron que, en efecto, ese individuo poseía los dos sexos, pero que sólo podía poseerlos había tenido relaciones con Satán (...) Sometido al tormento, el hermafrodita confesó efectivamente haber tenido relaciones con Satán y fue quemado vivo en Dôle en 1599” (FOUCAULT, 2007, p.73).

⁷ O dr. H., “homem da ciência”, mais do que um médico, nas palavras de Herculine, na ocasião de seus primeiros exames, se coloca como confessor, e diz: “Me dê sua mão senhorita; em breve a chamaremos de outra forma, eu espero”, e para sua mãe, “cuja perplexidade chegara ao auge”, o médico diz: “A senhora perdeu uma filha, é verdade... mas ganhou um filho que não esperava” (FOUCAULT, 1982, p.77).

ele?”, pergunta o marido. Suli contrapõe, com calma: “Eu não sou o inimigo” (18:29). E compartilha o fato de Alex não tomar mais os hormônios. Em outra cena mais adiante, Ramiro se propõe a ajudar Suli a falar com Kakren, “para que entenda bem do que se trata” (30:50). Suli não responde. Na sequência posterior, no carro com o casal de amigos, Suli pede para Ramiro parar: à vista uma costa de pedras avança sobre o mar, ali, ela lembra, teria ficado grávida de Alex, quando ainda moravam na Argentina. Grávida, ela comenta, já sobre as pedras com os amigos, todo o tempo perguntam se é homem ou mulher: “Lá na clínica é a primeira coisa que perguntam, se é menino ou menina” (34:03). Como se o verdadeiro sexo e sua moldura binária circuncrevesse a verdade dos gêneros. Claro, esses enunciados não passam de “invocações performativas”, esclarece Paul Beatriz Preciado, “expressões contratuais”, formas de investimentos sobre os corpos e, no limite, sanções cirúrgicas para corrigi-lo, sobretudo quando esses corpos “ameaçam a coerência do sistema sexo/gênero até o ponto de submetê-los a processos cirúrgicos de ‘cosmética sexual’” (PRECIADO, pp.28-29)⁸.

Quando Alex, na praia, pergunta novamente sobre a proposta de *acostarse* a Álvaro, o jovem recusa, por ela ser muito garota, por mal se conhecerem: “Você não é normal. É diferente, sabe disso” (35:25). Alex corre para o sótão de um depósito. Álvaro segue atrás e a encontra chorando. No conto, o choro de Rocío (Alex) lhe chama “a atenção não por ser genuíno senão pelo fato de que Rocío era como o Frankenstein de um esteta perverso, um monstrinho (*monstruito*) facetado” (BIZZIO, 2010, *tradução nossa*). Dá meia volta para abandonar o sótão, Alex o chama, se tocam, se beijam, se desejam. Mas acontece algo que representa a reviravolta não apenas do enredo, mas das subjetividades do drama, a dos jovens primeiramente, e a dos familiares, em segundo plano, com suas expectativas em jogo: sobretudo a dos pais de Alex em relação à filha menina, ou à mulher em vista. Alex não deixa Álvaro lhe tocar a intimidade de seus órgãos, ao contrário, coloca seu parceiro, submisso, de costas, e o penetra. Kakren, o pai de Alex, testemunha a cena por acaso e, como tal, é flagrado.

⁸ Conforme Paul Beatriz Preciado: “as expressões aparentemente descritivas ‘é uma menina’ ou ‘é um menino’, pronunciadas no momento do nascimento (ou inclusive no momento da visualização ecográfica do feto), não passam de invocações performativas – mais semelhantes a expressões contratuais pronunciadas em rituais sociais tais como o ‘sim, aceito’ do casamento, que a enunciados descritivos tais como ‘este corpo tem duas pernas, dois braços e um rabo’. Esses performativos do gênero são fragmentos de linguagem carregados historicamente do poder de investir um corpo como masculino ou como feminino, bem como de sancionar os corpos que ameaçam a coerência do sistema sexo/gênero até a ponto de submetê-los a processos cirúrgicos de ‘cosmética sexual’ (diminuição do tamanho do clitóris, aumento do tamanho do pênis, fabricação de seios de silicone, refeminilização hormonal do rosto etc.) (PRECIADO, pp.28-29).

Álvaro corre e Alex volta à solidão do sótão, chora. No conto de Sérgio Bizzio, o narrador ruma como se fosse o próprio pai e deixa ao leitor uma pergunta:

Havia chegado a hora de ser covarde: jamais contaria a Suli, nem a ninguém, o que havia visto. Sempre sabia que isso ia acontecer, estava preparado e podia se virar sozinho. Depois de tudo, o que havia de inquietante se sua filha hermafrodita e menor de idade *tinha enrabado* (*le rompiera el culo*) o filho de seu convidado? (BIZZIO, 2004, *tradução nossa*).

No filme, aparece a mesma expressão, mas furiosamente posta por Kakren, numa conversa à noite com Suli, a respeito daquele flagrante. Na intimidade silenciosa do quarto à luz de velas, Kakren conta a Suli o que passou (46:40). “Ela estava em cima”. “Quê?”, Suli não compreende e Kakren é secamente enfático: estava “enrabando o filho de seus convidados. Entende ou devo demonstrar?” (46:55). Kakren ainda diz: “Sabíamos que isso ia acontecer. Não vai ser mulher toda vida” (47:27). Há um silêncio prolongado e Kakren repentinamente pergunta: “O que quer dizer com normal?”. “O quê?”, devolve Suli. “Disse normal”. “Não, não disse nada”, ela responde (47:34). O esforço de Kakren para compreender e respeitar Alex não o alivia da pressa de definir à filha um gênero, nem o livra do fantasma da norma de um sexo único, como o sopro de uma palavra sequer pronunciada: *normal*. O pai de Alex também se vê nessa transição, nesse impasse; por duas vezes, após o flagrante, vacila entre nomeá-la/o *filha* ou *filho*.

A cena representa uma peripécia na narrativa, embora não defina coisa alguma a propósito do *destino sexual* de Alex, nem muito menos a propósito da qualificação de seu gênero. É uma reviravolta psíquica na trama: para o pai em relação a *sua filha*, para Alex em relação ao seu desejo, para Álvaro, a descoberta de um prazer.⁹ Álvaro corre para o bosque, sem rumo, chora, se masturba. Chega à casa encharcado pela chuva. Alex está diante do espelho, ereta, sua nudez é parcialmente ocultada pelas sombras, iconográfica. Vê Álvaro à rua, pouco antes de entrar, sob uma luz verde, quase mórbida. Dentro da casa, estão todos prontos para o jantar. Alex corre para a casa de uma amiga, vizinha, filha do colega de trabalho de seu pai. O jantar entre os casais e Álvaro transcorre, mas com estranheza. Ramiro obriga seu filho a beber vinho: “Algo há de ter no sangue” (44:00), como para tirar a prova de sua virilidade. Kakren intervém, diz não suportar a prepotência: “Saímos de Buenos Aires para estar longe de

⁹ Nem ao fim da história o médico, Ramiro, saberá que Álvaro, seu filho, teve efetivamente uma relação com Alex. Ramiro, ao fim do filme, numa conversa mais próxima com seu filho ao relento, sem ideia alguma de seus desejos e de sua intimidade, diz que, apesar de tudo, lhe agrada vê-lo interessado em Alex, porque temia que o filho fosse homossexual. “Apesar dos pesares, fico feliz. Tinha medo que você fosse gay” (01:20:01).

certo tipo de gente”, fala para Suli: “E agora acontece de estarmos todos sentados na mesma mesa” (44:23).

Mas há uma sequência fundamental na virada da primeira hora do filme: a sequência do rio. O corpo de Alex, em uma tomada do alto, é iluminado parcialmente pelo sol, boiando plástica e serenamente de olhos fechados. Álvaro está à margem do rio. Ele se despe. Alex percebe. Nada até a outra margem e avança o passo. Álvaro a alcança. Teve de atravessar o rio. A imagem do rio me parece uma inserção não apenas oportuna, mas de uma potência simbólica central para a narrativa, não menos filosófica, contando ter havido no Ocidente um acontecimento em Éfeso, as sentenças de Heráclito, dentre as quais uma bastante conhecida: “Nos mesmos rios (*potamois tois autois*) entramos e não entramos; somos e não somos” (HERÁCLITO, 1991, p.81). O rio que transcorre e nos faz passar, o rio que é eternamente trânsito, pelo qual deixamos de ser para nos tornarmos, onde o não-ser é, à medida que o ser se perde, fluxo que não nos permite entrar como somos, devir do qual saímos sem ser o mesmo, força d’água que transpõe, transforma e transcende. O rio, também, sugestivamente erótico, não à toa, entre gregos e latinos, correspondia a alguma divindade cercada por sátiros e ninfas. Ninfas como as Náíades, as que habitam os rios, chamadas Potâmides, ou as que habitam os lagos, chamadas Limnátides.

Nas *Metamorfoses* de Ovídio, *Hermafrodito* é filho de Mercúrio (Hermes para os gregos), “nascido da deusa de Citera” (Vênus ou Afrodite), deixa os montes paternos aos quinze anos, alegre-se “em errar por lugares desconhecidos e ver rios desconhecidos” (OVÍDIO, 2017, v. 292-294), até encontrar, perto da Lícia, “um tanque de águas claras até o fundo”, “fresca relva e ervas sempre verdejantes” (v.301). Lá onde habita uma ninfa, Salmácida, que “com frequência colhe flores”, e “por acaso também colhia quando viu o menino e quis ter a quem via” (v.315-316). Arde “de desejo pelo corpo nu” do jovem Hermafrodito (v.346-347). Há luta e beijos, a ninfa “enlaça o que resiste e quer escapar” (v.361). Hermafrodito luta até a exaustão para fugir, mas, unidos um ao outro, misturados os corpos, a ninfa ordena aos deuses não separá-los: “Assim, quando se uniram os corpos em tenaz enlace, não são dois, mas a forma é dupla, de modo que nem mulher nem jovem se pode dizer”: *forma duplex, nec femina dici nec puer ut possit.* (v.378-379). Hermafrodito amaldiçoa o lago, condena a se tornar meio-homem (*semivir*) quem àquelas fontes como homem chegar (*vir venerit*), nos versos 385-386. Em sua metamorfose física, subsiste gládio e revolta, o corpo a corpo em uma só jovem beleza. O duplo, é verdade, já estava no nome, como diz o início do poema: “também o nome tomou deles” (v.291), o nome dos genitores,

Hermes e Afrodite, o deus mensageiro, a deusa do amor. Mas a revolta parece ser, antes, em razão da força à qual o único (o masculino) se submeteu, pela duplicação inevitável com a posse amalgamada da ninfa. Violação articulada pelas forças da natureza, Eros na sua violência primordial, conforme a descrição poética de Safo de Lesbos: "Eros sacudiu o meu coração, como um vento que, descendo a montanha, se lança sobre os carvalhos" (PULQUÉRIO, 2001, p. 164, fr.50 D). Eros, "agridoce, incontrolável criatura" (fr.137 D). Hermafrodito era *um* e *biforme* se torna. A unidade trágica da *physis* se restabelece na fusão de dois, em guerra permanente, no interior de si mesmo, atração e repulsa, feminino e masculino, violência originária do amor e do desejo. Herculine, aliás, confessa ter ficado "particularmente *transtornada* com a leitura das metamorfoses de Ovídio", aos dezessete anos: "Esse achado tinha para mim uma singularidade que a continuação da minha história provará" (FOUCAULT, 1982, p.26). Mais ao fim, Herculine faz outra referência à obra, quando pergunta: "O verdadeiro por mais exorbitante que seja não ultrapassa às vezes todas as concepções do ideal? As metamorfoses de Ovídio não estariam próximas disso?" (FOUCAULT, 1982, p.83).

"Alex, explica-me", diz Álvaro na sequência do rio, "você não é...?" (1:02:08). "Sou as duas coisas". Álvaro estranha. "Mas isso não pode ser". Ao que Alex devolve o problema: "Vais me dizer agora o que posso ou não ser?". Mas Álvaro quer saber mais: "Mas você gosta de homens ou de mulheres?". "Não sei", responde Alex. Álvaro é colocado em um drama que não compreende, para reconhecer um desejo que também é seu, vivido inesperada e extraordinariamente. Alex se afasta, mas se volta mais uma vez para o amigo, pede perdão pelo que fez. Ele diz que não lhe fez nada, o que fez, gostou. Alex diz que também gostou. Álvaro quer terminar o que começaram. Alex responde: não quero fazer com você. Por quê? ele pergunta. "Eu quero outra coisa" (1:02:14), diz Alex, ao que ele rebate: eu também quero outra coisa. "O que queres?". "Você, o que quer?". Álvaro não assume uma resposta, um desejo, um instinto, ainda que problemático, ainda que provisório. Alex dá as costas e se vai. Ele a/o segura em forma de súplica: "Alex, esse será nosso segredo". "Mentira", Alex o empurra, e se enfurece "Diga a todo mundo que sou um monstro!" (1:03:33). E corre por entre as inúmeras árvores do bosque.

Essa associação entre o monstro e o hermafrodita é feita já em 1614, por médicos como Jean Riolan, na sua obra *Discurso sobre os hermafroditas (Discours sur les hermaphrodits)*. Cito diretamente a obra: "Se alguém tem os dois sexos juntos, ele deve ser tido e reputado por monstro. Os antigos acreditavam que os hermafroditas

eram monstros, que pressagiavam algo de sinistro” (RIOLAN, 1614, *tradução nossa*, pp.8-9). Jean Riolan, que foi também botânico, define a conformação anatômica do hermafrodita como coisa não natural, antes *monstruosa*, essa mistura dos sexos em um só corpo: “contra a ordem e a regra ordinária da natureza, que separou o gênero humano em dois, macho e fêmea” (RIOLAN, 1614, *tradução nossa*, p.8). Jean Riolan cita Aristóteles, mas também médicos como o bizantino Aetius de Amida (502-575) e o grego Paulus Aegineta (625-690). Julga ser o “vício hermafrodita” (*vice d’ hermaphrodit*), na linguagem barroca, mais frequente nas mulheres que nos homens, pois as mulheres têm “acima das ninfas (...) uma certa parte glandular, grossa como o tubo de uma pena, longa como um dedo atravessado, a qual representa o pênis de um homem (...) composta de três ligamentos...” (RIOLAN, 1614, *tradução nossa*, p.73). Aetius explica “como é necessário cortar essa carne supérflua quando ela cresce excessivamente (RIOLAN, 1614, p.77). No classicismo, essa vontade de correção e definição da genitália se especializa. Primeiro, pela descrição física, interna e externa, dos órgãos sexuais e suas complexas funções. Aceitar a mistura dos sexos no corpo, sem defini-lo rigorosamente segundo os critérios científicos de certificação e análise das partes predominantes é, clinicamente falando, recusar a direção do próprio desejo ou tirar proveito de “crimes escandalosos”, nas palavras de Riolan. Por isso “é necessário saber a natureza que domina neles, para lhes dar a roupa de seu sexo e, se há um meio, deduzir aquele que lhe pertence” (RIOLAN, 1614, p.5). É o momento em que a justiça se apoia na ciência e surge uma forma muito específica de poder e de saber, a *perícia*, a propósito do que trata a aula de Foucault no dia 15 de janeiro de 1975, no curso *Os anormais* do Collège de France.

Além de Riolan, no curso de 1975, Foucault menciona Jacques Duval¹⁰, médicos cujos textos são os primeiros da tradição a mencionar a organização anatômica do corpo humano, sob uma descrição detalhada: gênese de uma teoria da sexualidade. É Jacques Duval quem examina o *hermafrodita de Rouen*: Marie Lemarcis. Marie Lemarcis aos poucos se converte em homem, passa a se chamar Marin, casa-se com uma viúva mãe de três filhos. É denunciado. A perícia não encontra características masculinas. É condenado à morte. Apelação e nova perícia. Um médico encontra sinais de virilidade: esse médico é J. Duval. Marin Lemarcis é posto em liberdade, mas obrigado a viver e a se vestir como mulher, como Marie, proibido de se juntar a outra pessoa, do seu sexo

¹⁰ DUVAL, Jacques. *Des hermaphrodits, accouchemens des femmes, et traitement qui est requis pour les relever en santé, & bien élever leurs enfans*. Rouen: David Gevffoy, 1612.
Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513429f.image#>

ou de outro, sob pena de perder a vida (FOUCAULT, 2007, p. 75). Foucault ainda cita o médico Claude Champeaux, também perito de casos hermafroditas na justiça, para mostrar uma guinada no século seguinte, o século das *Luzes*, cuja vontade não é outra senão a de exorcizar o “monstro”.¹¹ O livro de Champeaux é de 1765 sobre o caso denunciado de Anne Grandjean, que se vestia como homem e se casou em Lyon com uma mulher. No lugar de mistura de sexos, o que há no hermafroditismo, conforme Champeaux, é uma “má conformação acompanhada por uma impotência”. Pode então alguém ter órgãos masculinos “e algumas aparências (o que chamaríamos caracteres secundários) das mulheres, que são – diz Champeaux – pouco numerosos” (FOUCAULT, 2007, p. 79). O hermafroditismo não é mais condenável por si, nem a mistura de sexos é necessariamente um problema. O problema é fazer uso dos atributos sexuais não dominantes, uma perversão do desejo, um desvio de conduta: assim vê Foucault a interpretação da medicina no século iluminista a respeito do hermafrodita. “É simplesmente o fato de que, apesar de ser mulher, tenha gostos perversos, goste das mulheres: essa monstruosidade, não de natureza senão de comportamento, é o que deve provocar a condenação” (FOUCAULT, 2007, p. 80). Foucault ainda acrescenta: “aparece a atribuição de uma monstruosidade que já não é jurídico natural senão jurídico moral; uma monstruosidade que é a da conduta, e não mais da natureza” (FOUCAULT, 2007, p. 80). Por isso, na sequência entre o rio e o bosque em *XXY*, não é à toa o grito de Alex: “Diga a todo mundo que sou um monstro!”. Ele é o eco de uma revolta histórica, na dinâmica da qual se prescuto o corpo intersexual, convertido em objeto de exames, descrições e ajustes, sob complexas relações entre a medicina e a justiça, seja em razão da mistura provocada pela natureza, seguida de uma inadaptação social do corpo e seu gênero, no século XVII, seja em razão do uso potencialmente perverso de sua sexualidade, segundo os estudos anatômicos e comportamentais do século XVIII em diante.

A DOR E A VIOLAÇÃO DO CORPO INTERSEXUAL: ALEX E MARIA LATINO-AMERICANAS

Após o flagrante do sótão, Kakren encontra, entre seus papéis, um antigo jornal cuja manchete dizia: *A los 18 años Scherer empieza el camino de regreso: de mujer al*

¹¹ “On assiste alors à la volonté des Lumières d'exorciser le monstre en faveur d'un monde raisonné où la différence est expliquée par la science, le mythique est rapporté au réel, et la Loi devient superflue dans un discours médico-philosophique qui totalise lui-même les significations possibles du corps” (MCGUIRE, 1991, p. 119).

hombre. Durante o filme, há frequentemente um chiado de vento do mar ao fundo. É noite. Vemos a camionete de Kakren na estrada. Kakren para em um posto de gasolina e não consegue tirar seus olhos do frentista, que abastece o carro e lava seu para-brisa. O frentista pergunta se Kakren é médico, ou jornalista. Kakren vacila: "Tenho uma filha... um filho" (51:48). O frentista é Scherer, aquele que fez, anos atrás, "o caminho de regresso: de mulher a homem", segundo a manchete. Na cena seguinte, ambos conversam dentro de uma pequena casa. Kakren nunca parece bem à vontade. Scherer mostra uma foto sua aos quinze anos, quando soube a idade de Alex, e pede para que o pai leve outra foto sua, com doze anos, como presente a Alex. "Você sempre soube?", pergunta Kakren. "Que não era mulher?" (53:48), pergunta de volta Scherer, e deixa uma incógnita: "Ainda me pergunto como seria minha vida se não me operassem" (53:55). "Como foi tua mudança de mulher a homem?", pergunta Kakren (54:00). Testosterona aos 16, cirurgia e mudança de nome aos 17, logo depois conhece sua companheira, adotam um menino, a adoção em breve de uma menina, conta o rapaz. "A família típica" (52:41). E abre um sorriso de plenitude e ironia ao mesmo tempo. Kakren teme por ter deixado a Alex a escolha de seu próprio gênero: "e se me equivoquei?", pergunta a Scherer. Scherer contrapõe, muito intimamente, com a delicada preocupação de aliviar as aflições de seu visitante, suas primeiras lembranças de vida, as mais sofridas: as consultas (*inspecciones*) médicas. "Eu achava que tinha nascido tão horrível... Tive que passar por cinco cirurgias antes de completar um ano. A isso chamam 'normalização'. Não são operações, é uma castração" (55:00). E ainda diz: se Alex tivesse sido operada, teria "medo do próprio corpo" e isso "é o pior que se pode fazer a um filho" (55:10). A normalização pela qual as ações se ajustam à medida que os desejos se castram, porque sequer se é dado o tempo de cada qual singularmente reconhecê-los e decidi-los, e quiçá, aprimorá-los. A técnica normaliza o corpo, muitas vezes antes de o corpo sentir-se corpo, ou melhor, constituir sua subjetividade e experiência de mundo. A técnica pode sempre ajustá-lo, embelezá-lo, virilizá-lo, mas é justamente esse poder de alteração que pode também converter o corpo em algo cada vez mais estranho a si mesmo, ou mesmo mais temível.

O hermafrodita está desde sempre à margem da norma, mas não necessariamente fora do processo de normalização, no interior do qual, desde o século XIX, o anormal ressuscita a figura do monstro, na encruzilhada entre "o impossível e o proibido", o biológico e o jurídico (FOUCAULT, 2007, p.61). Herculine também passa por inspeções, a primeira com o doutor T..., por dores no colo e na virilha: "A mão do médico o percorria (o corpo) indecisa, trêmula, até o abdômen, onde estava sediado o

meu mal. De tanto tocar acabou por descobrir o lugar exato, pois dei um grito agudo, empurrando com força sua mão”, conta Herculine (FOUCAULT, 1982, p.68). Depois o doutor H...: “E me desagradava ter que contar a ele meus mais caros segredos. Respondi, portanto, em termos moderados a algumas perguntas que me pareceram mais uma violação”, desabafa Herculine (FOUCAULT, 1982, p.75). O doutor G. também examina sua genitália. Aos vinte e dois anos de Herculine, já como Abel, dr. Chesnet constata o “pequeno membro, diferente por suas dimensões, tanto do clitóris quanto do pênis no estado normal”, o qual pode “inchar, endurecer e alongar-se. Entretanto, a ereção propriamente dita, deve ser bastante limitada, pois este pênis imperfeito encontra-se retido na parte inferior por uma espécie de freio que deixa livre apenas a glândula” (FOUCAULT, 1982, p.117). Seus exames seguem para além da morte: as autópsias. O reconhecimento sempre de um *erro*, na versão de seus médicos, vencido pelo rigor das perícias, que *devolve o verdadeiro sexo*. Ao/a hermafrodita, portanto, a obrigação histórica não apenas de saber seu verdadeiro sexo, mas de agir e se portar de acordo com ele, uma vez reconhecido qual seja, sob a supervisão e o parecer médico quando necessário. Se equivocada a sua vida pela ambivalência de sua condição, terá o quanto antes de fazer o caminho de regresso, em direção ao *outro sexo*, para nele permanecer *o mesmo*. Condenação de um corpo solitário, já dilemático em sua intimidade. A obrigação de ser tornar o outro não esperado acentua o mal-estar de sua presença no mundo. “Sou só!”, escreve Herculine:

De minha chegada a Paris data uma nova fase de minha dupla e estranha existência (...) Vai maldito, cumpre o teu destino! O mundo que invocas não foi feito para ti. Não foste feito para ele também. Nesse vasto universo onde todas as dores têm lugar, tu procurarás em vão um canto para abrigar a tua. Mas a esse canto tua dor macularia. Ela inverte todas as leis da natureza e da humanidade (FOUCAULT, 1982, p.92).

Alexina, Alex, Maria. É preciso falar também de Maria, Maria da República Dominicana, personagem do filme *Hermafrodita* de Albert Xavier, baseado em fatos reais, lançado dois anos depois de *XXY*. Cinema cheio de paixão e vigor caribenhos. Maria (Mariluz Acosta) vive em San Jose de Ocoa, um vilarejo. Maria conhece Melaza (Garibaldi Reyes) quando ele vem da capital, Santo Domingo. Melaza, um homem de sua idade, que é acolhido por um tio na pequena cidade montanhosa, depois do assassinato do irmão. Maria é costureira, abandonada pela mãe quando criança, mas antes pelo pai, ainda bebê, o pai que expulsa ambas de casa: “Esta coisa não vai levar

o meu nome!" (01:03:23).¹² Maria é criada pela avó (Olga Bucarelli), que não poupa à neta cruéis sentenças: "Tu tens de saber que assim como tu és nenhum homem vai se meter contigo. A menos que seja gay (*maricón*)". (01:05:06). Maria, por uma graça latino-americana, e tanto quanto Antígona e Hercúline, parece ter nascido para amar. Mas padece do juízo perverso da própria comunidade: *marimacho*. Assim a chamam os moços com os quais Maria pega carona em uma camionete: precisa sair, e ainda lutar e gritar para se livrar deles (31:08). Maria e Melaza se apaixonam, namoram. Maria nunca o deixa tocar no seu sexo, o que a angustia, cada vez mais. Wanda (Isabel Cristina Polanco) é a melhor amiga de Maria, mais do que isso, deseja Maria, cuja intimidade já conhece desde que são meninas. Quando a beija, com uma paixão inusitada, Maria recusa: "Não, Wanda, não sei se quero fazer isso". "Por quê?", pergunta Wanda. "Porque nós somos mulheres", responde a amiga (34:35). Enciumada pelo namoro imprevisto de sua amiga, Wanda cria uma situação para Melaza e Maria se separarem, à custa de muita tristeza para o casal. Melaza, ao fim da história, embriagado, procura Maria. Quer se reconciliar, mas não se contém, segura e viola o corpo de Maria, que perde os sentidos. Espantado pelo que vê, Melaza corta-lhe o sexo com um facão. À saída do crime, Melaza encontra Wanda e faz questão de dizer a ela: "o teu namorado já não é mais homem" (1:12:40). Wanda não compreende o que diz Melaza, fica irada, que fizeste, ela pergunta, e grita com revolta: "Maria não é um homem. É uma mulher com dois sexos!" (1:12:50). Wanda se livra a socos e pontapés de Melaza para acudir Maria, no desfecho. O fim ainda surpreende, mas é interessante não perdermos de vista o dilema de Maria. Ainda no meio da história, ela pergunta ao padre: "por que tenho que sofrer tanto?". O padre fala do sofrimento do filho de Deus que se sacrificou por todos nós. Maria insiste: se Ele tem tanto poder "por que não se pôs o que pôs a mim?" (36:43). "Que te pôs, Maria?". "Sabes muito bem, padre, tu sabes que tenho dois sexos" (36:54). O padre diz que todos somos diferentes e como ela pode ser feliz, que Deus tem "um propósito para cada um de seus filhos". "Padre, eu quero que Ele me tire esta *maldita maldição!*" (37:30, *grifo nosso*). As abstrações doutrinárias do pároco não acolhem a dor real de Maria, ao passo que as palavras de Maria profanam a casa de Deus, como julga o padre, que a retira da igreja: o criador, nesse caso, não pode se comprometer com a criatura.

Em XXY, Alex gostou do que fez com Álvaro, mas "quer outra coisa", como admite. Maria já sabe muito bem o que quer, mas não pode fazê-lo sozinha, e ninguém

¹² Traduzi os diálogos do espanhol dominicano com base no áudio do filme disponível publicamente, conforme Filmografia ao fim deste ensaio.

na comunidade tem condições de ajudá-la. O tempo de escolha cirúrgica de Alex não a livra dos perigos: Alex é cercada na praia por um grupo de rapazes de sua idade, que chegam de barco, correm para alcançá-la, dizem que não lhe farão mal, mas a seguram, derrubam, agridem-na fisicamente, baixam suas calças. “Vamos ver o que tem!” (1:06:31). “É uma pica!”, diz um, “Não pode ser”, diz o outro. “Tem as duas coisas!”. “É um nojo”. “É da hora!”, retruca o primeiro (1:07:03) que passa a masturbar Alex para ver se “fica duro”, se “funciona”, quando chega Vando e expulsa o trio tão curioso quanto violento (1:07:20). Maria, sem escolha, é violada e castrada, no fim do filme. Esse corte cria a urgência de levá-la à capital, o que, por sua vez, permite a radical mudança de sua vida e, em um salto temporal de quinze anos, Maria mulher se tornou médica. Em XXY, depois do que houve com Alex, vemos as mulheres na cozinha. Suli se fere ao cortar os alimentos. Érica prontamente a ajuda e lhe diz, compadecida: “Precisam operá-la. Está em tempo. Não podem mantê-la a vida inteira escondida” (1:10:47). “Escondida?”, revida Suli: você “a vê como uma aberração (*fenómeno*)?” (1:10:56). Escondido na sua anormalidade, ou mostrado na sua exceção, o monstro, permanece à espreita na representação do corpo hermafrodita: como o medo ao que pode acontecer ao diferente, no caso da mãe, como a urgência de uma operação, no caso da amiga, capaz de livrar do desvio o que aparenta ser maldito por natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: MÁQUINA, DIVISÃO OU DUPLICAÇÃO

Causa ainda incômodo a ambiguidade de um corpo por muito tempo. Trânsito sem fim, desvio de gênero, inconsistência de caráter, dubiedade perversa. A tecnologia sempre está à disposição dos desejos, basta-lhe o capital. Mas o que desejamos? E o que pode e o que quer o corpo? E o quanto pode e o quanto ainda quer um corpo, a despeito de sua fisiologia e de seus limites, à parte seus impulsos e práticas sexuais, à parte sua performance? Em uma cena ao fim do filme, o pai está sentado diante de Alex, que acorda, com a vista e a vibração das ondas ao fundo. “O que está fazendo?”, pergunta ao pai. “Cuidando de você”, responde Kakren. “Não vai poder cuidar de mim para sempre”. “Até que possa escolher (*eligir*)”. “O quê?”, pergunta a filha. “O que vai querer (*Lo que quieras*)”, diz Kakren. Transcorre o silêncio e Alex questiona, silenciando seu pai: “E se não houver escolha?” (*¿Y si no hay nada que elegir?*). (01:21:18). Se o cuidado paterno está garantido até quando Alex puder escolher, o que bem queira, Alex, no exercício de seu antagonismo filosófico, põe em dúvida a existência do que possa ser escolhido. Alex sabe, presente, não haver saída, por isso suspende a decisão,

ignorando o que possa escolher. Prefere não querer no lugar de escolher o que quer porque deveria fazê-lo. Tática semelhante à de Bartleby, o escriturário de Melville: *I prefer not to*. “Prefiro não”. Em outros termos: se eu tiver de fazê-lo, ainda que saiba ser minha a obrigação e o dever de meu posto, *prefiro não*. O escrevente não recusa cumprir, em algum momento, o que lhe manda o chefe, mas revela imediatamente não ser de sua preferência aceitar aquela ordem. Alex *prefere não*. Não porque esteja submetida ao imperativo de uma ordem imediata (como Bartleby), ou porque não queira algo (pode aliás querer muitas coisas, a seu tempo). Mas porque ainda *no hay nada que elegir*.

A história de Alex se insere, suponho, e muito provisoriamente neste ensaio, em três grandes domínios de corpos na história do pensamento moderno ocidental: 1. o corpo-máquina (da metafísica cartesiana); 2. o corpo-partido das *práticas divisórias* de Foucault; 3. o corpo-duplicado, segundo sua *ambivalência insolúvel*, na expressão de Judith Butler. Não é a ocasião para desenvolver rigorosamente essa hipótese, que serve agora apenas para reforçar o que já foi dito. Mas é preciso lembrar que Descartes, no século dos primeiros anatomistas e fisiologistas do hermafrodita, separou ontologicamente, em suas *Meditações*, a *res cogitans* da *res extensa*, a ideia clara e distinta de si como “coisa pensante inextensa” e a “ideia distinta do corpo como apenas coisa extensa não pensante”, de tal modo que alma (e o pensamento) pode existir sem o corpo (DESCARTES, 2004, p.169). O corpo, *coisa extensa*, submetido às leis físicas e mecânicas, funciona, diz Descartes no *Discurso do método*, “como uma máquina que, tendo sido feita pelas mãos de Deus, é incomparavelmente melhor ordenada e contém movimentos mais admiráveis do que qualquer das que possam ser inventadas pelos homens (DESCARTES, 1973, p.68). O mecanicismo cartesiano autoriza a exploração e o conhecimento desta máquina que somos, “multidão de ossos, músculos, nervos, artérias, veias” (DESCARTES, 1973, p.68). A autonomia da alma em relação ao corpo é a base não apenas para a exaustiva descrição e análise da máquina humana na modernidade, mas é a disposição também, na contemporaneidade, por meio da técnica e do capital, para intervenção direta sobre a sua forma: ajuste, harmonização, correção do corpo.

Mas há também o que Foucault chama *práticas divisórias*, como forma histórica e moderna de dominação do corpo: “o sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros: o louco e o são, o doente e o sadio, o delinquente e o bom moço, o perverso e o normal” (FOUCAULT, 1995, p. 232). O corpo é internamente partido, e dividido em relação aos outros. O corpo hermafrodita é bifurcado entre o masculino e o feminino,

justamente porque separado do único e verdadeiro sexo. Permanece situado à margem da norma, entre a anormalidade fundida e a correção médica possível. Mas é cindido também no tempo, risco sempre iminente, caso submetido a mudanças dentro do sistema binário: o que foi como gênero já não mais pode ser em razão de seu sexo, o que ainda não é como identidade, compromete futuramente sua sexualidade.

E, por fim, o terceiro modelo na história de poder sobre os corpos, como proposta para se pensar a intersexualidade: o corpo duplicado, ambivalência radical, entre o gênero ao qual sente pertencer e o sexo que oculta. O corpo de Herculine se divide na instituição que a acolhe, à medida que se duplica nos amores proibidos, mas também duplamente se vê entre sua socialização feminina e a decisão da justiça: “dupla e estranha existência”. Ao passo que Alex de Lúcia Puenzo se encontra no impasse entre o que fez e o desejo de *outra coisa*. Sua verdade recusa a obrigação do único: “Sou as duas coisas”. Maria caribenha, distintamente, se sente rompida entre a interdição de seu sexo e o desejo de amar e ser amada inteiramente como mulher: quer se libertar da “maldita maldição”, não quer ser dois, mas ser *uma*, uma só mulher. Alexina, Herculine e Maria. Corpos históricos, antes de serem reais ou fictícios, existências em jogo. Corpos que acusam a normalidade vigente, cirúrgica e esteticista, como o desejo de correção sem fim de uma máquina eficiente, cuja perfeição não garante o erótico. Mas corpos, antes, que na estética de um drama cinematográfico, capturam nossa atenção para a radical alteridade de uma questão solitariamente enfrentada, sempre pela primeira vez, no confronto com as instituições sociais entre a medicina e o regime civil, como objeto de inquietações e intervenções na história da razão moderna, que reduziu a intersexualidade à categoria de distúrbio embrionário, anormalidade congênita, embora discriminada por diferentes espécies cromossômicas¹³. “Estúpida cegueira das multidões”, desabafa Herculine, “que condena quando deveria absolver!” (FOUCAULT, 1982, p.87). Em uma cena do filme dominicano de Albert Xavier, Maria chega à tenda de um pai de santo, que logo percebe o seu sofrimento. Maria repete as perguntas que havia feito ao padre: “Por que Deus me fez assim?” (56:23). “Por que

¹³ No *Dicionário de termos técnicos de medicina e saúde* (Prêmio Jabuti em 2000), de Luís Rey, parasitologista brasileiro, consta no verbete *hermafroditismo*: s.m. sexol. Distúrbio do desenvolvimento embrionário que leva à formação de ovários e testículos no mesmo indivíduo e/ou ao aparecimento de caracteres sexuais próprios de um ou outro sexo. No hermafroditismo verdadeiro (extremamente raro) estão presentes, no mesmo indivíduo, ambos os tipos de gônadas, podendo haver em cada lado do corpo um testículo e um ovário, ou um testículo de um lado e um ovário do outro. Pode haver dois ovários e um testículo ou o contrário. O cariótipo é 46XX em dois terços dos casos (possivelmente com translocação de um cromossomo Y), sendo a maioria dos outros mosaicos (p.ex. XX, XXY). No falso hermafroditismo (cujo sexto genético é sempre XX) as gônadas são de um só tipo, porém desenvolvem-se os órgãos sexuais externos masculinos e femininos e uma mistura de outros caracteres sexuais secundários” (REY, 2003).

tenho o que os outros não têm?” (56:31). Ela está em transe. O sacerdote, de turbante verde, dá uma bafurada com seu charuto: “És uma deusa”, fala a Maria: “Pessoas como tu, no tempo de Ramsés, Napoleão e dos imperadores haitianos, eram tratados como deuses, porque eram os únicos que podiam ter dois sexos ao mesmo tempo. Havia um grande respeito. Eram o que se chama... *Hermafrodita!*” (57:05).

REFERÊNCIAS

ANAXIMANDRO. PARMÊNIDES. HERÁCLITO. **Os Pensadores Originários**. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.

AYUSO, Barbara. **Sou intersexual, não hermafrodita**. Madri: *El país*, 17 de setembro de 2016.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme** (*Jacques Aumont e outros*). Trad. Marina Appenzeller. 9.ed. Campinas/SP: Papirus, 2012.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. volume 1. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.

BIZZIO, Sergio. **Cinismo** (2004). El cajón. Disponível: <https://lomioesamateur.wordpress.com/el-cuento-del-mes/cinismo-de-sergio-bizzio/>

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Trad. Renato Aguiar. 17ª.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARROL, Noël. **A filosofia do horror. Ou paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

DESCARTES, René. **Meditações sobre filosofia primeira**. Trad. Fausto Castillo. Ed. bilíngue, latim-português. Campinas: editora da UNICAMP, 2004.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Meditações. Objeções e repostas. As paixões da alma. Cartas. Trad. J.Guinsburg e Bento Prado Júnior (Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DUVAL, Jacques. **Des hermaphrodits, accouchemens des femmes, et traitement qui est requis pour les relever en santé, & bien élever leurs enfans**. Rouen: David Gevffroy, 1612.

FOUCAULT, Michel. **Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita**. Trad. Irley Franco. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977.

- FOUCAULT, Michel. **Los anormales**. Traducción de Horacio Pons. 4ª.ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul. Michel Foucault. **Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.
- FREUD, Sigmund. **O inquietante** (1919). Trad. Paulo César de Souza. (Obras completas, v.14). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HERÁCLITO et alli. **Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides e Heráclito**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1991.
- MCGUIRE, James R. La représentation du corps hermaphrodite dans les planches de l'Encyclopédie. In: **Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie**, nº11, 1991. pp. 109-129. Acessível em: https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1991_num_11_1_1125
- MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente**. Uma história de Wall Street. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- OVÍDIO. **As metamorfoses**. Organização, Mauri Furlan, Zilma Gesser Nunes. Tradução: Claudio Aquati... [et al.]. – Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.
- PLATÃO. **Diálogos** (O Banquete, Fédon, Sofista, Político). Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo, Abril Cultural, 1972 (Coleção Os Pensadores).
- PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- PULQUÉRIO, Manuel. **A alma e o corpo em fragmentos de Safo**. Traduções e adaptações. Revista Máthesis 10, 2001.
- RIBEIRO, Ana Claudia Romano. **A ilha dos hermafroditas: viagem a França especular de Henrique III (Artus Thomas), 2005**. Dissertação (mestrado/tradução) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269845>
- REY, Luís. **Dicionário de termos técnicos de medicina e saúde**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 2003.
- RIOLAN, Jean. Discours sur les hermaphrodites, où il est démontré contre la opinion commune qu'il n'y a est point de vrays hermaprodits (...), 1614. **Source:** gallica.bnf.fr. Bibliothèque nationale de France.
- ROSSET, Clément. **Reflexiones sobre cine**. Trad. Ariel Dilón. Buenos Aires: el cuento de plata, 2010.
- SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

Filmografia:

PUENZO, Lucía. **XXY** (2007). Hispano-franco-argentino. Wanda vision (91 min.). Tradução Pinguim SP. Disponível em: <https://youtu.be/X0E-u7p6jV8> (Acesso em junho de 2019).

XAVIER, Albert. **Hermafrodita** (2009). República Dominicana. Produção: Amarfi Peralta Dominguez (85 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yeRC6g24zNY> (Acesso em janeiro de 2020).

NOTAS

TÍTULO DA OBRA

XXY DE LUCÍA PUENZO: O CORPO SECCIONADO OU O DUPLO PROIBIDO NO CINEMA LATINO-AMERICANO

XXY by Lucía Puenzo: the sectioned body or the forbidden double in Latin American Cinema

Jason de Lima e Silva

Doutorado em Filosofia
Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Ciências da Educação
Departamento de Metodologia de Ensino
Florianópolis, Brasil

blogphilosophia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2573-2921>

ENDEREÇO DE CORRESPONDÊNCIA DO PRINCIPAL AUTOR

Servidão Osvaldo Hermenegildo da Rosa, 132, Casa dos Fundos. Centro histórico de São José/SC.
CEP 88103-214

AGRADECIMENTOS

Não se aplica.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: J. de Lima e Silva.

Coleta de dados: J. de Lima e Silva.

Análise de dados: J. de Lima e Silva.

Discussão dos resultados: J. de Lima e Silva.

Revisão e aprovação: J. de Lima e Silva.

CONJUNTO DE DADOS DE PESQUISA

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO

Não se aplica.

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

LICENÇA DE USO – uso exclusivo da revista

Os autores cedem à **Zero-a-Seis** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (CC BY) 4.0 International. Esta

licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

PUBLISHER – uso exclusivo da revista

Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Educação na Pequena Infância - NUPEIN/CED/UFSC. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES – uso exclusivo da revista

Márcia Buss-Simão.

HISTÓRICO – uso exclusivo da revista

Recebido em: 27-09-2022 – Aprovado em: 16-10-2022