



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RENATA SANTOS MAIA

CORPOS *QUEER* ESCAPAM:
INTERDIÇÕES E RESISTÊNCIAS DOS CORPOS E DO GÊNERO
EM FILMES ARGENTINOS DO INÍCIO DO SÉCULO XXI

FLORIANÓPOLIS-SC
2020

Renata Santos Maia

CORPOS *QUEER* ESCAPAM:
INTERDIÇÕES E RESISTÊNCIAS DOS CORPOS E DO GÊNERO
EM FILMES ARGENTINOS DO INÍCIO DO SÉCULO XXI

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de Doutora em História Cultural.

Orientadora: Prof^a. Dra. Janine Gomes da Silva

Coorientadora: Prof^a. Dra. Ana Maria Veiga

Florianópolis-SC

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Maia, Renata Santos

CORPOS QUEER ESCAPAM : INTERDIÇÕES E RESISTÊNCIAS DOS
CORPOS E DO GÊNERO EM FILMES ARGENTINOS DO INÍCIO DO SÉCULO
XXI / Renata Santos Maia ; orientadora, Janine Gomes da
Silva, coorientadora, Ana Maria Veiga, 2020.
197 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. História. 2. Gênero. 3. Cinema. 4. Corpos. 5.
Sexualidades. I. Gomes da Silva, Janine . II. Veiga, Ana
Maria. III. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em História. IV. Título.

Renata Santos Maia

Corpos *queer* escapam: interdições e resistências dos corpos e do gênero em filmes argentinos do início do século XXI

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Cristina Scheibe Wolff, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Karla Adriana Martins Bessa, Dra.
Universidade Estadual de Campinas

Profa. Ramayana Lira de Sousa, Dra.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em História.

Prof. Dr. Lucas de Melo Reis Bueno.
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Profa. Dra. Janine Gomes da Silva.
Orientadora

Florianópolis, 2020.

Para Fernando Rodrigues, que me ensinou a amar o cinema e a
assisti-lo de forma crítica, mas sem perder a ternura.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES que me possibilitou ter um “teto todo meu” para escrever a tese, com dedicação exclusiva através da bolsa de doutorado, além da experiência de morar em Florianópolis, comprar livros e participar de eventos.

Às orientadoras Janine Gomes da Silva (UFSC) e Ana Maria Veiga (UFPB) pela atenção, correções, empréstimo de material, por seus olhares atentos e toda a dedicação que me foi dada na elaboração desta tese. À Ana agradeço, ainda, pelo bônus das revisões textuais enquanto fazia a leitura dos capítulos.

Às professoras Cristina Scheibe Wolff, Karla Bessa e Ramayana Lira por me darem a honra de contar com presenças tão importantes em minha banca de defesa.

Ao grupo LEGH – Laboratório de Estudos de Gênero e História da UFSC – pelas leituras e discussões importantes ao longo do curso.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, suas professoras/es e funcionários/as sempre solícitas/os.

Ao meu companheiro Fernando Rodrigues, que, além do apoio emocional, providenciou todo o material audiovisual de que precisei, me ajudou a selecionar os filmes que utilizei na pesquisa e também fez as revisões da tese.

À minha mãe, Maria dos Reis, que sempre acreditou e incentivou a minha trajetória acadêmica, vibrando comigo em cada etapa vencida, e me deu todo o suporte financeiro no primeiro ano do doutorado quando eu ainda não tinha sido contemplada com a bolsa.

À minha sobrinha Maria Clara que me surpreende com suas descobertas sobre o feminismo.

Às amigas Dulceli Tonet e Nashla Dahás pelo carinho. À Dulce agradeço, também, por ter lido parte do texto da tese.

À Helena e ao seu Jurandi pela acolhida, pelo afeto e todos os lanches e comidinhas gostosas que me levaram durante os quase quatro anos em que morei na *kitnet*.

Às amigas Dery, Dani, Quel, Ana e Sílvia pelas conversas infinitas e os silêncios confortáveis.

“...tu és um corpo vivendo, eu sou um corpo vivendo, nada mais. [...] cada um com um corpo, empurrando-o para frente, querendo sofregamente vivê-lo.”

(Clarice Lispector, 1980)

RESUMO

O que faz os corpos serem alvo do interesse e do controle por parte de tantas instituições na determinação da sua sexualidade, da sua identificação de gênero e da aparência do seu sexo biológico? É com o auxílio do potencial de inserção social que o cinema possui que problematizo, nesta tese, as interdições e as resistências dos corpos e do gênero, a violência sofrida pelas pessoas que se encontram à margem da sexualidade e da corporeidade dominantes e os discursos que insistem em tratar as identidades *trans* e intersexuais como distúrbios e/ou anomalias. As fontes principais utilizadas são os filmes: *XXY* (2007), dirigido por Lucía Puenzo, *El último verano de la Boyita* (2009), da cineasta Julia Solomonoff, e *Mia* (2011), do diretor Javier Van de Couter. Ao longo da escrita as discussões sobre os filmes são tangenciadas pela relação entre História e cinema, os estudos de gênero, *queer* e decoloniais, entre outros. Busquei, neste trabalho, apresentar uma visão crítica a respeito do audiovisual e o seu impacto social, econômico e, sobretudo, na construção das subjetividades. Esta é uma tese que parte da perspectiva da História para fazer a análise dos filmes, entendendo-os como documentos formados por camadas de discursos, imagens, códigos sociais e culturais, e construções de gênero que concorrem para a constituição dos sujeitos. A análise feita a partir dos filmes mencionados demonstra que os corpos *queer* – esses corpos “estranhos” e inconformes – estão reiteradamente à mercê da disputa de narrativas que intentam estabelecer conhecimentos hegemônicos a seu respeito. Por outro lado, é possível notar que tais corpos e sujeitos mantêm a sua resiliência no sentido de desnormalizar o desejo, o sexo e os modelos binários das conformações corpóreas.

Palavras-chave: Gênero. Cinema. Corpos. Sexualidades.

ABSTRACT

What causes bodies to be the target of interest and control by so many institutions in determining their sexuality, gender identification and the appearance of their biological sex? It is with the help of the potential of social insertion that cinema has that I problematize in this thesis the interdictions and resistances of bodies and gender, the violence suffered by people who are on the fringes of dominant sexuality and the discourses that insist on treating trans and intersex identities as disorders and/or anomalies. The main sources used are films: *XXY* (2007), directed by Lucía Puenzo, *El último verano de la Boyita* (2009), by the filmmaker Julia Solomonoff, and *Mía* (2011), by the film director Javier Van de Couter. Throughout the writing, discussions about films are tangent to the relationship between History and cinema, queer theory, gender and decolonial studies, among others. I sought in this paper to present a critical view on audiovisual and its social, economic and, above all, on the construction of subjectivities. This is a thesis that starts from the perspective of History to analyze the films, understanding them as documents formed by layers of discourses, images, social and cultural codes, and gender constructions that contribute to the constitution of the subjects. The analysis made from the aforementioned films shows that queer bodies - these “strange” and non-conforming bodies - are repeatedly at the mercy of the dispute for narratives that try to establish hegemonic knowledge about them. On the other hand, it is possible to notice that such bodies and subjects maintain their resilience in the sense of denormalizing the desire, the sex and the binary models of bodily conformations.

Keywords: Gender. Cinema. Bodies. Sexualities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartazes de divulgação dos filmes <i>Capitão América</i> (2016) e <i>Wonder Woman</i> (2017)	44
Figura 2 – Cartaz do filme <i>Mi querida Señorita</i> (1972).....	70
Figura 3 – Cartaz do filme <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i> (1980)	72
Figura 4 – A homoerótica <i>Pietá</i> e o altar de Tina	75
Figura 5 – Agrado.....	78
Figura 6 – Vera Cruz	81
Figura 7 – Cartaz de divulgação do filme <i>XXY</i> (2007).....	88
Figura 8 – Relação sexual entre Álvaro e Alex em <i>XXY</i> (2007)	91
Figura 9 – Cartaz de divulgação do filme <i>El último verano de la Boyita</i> (2009).....	92
Figura 10 – Tentativa de estupro sofrida por Alex.....	97
Figura 11 – Cartaz do filme <i>Mía</i> (2011).....	100
Figura 12 – Mario e Jorgelina travestidos	107
Figura 13 – Bonecas de Alex.....	109
Figura 14 – Caderno de ilustrações de Alex.....	110
Figura 15 – Cartazes do filme <i>Mía</i> (2011)	111
Figura 16 – Ale no quarto de Julia	113
Figura 17 – Desenhos feitos por Alex	115
Figura 18 – Mario e o pai domando a égua	116
Figura 19 – Esculturas em madeira feitas por Mario.....	117
Figura 20 – Estante de livros de Mario.....	118
Figura 21 – A caixa de Elba	119

Figura 22 – Ale e a caixa de Mía.....	120
Figura 23 – Manual da <i>Boyita</i>	121
Figura 24 – Mario e Jorgelina no rio	123
Figura 25 – Diário de Mía	129
Figura 26 – Ale e o bebê.....	137
Figura 27 – O fim da Aldeia Rosa.....	146
Figura 28 – Livros de biologia I.....	150
Figura 29 – Livros de biologia II.....	151
Figura 30 – Altar da Aldeia Rosa	172
Figura 31 – Ale e o altar	173

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIDS: Acquired Immune Deficiency Syndrome (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida)

CAACI: Conferência das Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-americanas

CID: Classificação Internacional de Doenças

CNV: Comissão Nacional da Verdade

DINK: Double income, no kids (duplo ingresso, sem crianças)

DSM: Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais

FEMINA: Festival Internacional de Cinema Feminino

HIV: Human Immunodeficiency Virus (Vírus da Imunodeficiência Humana)

ICAIC: Instituto Cubano Del Arte y La Industria Cinematográficos

INCAA: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Ibermedia: Programa de Desenvolvimento de Apoio à Construção do Espaço Audiovisual Ibero-Americano

LGBTI: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Intersexuais

Mercosul: Mercado Comum do Sul

MFM: Mercado del Film del Mercosur

OMA: Observatorio Mercosur Audiovisual

OMS: Organização Mundial da Saúde

ONU: Organização das Nações Unidas

QOC: Queer of colour

RECAM: Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur

TPM: Tensão pré-menstrual

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 ANTES E ALÉM DAS TELAS: HISTÓRIA, CINEMA E GÊNERO	19
2.1 História e cinema	20
2.2 Gênero, teoria <i>queer</i> e cinema	28
2.3 Economia e mercado cinematográfico em cena	42
3 DIÁLOGOS SOBRE/COM OS CORPOS E SUAS SIGNIFICAÇÕES NA HISTÓRIA E NO CINEMA	53
3.1 Um passeio pelos meandros históricos dos corpos e das sexualidades	53
3.2 Os corpos e as identidades desviantes: uma genealogia no cinema ibero-americano dos sujeitos que “intertransitam”	64
4 XXY, EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA E MÍA - CORPOS QUE ESCAPAM...	85
4.1 Identificações de gênero, corpo e desejo	85
4.2 Os corpos “ciborgues” e outras simbologias: protótipos para uma análise fílmica e imagética das fontes	108
5 E QUANDO OS CORPOS NÃO ESCAPAM?	124
5.1 Do discurso social, midiático e jurídico	127
5.2 Do discurso da ciência médica e biológica	146
5.3 Do discurso [bio]político e religioso	164

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
REFERÊNCIAS	182
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	194
ANEXO A – SINOPSES DOS FILMES FONTES DA TESE.....	196
ANEXO B – FONTES COM FICHAS TÉCNICAS	197

1 INTRODUÇÃO

A relação estabelecida entre História e cinema e sua influência sobre o presente criou um espaço para a diversidade cultural, para descobertas e novas formas de enxergar, conhecer e narrar a história. A eficiência do audiovisual para atingir a subjetividade das pessoas é tão nítida que os regimes de poder, sejam quais forem as suas orientações político-ideológicas, têm como preocupação preliminar o domínio desse recurso ao estabelecer e colocar em prática seus planos de governo. Foi assim em diferentes contextos e lugares do mundo, como no Expressionismo alemão, no Cinema soviético ou no *Nuevo cine cubano*.

O cinema vem se revelando, além disso, um campo crucial para questionar e problematizar as identidades de gênero e os preconceitos que esses assuntos levantam, e é também onde se manifestam várias formas de relações de poder e um dos espaços de difusão do sistema de sexo-gênero (DE LAURETIS, 1994). Em alguns momentos da História, o cinema até reproduziu, quase que exclusivamente, imagens afinadas com o discurso normatizador dos corpos e das identidades de gênero. No entanto, essa perspectiva começou a mudar, sobretudo a partir das últimas décadas do século XX, com o ativismo político dos movimentos sociais – negro, LGBTI¹, de mulheres – e com a emergência dos novos estudos feministas e *queer*² (que tem recebido bastante atenção na pesquisas acadêmicas sobre gênero) e dos discursos da pós-modernidade que, a partir das questões sociais levantadas pela atuação desses movimentos, ajudaram a inflamar as discussões em torno da desconstrução do sujeito e da produção de novas subjetividades.

Além dos estudos *queer*, também as teorias decoloniais³ passaram a receber uma grande atenção dentro das pesquisas acadêmicas recentes. A colonialidade do poder, um

¹ As lutas e reivindicações políticas por direitos fizeram surgir, ainda nos anos 1940, como forma de resistência, os movimentos de homossexuais pelo mundo, compostos, no início, predominantemente por homens, até chegar ao formato LGBTQI+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis e transgêneros, *queer*, intersexuais e o símbolo +, que se refere a pansexuais e assexuais) que conhecemos hoje com contornos mais plurais. Optei nesta tese por não acrescentar o “Q” de *queer*, porque o que este termo busca transmitir é precisamente a ideia de indefinição, de não aceitação de uma identidade sexual ou de gênero e de não se enquadrar em um conceito fechado. Em algumas partes da tese a sigla aparecerá apenas como LGBT. Isso ocorre em situações onde as pessoas intersexuais não estão contempladas, como por exemplo quando menciono o documentário *Fabulous! The story of queer cinema* (2006), ou quando falo dos filmes de Pedro Almodóvar.

² A palavra *queer* era, a princípio, utilizada como xingamento (estranho, esquisito, viado, bicha, sapatão), mas foi apropriada e ressignificada para marcar um posicionamento de resistência diante do preconceito. E, assim, “[...] mais do que uma nova posição de sujeito ou um lugar social estabelecido, *queer* indica um movimento, uma inclinação. Supõe a não-acomodação, admite a ambiguidade, o não-lugar, o trânsito, o estar-entre. Portanto, mais do que uma identidade, *queer* sinaliza uma disposição ou um modo de ser e viver” (LOURO, 2008, p. 142).

³ A origem desse termo é apresentada por Luciana Ballestrin, no texto *América Latina e o giro decolonial*, onde ela historiciza o conceito, a partir de autores como Quijano e Mignolo, como algo que sintetiza a permanência da

conceito elaborado por Aníbal Quijano (2005) para referir-se às formas de dominação e opressão exercidas contra a América Latina e sua população – especialmente negros, índios e mestiços – começou a ser incorporada a outras perspectivas de análise, como os estudos de gênero.

Walter Mignolo (2014), a partir de Quijano, define a matriz colonial do poder em quatro níveis inter-relacionados de controle: o controle da economia (com a apropriação de terras e recursos naturais, por exemplo); o controle da autoridade (como foram as relações entre metrópole e colônia ou os regimes ditatoriais); o controle do gênero e da sexualidade (através da criação do modelo cristão de família, da heterossexualidade como norma, entre outras imposições); e o controle do conhecimento e da subjetividade (por meio do eurocentramento do ensino e dos currículos educacionais, e também das produções audiovisuais, pode-se acrescentar).

O conceito foi ampliado por María Lugones e Walter Mignolo abarcando também as questões de gênero e o controle dos corpos e dos saberes. Para Lugones (2014), a análise feita por Quijano a respeito da construção moderna/colonial conjugada ao gênero pressupõe uma compreensão patriarcal e heterossexual das disputas pelo controle do sexo, que negligencia a singularidade de subordinação das mulheres colonizadas não brancas.

Tais argumentos, defendidos por teóricas e teóricos dos estudos decoloniais, convergem para outros estudos, como as teorias *queer* e a concepção de “vidas precárias”, de Judith Butler. Na definição de Butler, sobre a precariedade é possível fazer essa leitura interseccional, pois, segundo ela,

A precariedade é a rubrica que une as mulheres, os *queers*, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, os apátridas, mas também as minorias raciais e religiosas: é uma condição social e econômica, mas não uma identidade (na verdade, ela atravessa essas categorias e produz alianças potenciais entre aqueles que não reconhecem que pertencem uns aos outros). (BUTLER, 2018, p. 65).

Ao se debruçar sobre a situação dos “corpos em aliança e a política das ruas”, Butler propõe uma relação de proximidade entre a “[...] ‘performatividade’ e a ‘precariedade’ a fim de sugerir como podemos considerar o direito de aparecer como um enquadramento de

colonialidade em diferentes níveis da vida pessoal e coletiva e com dimensões imperialistas relacionadas ao ser, saber e poder, uma crítica a uma situação que não foi completamente superada e que continua a gerar formas de subordinação. De acordo com Ballestrin (2013, p. 108), “[...] a supressão da letra ‘s’ marcaria a distinção entre o projeto decolonial do Grupo Modernidade/Colonialidade e a ideia histórica de descolonização, via libertação nacional durante a Guerra Fria”.

coligação, que liga as minorias sexuais e de gênero às populações precárias de modo mais geral” (BUTLER, 2018, p. 34-35).

Corroborando essa complementaridade que as teorias *queer* e decoloniais apresentam, Gomes Pereira (2015, p. 418) acrescenta que

Os corpos *queer* são constituídos na diferença colonial. Não há como separar corpos abjetos, sexualidades dissidentes de localização geográfica, língua, história e cultura. A teoria *queer* é também uma política de localização – *queer* e pensamento decolonial são teorias corporificadas.

Em vista dessa confluência de debates e teorias, esta tese apresenta como questionamento central: de que forma os corpos que escapam das normas (de inteligibilidade de gênero e normalização social) sofrem interdições e operam resistências sob a ótica e análise de filmes argentinos do início do século XXI? A resposta é buscada a partir das perspectivas da interseccionalidade, dos estudos *queer* e decoloniais, feministas e de gênero. Trata-se de demonstrar como a precarização das vidas e as construções do gênero e da sexualidade se cruzam e podem ser percebidas como subprodutos da referida “matriz colonial de poder”.

Para tanto, foram escolhidos os filmes *XXY* (2007), da cineasta Lucía Puenzo, *El último verano de la Boyita* (2009), da diretora Julia Solomonoff, e *Mía* (2011), dirigido por Javier Van de Couter. Todos eles são filmes argentinos produzidos com a cooperação de produtoras espanholas. O interesse maior dessa pesquisa reside em falar sobre os corpos *queer*, corpos que por razões distintas são percebidos como aberrações e experimentam situações de desprezo, incompreensão e violências. Nesse sentido, os filmes elencados funcionam como um mecanismo para evidenciar essas análises, pois estão produzindo esses sujeitos e promovendo debates em torno deles.

Ao fazer um rastreamento em busca de filmes produzidos na América Latina que abordassem a temática da sexualidade e possuíssem personagens transgressores da heteronormatividade e das identidades binárias, foi possível constatar que aqui, na parte sul do continente americano, a produção cinematográfica ligada a esse assunto ainda é bastante tímida, embora venha crescendo a partir dos anos 2000.

Uma das hipóteses para essa incipiente produção são os resquícios das ditaduras que atingiram a América Latina durante a segunda metade do século XX, já que a censura atua não só em termos políticos, mas também na repressão aos corpos. E isso ainda fica subentendido em *El último verano de la Boyita*, cuja história se passa nos anos seguintes ao

período ditatorial argentino, e nos mostra o silenciamento em torno das mudanças físicas de Mario, que ao se perceber como um corpo que menstrua, acaba sofrendo fortes represálias do meio social em que vive.

Para o desenvolvimento da pesquisa as abordagens metodológicas empregadas foram a revisão bibliográfica – tendo como fundamento teórico os estudos feministas e de gênero –, a literatura que articula cinema, história e gênero e a teoria *queer*. Um dos pressupostos que dão base ao conceito de gênero articulado ao uso do cinema são os abordados por Teresa de Lauretis, que entende o sistema sexo-gênero como “[...] uma construção sociocultural, um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado a indivíduos dentro da sociedade” (DE LAURETIS, 1994, p. 212). A autora compreende o gênero como produto de diferentes tecnologias sociais – entre as quais está o cinema –, e também dos discursos e das práticas da vida cotidiana.

A perspectiva teórico-metodológica que norteia a pesquisa é a História Cultural, pois constitui-se em uma área que abriu possibilidades para novos temas, entre eles os estudos de gênero, e outras fontes, entre as quais o cinema, incorporando diferentes dimensões do conhecimento e, como bem ressalta Sandra Pesavento (2003), possibilitou a inclusão de novas temáticas e abordagens. Esta é, portanto, uma tese no campo da História em que as fontes da pesquisa – o conjunto dos filmes mencionados – serão abordadas a partir da minha leitura de historiadora, que as concebe como documentos formados por camadas de discursos, imagens, códigos sociais e culturais, e construções de gênero. Por isso, esta pesquisa privilegia a análise da narrativa fílmica, das cenas e dos diálogos, evidenciando de que forma o sistema sexo-gênero atua na produção e reprodução de sentidos que modelam os sujeitos e o seu viver em sociedade.

A tese está estruturada em quatro capítulos. No primeiro, há uma abordagem sobre a relação entre História e cinema e as possibilidades de análise proporcionadas por essa interação. Os estudos de gênero, a teoria *queer* e a epistemologia feminista articuladas ao cinema são o tema do tópico seguinte, com a preocupação de marcar a atuação dos movimentos sociais para a entrada das mulheres e dos sujeitos *queer* no campo do cinema. Esse debate é necessário para ressaltar a importância da atuação dos feminismos e dos movimentos LGBTI em sua luta constante a fim de combater os retrocessos e obstáculos diários, problematizando e denunciando, junto com os estudos de gênero, os mecanismos de submissão que se reinventam e atuam de forma sutil tentando aplacar as conquistas alcançadas pelos movimentos de contestação e luta.

No segundo capítulo, um passeio pelos meandros históricos dos corpos e das sexualidades se fez necessário para termos noção da quantidade de discursos e teorias elaborados para estabelecer formas de controle. Foi feita uma genealogia no intuito de mapear a presença de identidades *trans* e intersexo com foco no cinema ibero-americano, especialmente a filmografia de Pedro Almodóvar, cineasta que mais se destacou dentro da Espanha na direção de filmes com argumentos ligados aos sujeitos que escapam da heteronormatividade e do binarismo de gênero. Além desse fator, percebemos que é forte a influência que o cinema espanhol exerce sobre a elaboração de filmes com essa temática, e é frequente a parceria entre produtoras latino-americanas e ibéricas, inclusive em função de leis de incentivo intercontinental.

A superação dos binarismos e essencialismos é necessária para que uma realidade menos hierarquizada e desigual possa se estabelecer. Mas, em uma sociedade marcada até na linguagem pela dicotomia entre feminino e masculino, como romper com os mecanismos de controle da sexualidade e a imposição dos dualismos identitários? Para que isso aconteça precisamos questionar as estruturas naturalizadas em relação ao corpo e à sexualidade, que constroem diferenças valorativas a partir do sexo e do gênero. Por isso, no terceiro capítulo, a intenção é apresentar, através dos filmes *XXY* (2007), *El último verano de la Boyita* (2009) e *Mía* (2011), as representações que escapam ao binarismo por meio de novas subjetividades – como a dos transgêneros e intersexuais –, problematizando questões a respeito do corpo, do sexo e do desejo, e, ao mesmo tempo, investigando a transgressão dos limites normativos operada pelas personagens.

O capítulo também tem como objetivo a análise interpretativa de algumas cenas e particularidades do cenário, de forma a explicitar como a leitura dessas imagens permite dialogar com as teorias da filosofia e da História sobre corpos, gênero e sexualidade. A proposta é pontuar os elementos que fizeram dos filmes *XXY* (2007), *El último verano de la Boyita* (2009) e *Mía* (2011) produções singulares, situando-os historicamente e apontando o valor da sua discussão como contribuição social e quais os sentidos produzidos pelas identidades *trans* no cotidiano.

O primeiro filme pode ser acessado em *sites* como *Youtube*, mas os dois últimos ainda não são muito conhecidos, pelo menos no Brasil, tendo circulado apenas no circuito alternativo de cinema, sendo que *Mía* ainda não possui legendas em português. Assim, uma das razões para a escolha destes filmes é, também, difundi-los para um público mais amplo.

Os corpos são considerados desviantes quando escapam a uma lógica heteronormativa e *cisgênero*⁴. Entretanto, muitas vezes eles não escapam dos vários discursos violentos e rígidos que orientam nossa vida em sociedade. Por isso, é esse o tema do quarto capítulo. E não são apenas os corpos de pessoas fora desses padrões que estão sujeitos às hostilidades e pressões sociais. Também aqueles que encontram-se dentro da heteronormatividade, mas que relutam em vivenciar as experiências consideradas inerentes a ela, sofrem com isso. Esse é o caso da personagem póstuma Mía, que por não suportar a exigência da maternidade, prefere pôr fim à própria vida.

É fundamental também questionar a patologização das identidades *trans* e intersexo e pensar qual a importância do cinema como espaço de difusão da diversidade de gênero e a transgressão (ou não) dos padrões (hetero)normativos; isso será feito através do diálogo entre as fontes, a teoria *queer*, teóricos/as como Michel Foucault, Thomas Laqueur, Judith Butler, Paul B. Preciado, entre outros/as, e das experiências de vida das personagens Alex (*XXY*), Mario (*El último verano de la Boyita*) e Ale (*Mía*), para trazermos à tona as ameaças contidas nos discursos biopolíticos, jurídicos, médicos e religiosos.

⁴ O termo *cisgênero* é um neologismo usado para designar o sentimento de conformidade do indivíduo com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer. Cf. Silva; Souza; Bezerra (2019).

2 ANTES E ALÉM DAS TELAS: HISTÓRIA, CINEMA E GÊNERO

A História, como campo de conhecimento e disciplina, vem dando vazão a diversas possibilidades de estudos e pesquisas, a diferentes referenciais teórico-metodológicos e a múltiplos sujeitos históricos. Essa postura tem desconstruído a sua dimensão universal, tornando-a mais plástica, e mostrando que do mesmo modo como as fontes ficcionais contêm plausibilidade histórica, também os acontecimentos históricos possuem, na sua dinâmica, a força do imaginário.

Pensando nisso, este capítulo se propôs a discorrer brevemente sobre o encontro entre História e cinema e a trajetória dessa relação, análise que certamente outras historiadoras e historiadores já traçaram, de maneira bastante competente. Por isso, apenas referenciei alguns das/dos intelectuais que têm contribuído para a compreensão desse debate. Essa certamente não foi e não é uma relação estabelecida sem tensões. Muito pelo contrário, até o cinema se emaranhar com a História de maneira interdisciplinar, diversas teóricas e teóricos precisaram sair em sua defesa e elaborar, inclusive, justificativas metodológicas para o seu uso. Contudo, nesta tese, o cinema é sem dúvida percebido como um campo imprescindível e um aliado para se travar discussões e análises na contemporaneidade. Por isso, os debates que tratam dessas tensões não serão contemplados nesta pesquisa.

Articular os estudos de gênero, a teoria *queer* e a epistemologia feminista ao cinema, a fim de evidenciar como o imaginário, o lúdico, o real e o não-real estão presentes no audiovisual como importantes instâncias para a produção de sentidos e conhecimentos, foi também uma das preocupações desta primeira parte da tese. Fez-se necessário ressaltar a influência exercida pelos movimentos sociais (feministas e LGBTIs) e a maior presença de mulheres na direção dos filmes produzidos na América Latina, pontuando questões importantes, como as dificuldades encontradas pelas/os cineastas na execução e distribuição do seu trabalho e também o impacto positivo que as abordagens mais plurais geram nas populações historicamente inferiorizadas.

Além dos elementos já apontados, um filme envolve aspectos que ultrapassam a obra em si. Por isso, foi pertinente esmiuçar questões que fazem parte ou interferem na sua elaboração antes e além do produto acabado. Assim, as relações econômicas e o funcionamento do mercado audiovisual são aspectos que merecem atenção, por interferirem diretamente na forma como as obras cinematográficas vão circular e ter alcance de público dentro e fora do seu país de origem.

2.1 História e cinema

Um dos momentos de encontro acadêmico entre História e cinema remonta à denominada “Nova História” francesa que, no afã de renovar a produção historiográfica e abranger diferentes fontes para a pesquisa histórica, incorporou outras fontes para a sua análise do passado, o que abriria caminho para o uso das produções audiovisuais pelos/as historiadores/as que viriam (KORNIS, 1992). A chamada terceira geração dos *Annales* foi, portanto, um marco para a ampliação da noção de documento. Desde então, as formas de se pensar e estudar essa interação passaram a ser cada vez mais diversificadas e complexas.

Mônica Almeida Kornis lembra que o cinema, com sua linguagem peculiar, trouxe uma nova dimensão da leitura do passado, propiciando a reconstrução de aspectos da realidade, na medida em que o filme possui a capacidade de articular imagem, palavra, som e movimento ao contexto histórico e social que o gerou, e isso o constituiu em uma valiosa fonte para a pesquisa histórica. Conforme argumenta esta autora,

[...] nesse contexto de abertura da história para novos campos, o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. (KORNIS, 1992, p. 239)

Marc Ferro (2010) foi um dos pioneiros nas discussões sobre as potencialidades do uso do cinema. Para o historiador francês, o filme possui elementos que ultrapassam o seu conteúdo e as pretensões do próprio realizador e, por ser um testemunho singular do seu tempo, carrega aspectos da realidade e das condições de sua produção. Essas particularidades, segundo Ferro, permitiriam ao historiador acessar o imaginário, a ideologia e os aspectos não visíveis de uma determinada sociedade, mesmo em regimes onde há um controle da produção artística.

Ao se falar da percepção dos aspectos sociais através do cinema, não podemos deixar de mencionar Walter Benjamin (1994), para quem a ascensão da arte ocorreu dentro de um contexto de mudanças sociais e econômicas em que a reprodutibilidade técnica suprimiu das obras de arte a sua aura de singularidade e o seu valor de culto (ainda assim, não se pode negar que o cinema, sua produção, seu estudo, trazem uma “aura” artística e um *glamour* que chegam até os nossos dias). Nesse movimento, o cinema teve um importante papel de difundir, entre as camadas mais populares, uma nova forma de contato e consumo da arte como produto. O cinema é, para Benjamin, uma arte que extrapola os limites do cotidiano,

levando a viagens aventurosas, que permitem ao espectador imergir em uma experiência do inconsciente óptico, de forma que

[...] através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Apesar de não dissertar especificamente sobre a relação entre História e cinema, Sandra Pesavento (2006, p. 4) apresenta um panorama contextual de como alguns marcos históricos como “[...] a crise de maio de 1968, com a guerra do Vietnã, a ascensão do feminismo, o surgimento da *New Left*, em termos de cultura, ou mesmo a derrocada dos sonhos de paz do mundo pós-guerra” levaram às rupturas epistemológicas e conceituais dentro das áreas de estudo da História. E foram justamente essas rupturas que ajudaram a abrir caminho para o uso de fontes até então menosprezadas pela História.

Outra conjuntura apresentada por Pesavento (2006) é a emergência de estudos que colocavam os escritos da História em um limite tênue com a ficção. A historiadora cita, entre outros intelectuais, os nomes de Roland Barthes, Paul Veyne e Hayden White para os quais a História era uma narrativa bem próxima à literatura e que apresentava-se como uma tessitura, uma trama, cujas causas materiais eram muito mais subjetivas que científicas. Essa perspectiva, apesar de encarada com desconforto por muitos/as historiadores/as, colaborou para que se diminuísse a distância que a historiografia estabelecia com aquelas fontes que, a seu ver, não possuíam cientificidade.

As dimensões temáticas que passaram a utilizar fontes diversificadas para os estudos dentro da historiografia ganharam corpo, de acordo com Sandra Pesavento (2006), a partir da História Cultural. Para a autora, houve um esgotamento dos regimes de verdade e das explicações globalizantes, de forma que a realidade não cabia mais nos moldes de estudo e explicação dos acontecimentos fornecidos pelo marxismo e pelas grandes estruturas.

Assim como Pesavento, Zeloí Santos (2007) também aponta a crise do marxismo e do estruturalismo, na segunda metade do século XX, como fator marcante para a decadência da macro-história. Essa crise provocou uma reciclagem da narrativa histórica, que modificou as formas acadêmicas convencionais de se escrever a História, levando a uma proximidade maior com outras áreas, e essa “[...] aproximação multidisciplinar com a lingüística,

antropologia, filosofia e com a literatura encaminhou a História para novos procedimentos teóricos para selecionar temas, técnicas e métodos inovadores” (SANTOS, 2007, p. 118).

Assim, o colapso desses paradigmas, ao mesmo tempo em que provocou um abalo nas certezas da escrita da História, fez emergir novas formas discursivas e ferramentas mais complexas que ampliaram os horizontes da pesquisa, dando vazão a diferentes fontes e objetos de pesquisa, como o cinema, e novos sujeitos históricos, como as mulheres, os loucos, as crianças, as pessoas trans e homossexuais, entre outros.

As construções sociais e de gênero, e a utilização de fontes variadas, como o cinema, conquistaram seu espaço também com o advento da pós-modernidade⁵. Essa busca por novas e diferentes formas discursivas levou a História a se aproximar de outros campos epistemológicos e, nesse movimento, um discurso que se adequou perfeitamente a essa proposta interdisciplinar foi o ficcional, que, por agregar elementos da realidade e do imaginário social, contribuiu de forma indelével para a descoberta de novos caminhos historiográficos. Todo esse processo levou algum tempo para se firmar nas diversas regiões do globo. De acordo com Selem (2013, p. 41), “[...] os estudos sobre comunicação com foco nas questões de gênero começam a aparecer nas pesquisas acadêmicas latino-americanas timidamente na década de 1980, sendo que ainda há algumas diferenças temporais entre os países”.

A produção cinematográfica também adquiriu um “[...] papel importante nas políticas dos governos ao longo da história, ora influenciando, ora sendo influenciada pelos momentos históricos e políticos que construíram as sociedades atuais” (FANTINI, 2009, p. 51). A produção cinematográfica ganhou uma dimensão de realidade que tem, na verossimilhança, o suporte dessa relação que se torna cada vez mais íntima. Realidade e imaginário se entrelaçam, se confundem, diluem as fronteiras entre verdade e ficção, real e não real, ciência e arte.

Com o objetivo de ajudar metodologicamente o trabalho das historiadoras e historiadores no trato com temas e objetos diferentes temos o livro *Fontes históricas*, organizado por Carla Bassanezi Pinsky, que traz um capítulo específico sobre as fontes audiovisuais e fonográficas. É um texto de Marcos Napolitano – *A História depois do papel* (2005) –, em que o autor aponta as diferentes formas de se relacionar História e cinema na pesquisa: o cinema na História, a História no cinema e a história do cinema.

⁵ O conceito de pós-modernidade é utilizado a partir do artigo de Luís Carlos Fridman, “Pós-modernidade: sociedade da imagem e sociedade do conhecimento”, que, entre outras concepções para o termo, apresenta como referência a ideia de que “[...] vivemos em uma cultura dominada por imagens, onde a mídia tem um papel fundamental na produção de narrativas que criam um universo de ilusão” (FRIDMAN, 1999, s/p).

Na época em que esse capítulo foi escrito, ainda era necessário reafirmar a importância desse tipo de fonte e desfazer alguns equívocos criados em torno dela, como o de que os filmes seriam um acesso direto à realidade ou um “reflexo” dela – principalmente no caso de documentários –, ou o seu revés, a subjetividade absoluta que reinaria nos filmes de ficção e que, portanto, não seriam fontes confiáveis. Nesse texto, que funciona como uma espécie de manual para iniciantes na aventura pelo audiovisual como fonte para a pesquisa histórica, Napolitano dá algumas diretrizes para uma análise mais eficiente das fontes, enfatizando sempre a importância de não se restringir ao caráter apenas textual ou verbal delas, o que resultaria em um desperdício de “[...] outros códigos, canais e técnicas que estruturam o documento como um todo e que remetem a linguagens específicas, complexas e sofisticadas, que não se resumem ao parâmetro verbal” (NAPOLITANO, 2005, p. 267).

Rafael Hagemeyer (2012) também faz um rastreamento do uso de recursos audiovisuais pela História, apresentando técnicas de análise. Hagemeyer acredita que para melhor fazer esse trabalho de estudo do audiovisual é importante ter noções básicas de história da arte e teoria do cinema, além de considerar elementos como a plasticidade das imagens na tela associadas à duração, a sonorização, a lógica de montagem, os efeitos de continuidade, entre outros. A atenção dada a esses aspectos culminará, na visão do historiador, em um exercício profissional na investigação desse tipo de fonte histórica. O mergulho na multidisciplinaridade torna-se inevitável.

Ciente de que nesta tese o que busquei foi situar o cinema como fonte para perceber a trajetória histórica das interdições e resistências operadas pelos corpos e pelo gênero, estudando, portanto, o cinema como locus privilegiado de observação e análise da História, é importante atentar para essas outras maneiras de interseção.

Na América Latina o cinema tornou-se, desde o seu nascimento e consolidação, um campo da arte, também um instrumento de crítica social e de denúncia. A partir da década de 1960, vários países latino-americanos passaram a ser influenciados por novas ideias que vinham transformando a linguagem cinematográfica em diversas partes do mundo, sobretudo aquelas advindas do neorrealismo italiano (década de 1940) e também da *nouvelle vague* francesa (anos 1950/1960). Se, por um lado, o neorrealismo propunha que as mazelas sociais fossem o tema central de suas obras, por outro, a *nouvelle vague* delegava ao diretor cinematográfico o papel principal na produção fílmica, criando, a partir daí, a expressão “cinema de autor”, que causou controvérsias por seu caráter masculinista do qual falaremos mais adiante.

A junção daquelas duas principais características ideológicas, referidas anteriormente, propostas por tais escolas, e a aclamada recepção internacional às produções italianas e francesas criadas sob a tutela do neorrealismo e da *nouvelle vague*, respectivamente, renovaram as formas de se fazer e de se pensar o cinema, dando origem aos ‘novos cinemas’ em diversos países mundo afora.

Para a América Latina, o contato com o neorrealismo deu aos cineastas da época a percepção de que para se fazer arte não era preciso dispor de todo um aparato tecnológico ou grandes estrelas para atuar. E, assim como o neorrealismo italiano procurou, no período de sua emergência, produzir um tipo de cinema que se aproximasse ao máximo da realidade, sem artifícios, caracterizando-se pela não utilização de cenários artificiais ou atores profissionais – e por uma preocupação com as questões sociais, principalmente a difícil situação enfrentada pelas camadas mais pobres da população durante o período pós Segunda Guerra Mundial –, os cineastas latino-americanos também buscaram levar para as telas, mesmo que com precárias condições de filmagem, o retrato das opressões vividas no seu continente. O cinema militante elaborado na década de 1960 – onde os contextos externo, da Guerra Fria, e interno, das ditaduras, conduziam a uma postura militante – teve títulos marcantes, como *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

Um importante marco nesse processo de surgimento de um cinema que pudesse ser considerado latino-americano foi o *Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar*, em 1969, no Chile. Esse evento ajudou no encontro daqueles que estavam engajados na feitura de cinemas nacionais. Uma década mais tarde foi a vez do *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* – em Havana – impulsionar a reafirmação de uma identificação cultural latino-americana e caribenha.

Na América Latina, cineastas do Brasil, da Argentina, do México, do Chile, entre outros, reformularam suas concepções cinematográficas, voltando as atenções para os excluídos e marginais da sociedade, denunciando problemas estruturais e demonstrando a urgência de uma transformação social que viesse atender a determinadas camadas da população tratadas com invisibilidade pelo Estado. Assim,

[...] o cinema latino-americano da década de 1960 era profundamente ligado a seu país de origem, estreitamente vinculado com as questões políticas, econômicas, sociais e culturais do local onde fora produzido. Suas reflexões são marcadas por serem típicas de sua região e, mais ainda, pela inserção de sua região no sistema mundial contemporâneo à época de sua produção. (TIBAU, 2001, p. 2)

Entretanto, com os regimes ditatoriais ganhando força em diversos países da América Latina, tais cinemas politicamente engajados entram na clandestinidade, sendo que boa parte de suas produções passa a sofrer com a censura imposta pelos governos ou, em casos mais extremos, com material filmado e equipes apreendidas pelas forças policiais, como foi o caso do filme *Cabra marcado para morrer*⁶ (1984), do diretor Eduardo Coutinho, cujas filmagens tiveram início em 1964, ano do golpe militar no Brasil.

A censura e as perseguições intensificaram-se ainda mais nos anos 1970, levando ao exílio muitos cineastas, enquanto outros tentaram resistir em seus países através de grupos, como os argentinos *Cine Liberación*, principal movimento cultural que intentava, por meio do cinema, mobilizar e conscientizar os/as espectadores/as sobre a realidade nacional; e o *Cine de la Base*, “[...] que defendia a solidariedade internacional e distribuía clandestinamente seus filmes em ‘comitês de base’. Nessa década, o cinema chileno ecoava o golpe do General Pinochet e se manifestava através de obras de grande fôlego, como *La Batalla de Chile* (1975-76).” (VILLAÇA, s/d).

Em Cuba, os debates nos cineclubes se expandiram e

[...] em 1979, passa a existir o *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, em Havana, que se torna uma espécie de grande encontro anual para os cineastas latino-americanos; esse festival tenta manter viva a proposta lançada em 1967, ano considerado marco da fundação desse movimento (VILLAÇA, s/d).

A ênfase dada a esses novos cinemas e a contribuição que eles deram para o desenvolvimento de um cinema mais independente e autoral não deve ignorar a questão de gênero, pois os nomes que predominam no panteão de ícones desse movimento são todos masculinos. Embora tratassem de temáticas ligadas às pessoas excluídas e marginalizadas, os problemas enfrentados pelas mulheres permaneceram negligenciados, e mesmo a inserção de cineastas mulheres nesse meio enfrentou grandes dificuldades. É sobre essa questão que se debruça a tese de Ana Maria Veiga (2013), *Cineastas Brasileiras em tempos de Ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*, onde a historiadora traça um panorama sobre os novos cinemas mostrando que o cinema dirigido pelas mulheres cineastas desse período era mais

⁶ Narrando a história verídica do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962 na Paraíba, e contando com sua viúva, Elizabeth Teixeira, como uma das protagonistas do filme, a produção despertou a ira do governo militar, que não aceitava que realidades como as dos lavradores e pequenos produtores rurais, vítimas de grilagem e conflitos armados encabeçados por grandes latifundiários e relacionados à posse de terras no nordeste brasileiro, viessem à tona. Por isso, o filme só foi concluído quando a ditadura militar no Brasil estava chegando ao fim.

radical do que o cinema dirigido pelos homens latino-americanos – que se entendiam como radicais, mas mantinham afastadas as mulheres diretoras de seu meio.

Em uma temporalidade mais recente, esse cenário já apresenta mudanças e um número maior de mulheres tem ganhado projeção por abordar, em seus filmes, problemas sociais dos seus países. Isso será tratado com maior profundidade na próxima parte deste capítulo.

O cinema relaciona-se com a História de muitas formas, e uma delas é abordando aspectos do registro histórico sobre o passado. Marcos Napolitano (2011) dá exemplos de como isso é feito através dos filmes *Amistad* (1997) e *Danton* (1983), onde trata da escrita fílmica e da História e a monumentalização do passado. Nesse artigo, ele mostra como o primeiro filme faz uma apologia à democracia estadunidense, monumentalizando um episódio obscuro de sua história; enquanto o segundo dessacraliza a Revolução Francesa e alguns de seus protagonistas mais conhecidos, como Danton e Robespierre. Ao problematizar essas duas produções, Napolitano demonstra como o filme pode funcionar como lembrança ou memória do passado e na produção de monumentos históricos, podendo enaltecer e erigir um acontecimento de forma positiva, ou também o contrário. Por isso, ele alerta que, para melhor compreender as pretensões do diretor e analisar o filme como fonte histórica, é preciso entendê-lo como um conjunto de elementos que busca encenar uma sociedade, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas.

Esse registro histórico feito através do cinema, de que fala Napolitano em sua análise, não se restringe a fatos já encerrados no passado, mas também costuma ocorrer enquanto os acontecimentos estão se desenrolando no presente. Na Argentina, como em diversos outros países, o contexto sócio-histórico exerceu, com frequência, impactos nos enredos exibidos pelo cinema. Tamara Falicov (2007) ressalta como a crise econômica e política de 2001 atingiu em cheio a indústria cinematográfica, espalhando um sentimento de incerteza quanto aos rumos que a produção audiovisual tomaria. Medidas austeras foram aplicadas, como a anulação da lei que transformaria o INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) em uma agência autônoma e “a aprovação da *Ley de Emergencia Económica* [que] autorizou o Tesouro a confiscar todos os fundos do instituto de cinema” (FALICOV, 2007, p. 148). Mesmo sendo atingidos/as em cheio por essas sanções, os/as cineastas não esperaram um cenário mais favorável para retratar em seus filmes as condições que o país enfrentava e, ainda que com restrições financeiras e tendo que recorrer àquelas estratégias do neorealismo italiano, fizeram o registro desse momento difícil pelo qual passava a Argentina.

Ana Maria Veiga (2012) evidencia os impactos dessa crise no capítulo “A ruína e o afeto: uma representação da crise argentina em *Cama Adentro*”, onde analisa o filme *Cama*

adentro (2004) e como a crise econômica entremeia, além das relações de classe entre Beba e Dora – patroa e empregada –, também as ligações de afeto, sintonizando as personagens e suas subjetividades à situação enfrentada pelo país a partir dos graves problemas financeiros de 2001.

Outra perspectiva da crise de 2001 é dada pelo filme *Tan de repente* (2002), segundo artigo de Rosalind Galt. Para a pesquisadora, este filme “[...] oferece uma alternativa às representações realistas da crise econômica e da identidade nacional no cinema argentino recente, figurando uma política *queer* de recusa” (GALT, 2012, p. 24). O filme traz duas protagonistas, Mao e Lenin, que embora sejam lidas socialmente como um casal de lésbicas não se reconhecem nessa identidade sexual e tampouco se veem como um casal. Elas raptam Marcia, uma vendedora de *lingerie* que, até então, se considerava heterossexual, mas que depois acaba se envolvendo emocional e sexualmente com Mao. Para Galt, ao insistirem que não são lésbicas, as personagens Mao e Lenin estão “[...] recusando a noção liberal de que o lesbianismo (sic) simplesmente reflete a identidade heterossexual, em favor de uma sexualidade que perturba o trabalho tanto da identidade quanto da narrativa”. Apesar dos nomes (ou apelidos) revolucionários ligados ao socialismo, as personagens também não têm qualquer discurso ou comportamento nesse sentido. Este filme, de acordo com Galt (2012, p. 41) “[...] é sobre narrativas (e pessoas) que se recusam a fazer sentido”.

Galt também ressalta que a falta de recursos gerada pelo modelo econômico neoliberal da Argentina e suas medidas austeras acabou criando uma estética peculiar para os filmes do Novo Cinema Argentino – uma estética da pobreza –, que levou a modos mais artesanais de filmagem e produção. Como destacado por ela, sofrendo os reveses da crise,

Tan de repente, como muitos filmes do INCAA, foi feito aos fins de semana por uma equipe e elenco em grande parte não profissional, usando filme em preto e branco barato, luz natural e outras características associadas com as práticas de realização do neorealismo, novas ondas e Terceiro Cinema (GALT, 2012, p. 25-26).

XXY (2007), *El último verano de la Boyita* (2009) e *Mía* (2011) estão situados fora desse contexto de recessão econômica, mas dentro do raio de influência de outro debate: as políticas identitárias e dos direitos civis para pessoas LGBTs e também podem ser analisados sob a ótica *queer*. Entre as duas primeiras décadas do século XXI, em meio às discussões políticas efervescentes do país, estavam essas ligadas às sexualidades e identificações de

gênero, culminando com a aprovação do matrimônio homossexual⁷, em 2010, e a lei de identidade de gênero⁸, em 2012.

É nesse ínterim de debates, até a aprovação dos textos, que se localizam os filmes *XXY*, *El ultimo verano de la Boyita* e *Mía*. Nesse sentido, a temática dos filmes dialoga com vários pontos do conteúdo da lei de identidade de gênero e, portanto, está tomado por implicações políticas. Embora a lei não contemple a possibilidade de não identificação com algum gênero – que é o que a personagem Alex sugere ao final do filme *XXY*, a negação de uma escolha binária –, essa legislação argentina apresenta avanços consideráveis na facilitação da mudança de gênero nos documentos e a garantia de acessar tratamentos cirúrgicos e hormonais sem passar pelos trâmites da justiça.

Pensando nisso é que Marc Ferro ainda é atual quando afirma que o filme é uma fonte múltipla e, para torná-lo mais tangível, é preciso destrinchar não só a sua narrativa, mas “o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo”, para que a “compreensão não seja apenas da obra, mas também sobre a realidade que ela representa.” (FERRO, 2010, p. 33). É por isso que o cinema atua como um importante instrumento de contestação e crítica e como fonte de pesquisa, trazendo à baila as relações de exploração, a produção de subalternidades, as constantes disputas por poder, as histórias de gente comum e o diálogo com o contexto em que está inserido.

2.2 Gênero, teoria *queer* e cinema

Já há algum tempo, a teoria *queer* passou a dividir (ou a somar), com os estudos de gênero, o espaço das análises sobre a maneira como as sociedades agem diretamente na constituição das identidades e na construção dos saberes sobre os corpos. Sara Salih faz uma pontual diferenciação entre as abordagens dos estudos de gênero e da teoria *queer*. Para a autora,

Enquanto os estudos de gênero, os estudos gays e lésbicos e a teoria feminista podem ter tomado a existência de “o sujeito” (isto é, o sujeito gay,

⁷ Ley 26.618 de Matrimonio Civil (2010) (conocida como la Ley de Matrimonio Igualitario) establece que “el matrimonio tendrá los mismos requisitos y efectos, con independencia de que los contrayentes sean del mismo o de diferente sexo”. Disponível em: <https://identidadydiversidad.adc.org.ar/normativa/ley-26-618-matrimonio-igualitario-2010/>. Acesso em 25 de maio de 2018.

⁸ Ley 26.743. Establécese el derecho a la identidad de género de las personas. Sancionada: Mayo 9 de 2012. Promulgada: Mayo 23 de 2012. Disponível em : <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>. Acesso em 25 de maio de 2018.

o sujeito lésbico, a “fêmea”, o sujeito “feminino”) como um pressuposto, a teoria *queer* empreende uma investigação e uma desconstrução dessas categorias, afirmando a indeterminação e a instabilidade de todas as identidades sexuadas e “genericadas” (SALIH, 2017, p. 20).

A teoria *queer* apresentou-se, assim, como uma provocação à estabilidade do gênero. Segundo Scott,

[...] os críticos *queer* do termo rejeitaram o uso do gênero porque, dizem, que ele está ancorado em uma concepção heteronormativa das relações que excluem o reconhecimento de que há sexualidades (e relacionamentos entre elas) que excedem todas as permutações do binário masculino/feminino” (SCOTT, 2012, p. 344).

Dentro do próprio campo dos estudos de gênero, a categoria passou por uma sabatina. No artigo *Confundir el género*, Mary Hawkesworth (1999) fala da multiplicidade, mas também da banalização, no uso do termo “gênero” e a visão dicotômica que ainda predomina no senso comum quando se fala sobre os estudos de gênero. Ela questiona a pertinência da continuidade dessa categoria em um mundo pós-moderno que já entendeu que o sexo, o corpo e a sexualidade são socialmente construídos.

Utilizando as diferentes perspectivas explicativas de Steven Smith, Judith Butler, R. W. Connell e Suzanne Kesler, e Wendy McKenna, Mary Hawkesworth teoriza e explora perguntas sobre o potencial do gênero como ferramenta analítica; a capacidade das feministas, com atenção à historicidade do gênero, para evitar explicações totalizadoras e pretensões causais universalizantes; e a questão de como empregar o gênero como uma categoria analítica em uma compreensão cabal da construção social dos corpos. No entendimento de Hawkesworth é preciso que as estudiosas feministas enriqueçam a terminologia conceitual, incluindo distinções cruciais como corporização sexuada, sexualidade, identidade sexual, identidade de gênero, divisões do trabalho marcadas pelo gênero e simbolismo de gênero, ao invés de um só termo que tente abarcar tudo isso.

Chegou a ser feita, até mesmo, uma tentativa de retomada do uso do termo “mulher” por uma parte das feministas do hemisfério norte, que passaram a considerar o termo “gênero” como desmobilizante para a luta política. Subtraída a conotação universal da palavra e sua ligação com a biologia, o uso da categoria “mulher” seria importante agora, de acordo com essa perspectiva, como estratégia de mobilização política para marcar um posicionamento de resistência frente à atual opressão exercida contra as mulheres e as pautas do feminismo (PEDRO, 2011). Levando-se em conta o exercício feito para tornar o feminismo um

movimento plural, considero extremamente problemático o uso desse artifício. Concordo com Butler quando diz que “Fazer apelos à categoria das mulheres, em nome de propósitos meramente ‘estratégicos’, não resolve nada, pois as estratégias sempre têm significados que extrapolam os propósitos a que se destinam” (BUTLER, 2003, p. 23).

Diva Couto Muniz também demonstrou preocupação com a perda de força que o termo “gênero” vinha demonstrando. Por isso, apontou que “[...] a epistemologia feminista, principalmente sua vertente mais sintonizada com os quadros de pensamento pós-moderno, tem questionado os alcances da força desestabilizadora do gênero como categoria de análise” (MUNIZ, 2008, p. 126), pois tal concepção reproduz, segundo esta autora, uma história da mesmice que não questiona a fixidez das identidades sociais e sexuais e que reforça o binarismo naturalizado.

Nesse sentido, até mesmo a linguagem deve ser repensada, pois sendo o código de expressão das ideias, ainda está amarrada no binário e faltam palavras para designar aquilo que não se encaixa nos padrões ou no que se considera inteligível socialmente. E é este um dos pontos da encruzilhada em que se situam os corpos que escapam analisados nesta tese – corpos não binários e que a generificação não alcança ou que tenta alcançar para normatizá-los.

Em *Os usos e abusos do gênero*, Joan Scott (2012) se questionaria sobre a pertinência do uso desse termo tanto tempo depois daquela sua problematização no final da década de 1980, com o icônico texto “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” (SCOTT, 1990). Neste artigo, Scott abalou as premissas do determinismo biológico e a dualidade então existente entre sexo e gênero associados respectivamente à natureza e à cultura. Para a historiadora, interessou nesse texto explicitar as formas como se constroem significados culturais para as diferenças baseadas no sexo e como se posicionam essas diferenças em níveis hierárquicos, o que implica em relações de poder. Joan Scott discorre sobre algumas dessas diversas utilizações do termo gênero: como sinônimo de mulheres para uma conotação mais neutra ou como o estudo também dos homens. Ela perpassa as teorias patriarcais e psicanalíticas para apontar que elas têm pouca eficácia política e não são suficientes para uma análise dentro da história. Por isso, ao construir o conceito, a autora inclui também a política e pensa o poder como multiplicidade de relações de força e estratégias de resistência a partir do pensamento de Foucault.

Décadas depois, a pertinência dessas análises, que permanecem atuais, foi reafirmada pela própria Scott, acrescentada agora de outras preocupações. Ao perceber que a palavra “gênero” passou a ser propagada por setores conservadores da sociedade como uma ameaça,

para barrar o avanço da democratização de direitos e ainda retirar os já conquistados, Scott aponta que as questões em torno desse termo e das suas implicações sociais estão longe de ser superadas, porque “[...] gênero é um lugar perpétuo para a contestação política, um dos locais para a implantação do conhecimento pelos interesses do poder” (SCOTT, 2012, p. 346).

Notamos, portanto, que ao longo da elaboração histórica do conceito de gênero como categoria de análise, os seus significados foram sendo alterados e revistos – de um estudo descritivo sobre as mulheres e as formas de violência incididas sobre elas, passando por um estudo das diferenças sexuais e do gênero relacional, até chegar às teorias do pós-gênero e os estudos *queer*. Embora o encadeamento dessas diferentes formas de compreensão do termo possa transmitir a ideia de evolução, elas são, na verdade, complementares e/ou concomitantes e se integram para proporcionar análises mais complexas de histórias entrecruzadas de subjetividades e das relações de poder.

Quando pensamos a trajetória dos estudos feministas e de gênero articulada com as transformações tecnológicas e a renovação dos paradigmas historiográficos, é possível constatar as grandes transformações que se deram em relação ao espaço que as mulheres começaram a ocupar em vários âmbitos sociais e as diversas formas pelas quais elas próprias passaram a se enxergar e a representar, na história e no cinema, na luta contra a submissão, pelo reconhecimento e conquista de direitos.

Também a atuação e a luta para inserir nas pautas políticas questões pertinentes às sexualidades e às identidades de gênero encampadas pelos grupos de LGBTIs tiveram sua parcela de influência na abordagem desses temas dentro do cinema. Sendo que os estudos e o movimento *queer* surgiram como uma força ainda mais questionadora, não só do pensamento dicotômico tradicional e da heteronormatividade compulsória, mas de qualquer prática ou sujeito que se apresente como normal ou natural, com uma postura desconstrutora que se coloca contra as normatizações, não importando de que lado partam. O potencial subversivo de suas proposições borra limites e fronteiras, embaralha “[...] signos e códigos femininos e masculinos, heterossexuais e homossexuais” (LOURO, 2008, p. 145).

Judith Butler teve seu nome e seus escritos atrelados à teoria *queer*. Guacira Louro é incisiva em afirmar: “Butler é mesmo *queer*. O movimento e a inquietude são suas marcas. Ela não promete sossego, estabilidade, imobilidade” (LOURO, 2017, s/p). E, de fato, Butler promoveu uma perturbação dentro dos pressupostos teóricos do feminismo, o que levou à revisão de diversos conceitos. Ao evidenciar os “problemas de gênero”, com o objetivo de desestabilizar a concepção de identidade, Butler apontou, por exemplo, como a noção de coerência e estabilidade da categoria mulheres estava vinculada à matriz heterossexual, e

como muitos dos estudos que utilizavam a categoria sexo/gênero ainda mantinham uma associação direta desses termos, respectivamente, com natureza/cultura em uma relação de oposição.

Antes de Butler, Teresa de Lauretis (1989) já tecia suas críticas à vinculação entre gênero e diferença sexual. A autora aponta pelo menos duas limitações para o uso do conceito de gênero como diferença sexual: a oposição universal do sexo, que limita e dificulta a articulação das diferenças entre as mulheres, pois fala delas a partir dos homens; e a acomodação do pensamento feminista sem sair dos limites da casa patriarcal. Foi também De Lauretis uma das primeiras teóricas feministas a utilizar o termo “teoria *queer*”. “A expressão ‘teoria *queer*’ é atribuída a Teresa de Lauretis, no seu artigo ‘*Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*’, publicado em 1991 na revista *Differences*. Contudo, três anos depois a autora renunciou ao conceito, por considerá-lo desprovido de significado” (SANTOS, 2006, p. 6).

Assim como a categoria gênero, a palavra *queer*, como conceito, também sofreu críticas. O uso do termo enfrentou e enfrenta algumas indagações com relação à sua capacidade de impactar os países da América Latina que têm o espanhol ou o português como língua corrente. Pesquisadoras como Berenice Bento chamam atenção para a restrição dessa terminologia e a sua conotação de protesto ao universo acadêmico, já que fora dele é restrita a quantidade de pessoas que sabem o significado da palavra e, menos ainda, o uso político que se passou a fazer dela. Para Bento (2017, p. 248),

“*Queer*” só tem sentido se assumido como lugar no mundo aquilo que serviria para me excluir. Portanto, se eu digo “*queer*” no contexto norte-americano, é inteligível, seja como ferramenta de luta política ou como agressão. Qual a disputa que se pode fazer com o nome “*queer*” no contexto brasileiro? Nenhuma.

Larissa Pelúcio apresenta o mesmo posicionamento em relação à falta de impacto que o termo *queer* possui fora do contexto estadunidense:

Também em português “*queer*” nada quer dizer ao senso comum. Quando pronunciado em ambiente acadêmico não fere o ouvido de ninguém, ao contrário, soa suave (cuier), quase um afago, nunca uma ofensa. Não há rubores nas faces nem vozes embargadas quando em um congresso científico lemos, escrevemos ou pronunciamos *queer*. Assim, o desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve aqui na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em colocar por toda parte. De maneira que a intenção inaugural desta vertente teórica norte-americana, de se

apropriar de um termo desqualificador para politizá-lo, perdeu-se no Brasil (PELÚCIO, 2014, p. 4).

O fato de a expressão ter sido mantida em inglês, como sinônimo dos estudos sobre as identidades e sexualidades não normativas, passou a ser questionado, sobretudo, depois que as teorias decoloniais suscitaram debates em torno da importação de epistemologias do norte global (europeias e estadunidenses, principalmente) para serem aplicadas às pesquisas e experiências do sul. Para Juan Pablo Sutherland (2014, p. 7),

A tradução do *queer* na América Latina tem tido suas derrotas. Alguns apressaram-se em inscrever suas práticas dentro da catedral *queer* como se santificassem na última neo-vanguarda das políticas sexuais radicais, outros tentaram traduzir o termo a partir das mais variadas opções lexicais: torcida, obliquas, pós-identitárias, raras, invertidas, todas elas com um malabarismo linguístico próprio que tenta dar conta de um mal-estar normativo, de uma revelação teórica, de uma fuga prometeica da identidade.

É importante apontar que os estudos *queer* já começaram a sofrer questionamentos no próprio país em que surgiram, os Estados Unidos. O *Queer of colour* (QOC) tornou-se uma vertente de crítica não só à falta de radicalidade do movimento LGBT dos países centrais, mas também à primeira onda de estudos *queer*, mais identificada com a branquitude. Enquanto isso, as “[...] teorias *queer of Color* estadunidenses podem ser definidas como teorias *queer* que abordam, sem separá-los, o gênero, as sexualidades, o racismo, a colonialidade, o genocídio, o escravagismo, o pós-escravagismo e a exploração de classe” (BACCHETTA; FALQUET; ALARCÓN, 2005, p. 2 *apud* REA; AMANCIO, 2018, p. 17).

Partindo do questionamento sobre a compatibilidade entre as teorias *queer* e decolonial e atento para a polissemia do termo, Pedro Paulo Pereira enxerga denominadores comuns unindo as duas, pois ambas buscam deslocar o olhar. “A teoria *queer*, por seu turno, possibilita uma crítica dos olhares da história com uma lente heteronormativa, interpretando a configuração sexo/gênero como parte do projeto colonial. A teoria *queer* e o pensamento decolonial se abrem e apostam em outros corpos, histórias e teorias” (PEREIRA, 2015, p. 417).

Dentro do que propõe Pereira, podemos aproximar tanto a teoria *queer*, quanto a decolonial com os filmes analisados nesta tese, na medida em que são produções onde podemos identificar proposições questionadoras das normas de gênero e dos efeitos dos discursos de poder sobre os corpos, partindo das realidades latino-americanas e dos valores impregnados desde o colonialismo. São histórias e personagens que vão além das questões

sobre a sexualidade; tocam em subjetividades que borram e transgridem os limites entre feminino e masculino e a sua rigidez.

Larissa Pelúcio (2014), apesar de sua ressalva – já apontada anteriormente em relação à expressão *queer* –, aposta na apropriação antropofágica que os trópicos fazem dela, de forma que o *queer* vai sendo torcido, tornando-se “cuir” e aproximando-se do “cu” como expressão também abjeta, local interdito e transgressor. Pelúcio (2014, p. 18) argumenta: “Quando falo em teoria cu, mais que uma tradução para o *queer*, talvez eu esteja querendo inventar uma tradição para nossos saberes de cucarachas. Tentativa de evidenciar nossa antropofagia, a partir da ênfase estrutural entre boca e ânus, entre ânus e produção marginal”.

Berenice Bento (2017), por sua vez, diz que, em alguns de seus textos, prefere atribuir à teoria *queer* o título de “estudos transviados”, mesmo reconhecendo as tensões que essa nomenclatura também carrega por, em alguma medida, eleger como hegemônica uma identidade essencializada – que é exatamente contra o que o ativismo e a teoria *queer* se posicionam.

Além de ter se expandido geograficamente, a teoria *queer* se enveredou por outras linguagens. Ela penetrou os estudos sobre cinema, festivais, congressos, “[...] resgatou e ‘retirou do armário’ autores gays e autoras lésbicas atuantes no *mainstream*” e, além disso, “[...] interessou-se pelas representações da masculinidade e do corpo masculino, as maneiras como os homens, mesmo em filmes de temática heterossexual, podiam ser apresentados como objetos sexuais.” (STAM, 2003, p. 292).

Afrontando e desestabilizando as bases do cinema convencional,

O cinema *queer* cria diferentes narrativas do mundo, oferecendo alternativas aos mapas capitalista, nacionalista, hétero e homo-normativos vigentes. Cria novos e dissidentes modos de afeto e prazer, bem como novos estilos cinematográficos. As visões cinematográficas *queer*, sejam através de personagens e narrativas ou por meio de representações do desejo *queer*, têm a capacidade de tornar o global legível (SCHOONOVER; GALT, 2015, p. 99).

A emergência de um “cinema *queer*” rendeu a elaboração de alguns estudos e debates em torno do assunto. B. Ruby Rich (2015) – professora de cinema que tem se dedicado ao estudo de filmes independentes, produções latino-americanas e temáticas feministas e *queers* – é considerada a precursora no uso do termo *new queer cinema*. A pesquisadora celebra, em um artigo entusiasmado, a profusão de filmes independentes com personagens e temáticas ligadas às homoafetividades. Fazendo um apanhado de festivais e produções

cinematográficas, predominantemente localizados da América do Norte, Rich elege o ano de 1992 como o marco dessa guinada no aumento da representatividade gay e lésbica nas telas do cinema.

Os festivais de cinema produzidos, dirigidos ou direcionados a pessoas *queer* começaram a ganhar espaço e visibilidade. Podemos citar como exemplos o *Queer Lisboa* e o *Queer Porto*, em Portugal. Paira uma certa dúvida sobre se os filmes exibidos nesses festivais e os filmes situados dentro da categoria de cinema *queer* são, de fato, *queers*, ou se foram apenas renomeados com esse termo – como é caso do próprio título do *Queer Lisboa*, que antes se chamava “Festival de cinema gay e lésbico de Lisboa” –, e ainda estão apegados a uma estética e a temáticas identitárias LGBTs. De qualquer forma, vale a constatação a que Karla Bessa chega a respeito da emergência da filmografia *queer* a partir dos anos 1990.

A filmografia da década de 1990 colocou em cena toda a ambivalência política já presente no propósito dos festivais que, se aposta na construção de identidades de gênero, também fornece munição para estas mesmas identidades serem permeadas pelas instabilidades, frações e indeterminações que recolocam no lugar do discurso científico patologizante da homossexualidade ou das perversões sexuais outras possibilidades de vivência (BESSA, 2007, p. 281).

Mas, antes que entrasse em voga intitular de *queer* as produções fílmicas com temáticas ligadas às sexualidades e aos LGBTs, Rob Epstein e Jeffrey Friedman já haviam lançado o documentário *The Celuloid Closet* (1995), que tratava de apontar personagens, atores/atrizes, produtores/as e roteiristas gays e lésbicas em filmes hollywoodianos. O puritanismo estadunidense levou, em meados da década de 1930, à elaboração do Código Hays⁹, que criava regras para abolir filmes que apresentassem cenas com beijos de boca aberta, abraços lascivos, perversão sexual, sedução, estupro, aborto, prostituição e escravidão branca, blasfêmia, nudez e obscenidade, entre outros. Essas regras fizeram com que a existência de personagens gays e lésbicas tivesse de ser camuflada ou subentendida através de gestos, olhares, figurinos ou subtextos em muitos filmes. Além disso, aos personagens homossexuais era invariavelmente reservado um final trágico de explícita punição por seu comportamento “condenável”.

⁹ O Código Hays, como informado no documentário *The Celuloid Closet* (1995), surgiu como uma proposta dentro da própria indústria cinematográfica estadunidense para se autorregular. Esse código foi proposto por Will Hays, presidente da Associação de Cinema dos Estados Unidos na época, e almejava imprimir aos filmes hollywoodianos uma autocensura. Ele esteve em vigor entre 1934 e 1968. Joe Breen tornou-se o diretor do código quando este foi institucionalizado e era autorizado a interferir nas expressões e temas utilizados nos filmes.

Neste documentário é possível acompanhar as transformações relacionadas aos personagens homossexuais no cinema hollywoodiano. A partir das décadas de 1920 e 1930 havia ridicularização desse tipo de caracterizações, como pessoas com atitudes e gestualidades carregadas e risíveis. Nas duas décadas seguintes, eram personagens vitimizadas que normalmente eram assassinadas ou cometiam suicídio. Nas décadas de 1960 e 1970, quando o mundo sofria as influências e os efeitos da contracultura e do movimento *hippie*, notou-se que tais personagens passaram a apresentar sentimentos de pertencimento a um grupo de forma mais positiva, desenvolvendo solidariedade em seus pares e, ainda, enfrentando problemas e situações comuns, que independiam de questões relacionadas à sexualidade. O documentário aponta o filme *The boys in the band* (1970) como o primeiro a fazer isso, com personagens gays mais humanizados e poupados de um final infeliz por conta da sua orientação sexual. Apesar dessa relativização nas características dos personagens homossexuais, é necessário frisar que o cinema não abandonou os estereótipos negativos a seu respeito relacionados à criminalidade e às perversões sexuais, por exemplo. Tampouco se viram salvos de destinos cruéis ou fatais.

Em 2006, dirigido por Lisa Ades e Lesli Klainberg, o documentário *Fabulous! The story of queer cinema* faz algo parecido com *The Celulloid Closet* ao traçar, cronologicamente, por meio de um apanhado de filmes ligados principalmente às vivências homossexuais, como Hollywood retrata os personagens LGBTs em suas telas. Através de um recorte temporal que vai de 1947 até 2005, o documentário apresenta imagens reais, cenas de filmes e comentários de críticos – inclusive de Ruby Rich –, atrizes e atores sobre como os relacionamentos gays e lésbicos presentes nos filmes mexeram com suas emoções, fazendo-os se sentirem representados.

Tanto no artigo de Ruby Rich quanto no documentário, que é em grande parte comentado por ela, a expressão “cinema *queer*” é usada como sinônimo de filmes LGBTs, e muitos não possuem sequer um viés político que a teoria atribuiu à palavra *queer*.

A abdicação do teor político se fez cada vez mais perceptível no final da década de 1990 e início dos anos 2000, levando a própria Rich a perder aquele tom de entusiasmo e a reconhecer que as produções começaram a ficar cada vez menos transgressoras, apresentando personagens LGBTs somente para atender a um nicho de mercado lucrativo. De acordo com Rich (*apud* SARMET; BALTAR, 2013),

Políticas identitárias não combinam bem com os desejos do mercado, então os novos filmes deixaram a política de fora. Histórias de amor, histórias de saída do armário, e histórias de romances impossíveis proliferam docemente,

todos executados em um estilo dramático normativo e profundamente conformador para audiências há muito privadas de qualquer coisa do tipo. (RICH, 2013, p. 132)

É importante deixar claro que os filmes mencionados no documentário e no artigo são todos circunscritos ao território estadunidense. Portanto, essa percepção de perda do caráter político do cinema *queer* refere-se às produções fílmicas daquele país.

Na trajetória do cinema *queer*, assim como na da teoria de mesmo nome, houve o momento em que o posto de destaque esteve ocupado majoritariamente por homens gays brancos desempenhando as funções de direção e de atuação, e dentro do âmbito geográfico do norte global ocidental. A “descentralização” da teoria *queer* em direção aos países do sul foi acompanhada da incorporação de atores sociais diversos também. O filme guineense *Dakan* (1997), do diretor Mohamad Camara, é um exemplo disso. Para Karl Schoonover e Rosalind Galt, além de condensar debates pós-coloniais e de uma africanidade *queer*, a abertura do filme “[...] pede-nos para pensar sobre a sexualidade como uma questão de espaços públicos e privados; recusa-se a ser modesta em representar o desejo gay; e anuncia claramente que o sexo *queer* é uma questão pública, algo que falta em muitos filmes africanos” (SCHOONOVER; GALT, 2015, p. 101).

A abrangência e/ou a reivindicação do adjetivo *queer* para as obras cinematográficas também se ampliou para além das questões de sexualidade e identidades de gênero no enredo dos filmes. Um exemplo dessa ampliação é a análise que Alfredo Taunay Collins (2018) faz do filme *Boi Neon* (2015), onde os estereótipos de masculinidade e feminilidade de uma determinada região do Brasil – o nordeste – são desafiados através de personagens que escapam desses enquadramentos, embora não sejam LGBTs.

A contestação que o agora denominado “cinema *queer*” faz em relação ao cinema *mainstream*, colocando em xeque sua hegemonia e seu universalismo, encontra raízes no empenho que as mulheres e os movimentos feministas fizeram para, décadas antes, derrubar a hegemonia masculina nesse espaço.

Desde o surgimento do cinema, as mulheres encontraram dificuldades para ocupar posições de comando dentro desse setor. O chamado “cinema de autor” foi um dos pontos de crítica de Geneviève Sellier em entrevista publicada na *Revista Estudos Feministas*, feita por Ana Maria Veiga e Alberto da Silva (2014), onde Sellier faz uma crítica a esse “cinema de autor” que ela denomina de “cinema no masculino singular”. Para ela, esse é um tipo de cinema “[...] que se dirige unicamente a uma elite erudita e que reivindica o fato de ser de difícil acesso, de não contar histórias, de ser frequentemente hermético” (VEIGA; DA

SILVA, 2014, p. 351). E porque se importa mais com a estética e os elementos de composição das cenas é que esse cinema encarou os estudos de gênero com grande desinteresse e até com hostilidade, segundo Sellier.

De acordo com Ana Maria Veiga (2013), o “cinema de mulheres”, como um acontecimento e também como uma provocação ao “cinema de autor”, surgiu ainda nos anos 1970, e se tornou um movimento cinematográfico que colocou em evidência subjetividades, estéticas e argumentos que provocavam a identificação das espectadoras e dava às mulheres um protagonismo que lhes era negado dentro de outras correntes e escolas de cinema. Esse cinema contribuiu também, como aponta Veiga, para denunciar as construções patriarcais mesmo naqueles filmes que eram considerados contestadores para a sua época. No Brasil, diretoras como Tereza Trautman, Helena Solberg e Ana Carolina, estudadas por Ana Maria Veiga em sua tese, fizeram parte da geração que integrou o referido “cinema de mulheres”. No plano internacional, destacam-se cineastas como Chantal Akerman, Laura Mulvey e Sally Potter.

Um dos primeiros nomes a sobressair nesse período, no âmbito acadêmico das discussões sobre cinema, foi o de Claire Johnston, com o artigo *Women's cinema as a counter-cinema* (1973), onde a autora defende que, ao filmar, “[...] as mulheres deveriam romper com o efeito de realidade e colocar em cena equipamentos, câmeras, microfones, tudo o que ajudasse a mostrar ao público que aquilo que estava na tela, longe de ser a realidade, era uma representação.” (VEIGA, 2013, p. 133).

Pouco tempo depois foi a vez de Laura Mulvey, “[...] que relacionou as noções psicanalíticas em voga – como voyeurismo, escopofilia, complexo de castração e narcisismo – ao formato da narrativa e estética cinematográfica clássica dominante.” (SELEM, 2013, p. 16). Com o artigo *“Visual Pleasure and Narrative Cinema”* (1975), a feminista britânica e crítica de cinema provocou o questionamento da mulher como objeto passivo do olhar voyeurista masculino.

Desenvolvido sob viés parecido, o livro de Elisabeth Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera* (1983), publicado alguns anos depois do impactante artigo de Mulvey, realizou um estudo ancorado na revisão das teorias de Freud e Lacan para a crítica feminista ao patriarcado. Ann Kaplan foi também uma pioneira, nos anos 1970, a defender a inserção dos “Estudos da Mulher” nos currículos das universidades.

Se, como conclui Teresa de Lauretis (1994, p. 228), o cinema como discurso artístico é uma tecnologia de gênero, “[...] com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero”, e que contribui para perpetuar visões

estereotipadas sobre homens e mulheres – construindo representações sobre o feminino e o masculino, designando identidades, valores, códigos de conduta e hierarquias sociais –, ele pode ser a mesma ferramenta para romper com os efeitos dessas construções.

Ou podemos, também, como astuciosamente sugere a própria De Lauretis, buscar, nos *space-offs*¹⁰ desses aparelhos de poder-conhecimento, “[...] criar novos espaços de discurso, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva – uma visão de ‘outro lugar’”, de modo a lançar os termos de uma construção diferente do gênero, que possam se afirmar no plano da subjetividade e da autorrepresentação, “[...] nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder”; e também, como quero sublinhar aqui, “[...] nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras e os limites da(s) diferença(s) sexual(ais).” (DE LAURETIS, 1994, p. 236-7).

As ressonâncias das ideias defendidas dentro e através de todos esses movimentos e estudos acabaram por alcançar as telas de cinema, revelando o surgimento de novas poéticas e sensibilidades. Na produção audiovisual, o movimento feminista exerceu grande influência na atuação das mulheres para além do papel de atrizes. E esse engajamento das mulheres na produção dos filmes fez surgir vários eventos que têm como objetivo discutir e levar ao conhecimento do público suas obras cinematográficas, embora nem sempre seja dado crédito ao feminismo e suas contribuições para a configuração desse novo cenário.

São diversos os festivais de cinema que buscam divulgar trabalhos exclusivamente dirigidos por mulheres, como o *Festival Internacional de Films de Femmes*, realizado em Créteil, na França, que ganhou grande notoriedade por discutir temas como violência, sexismo, gênero, prostituição, racismo, exílio e arte, entre outros. Nessa mesma toada, acontece na Espanha, anualmente, desde 1993, a *Mostra Internacional de Films de Dones*, em Barcelona.

Na América Latina, também surgiram eventos com esse viés, como o *Festival internacional de cine por la equidad de género*, e a atuação da associação *La mujer e el cine*¹¹, dentro do *Festival de Mar del Plata*, na Argentina; o *Festival Cine de Mujeres*, no

¹⁰ De Lauretis ressignifica o termo *space-off*, retirado da teoria do cinema, “como espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento.” (DE LAURETIS, 1994, p. 237).

¹¹ “*La Mujer y el Cine es una Asociación Cultural, fundada en 1988 por Maria Luisa Bemberg, Lita Stantic, Sara Facio, Beatriz Villalba Welsh, Susana Lopez Merino, Gabriela Massuh y Marta Bianchi. Nació con el objetivo de estimular a las mujeres a ejercer roles de liderazgo en el cine, y difundir una producción creativa que no siempre contó con el apoyo de los circuitos de distribución y exhibición, para ponerla en contacto con el*

Chile; a mostra *Mujeres en el Cine y la Televisión*, no México; e, no Brasil, foi criado em 2004 o FEMINA, que acontece todos os anos no Rio de Janeiro. No entanto, infelizmente, esses eventos nem sempre priorizam a perspectiva latino-americana nos debates que promovem. Nesse sentido, cabe destacar uma sintomática observação feita por Selem na sua análise sobre esses eventos:

Talvez pela tradição das próprias teorias feministas de cinema, analisadas a partir da realidade europeia ou norte-americana, ou mesmo pela tradição e pioneirismo dos festivais de cinema feminino nesses países, a dinâmica dos eventos sobre cinema de mulheres nos países latino-americanos analisados é gerada, em sua maioria, com vistas aos modelos do Norte. A estética do evento, as seleções dos filmes, as temáticas das mesas muitas vezes distanciam-se da realidade local, embora nunca consigam isentar-se completamente dela. (SELEM, 2013, p. 106)

Ainda assim, essas iniciativas ajudam a promover a difusão de conhecimentos e reflexões sobre as novas relações de gênero. Seguindo esse intento de propagar e debater sobre o cinema feito por mulheres, foi lançada, em 2007, a primeira edição do livro *A mulher vai ao cinema*, que traz artigos discutindo filmes dirigidos por mulheres e que abordam temáticas envolvendo figuras femininas que se destacaram por sua história de vida ou militância em favor dos seus direitos. Dentre as produções enfocadas destacam-se: *Rosa Luxemburgo* (1986), dirigido por Margareth von Trotta; *Frida* (2002), por Julie Taymor; *Eternamente Pagu* (1987), por Norma Bengell; entre outras. Há ainda os filmes que, embora não tragam personagens reais em seu enredo, também problematizam a condição feminina¹² no enfrentamento ao patriarcado, como *Sofie* (1992), de Liv Ullmann, e *A excêntrica família de Antônio* (1995), de Marleen Gorris, diretora que se destacou por sua militância feminista.

Trabalhos como os das pesquisadoras Heloísa Buarque de Hollanda, Márgara Millan; o livro *Feminino e Plural* (2017), organizado por Karla Holanda e Marina Tedesco; e pesquisas de doutorado, como as das historiadoras Ana Maria Veiga e Maria Célia Orlato Selem, também colaboram para evidenciar e difundir os estudos de cinema sob a ótica das mulheres. Em 2019 foi lançada mais uma obra que amplia essas discussões: o livro *Mulheres de Cinema*, com organização de Karla Holanda, reunindo capítulos, na maioria, escritos por autoras que pesquisam cinema dirigido por mulheres.

público, sin distinción de género.” (Disponível em: <http://leedor.com/2017/11/14/30-anos-de-la-mujer-y-el-cine-en-el-festival-de-mar-del-plata/>).

¹² Termo datado dos anos 1970 e 1980. Cf. Veiga e Pedro (2015), verbete “condição feminina” no Dicionário Crítico de Gênero.

E cada vez mais mulheres cineastas vêm lançando luz sobre questões relacionadas à violência, à desigualdade de gênero, aos conflitos de classe, aos corpos e à sexualidade. Na América Latina, nomes como os de Anna Muylaert, Lucía Puenzo, Lucrecia Martel, Julia Solomonoff, Lais Bodansky, Claudia Llosa, Tata Amaral, Lúcia Murat, Mariana Rondón, Paz Encina, Marialy Rivas, dentre outros, estão ganhando uma maior projeção até fora do continente, por abordar em seus filmes problemas sociais dos seus países e temas que ainda são considerados tabus nessas sociedades.

No entanto, mesmo com essa revitalização do cinema feito por mulheres, ainda são muitos os desafios que se apresentam para aquelas que ousam ocupar esse espaço. Ser mulher e lidar com cinema na América Latina, buscando, através da arte e da cultura, ter voz e se expressar, não é tarefa fácil, pois o machismo é um espectro que nunca deixou de rondar esse lugar arduamente conquistado.

Anna Muylaert, cineasta brasileira, fala das dificuldades, inclusive de caráter subjetivo, que a perseguiram ao longo de sua carreira. Segundo ela, a educação machista que recebeu limitou, em muitas ocasiões, a percepção das injustiças que sofria.

Por exemplo, no início, trabalhava duro em produções e na hora do crédito, não colocavam meu nome. Eu achava normal. Demorei até ter certeza do que estava acontecendo. Depois disso veio a disparidade de salários. Cheguei a fazer um trabalho em parceria com um homem: eu ganhava x e ele 10x. (“Ao lançar filme, Anna Muylaert relata desafios de ser cineasta mulher”. Entrevista em Rede Brasil Atual, 2016).

Muylaert afirma que as mais fortes manifestações de machismo vieram quando houve um reconhecimento maior do seu trabalho, com o filme *Que horas ela volta?* (2015). Ela chegou a sofrer, em um dos eventos de exibição do filme, o chamado *maninterrupting*, tendo sua fala constantemente interrompida pelos cineastas Cláudio Assis e Lírio Ferreira, que acabaram, por causa das suas atitudes e da polêmica gerada, dividindo os holofotes que eram para ser da Anna e do seu filme. Foi quando ela percebeu que, ao ocuparem cargos de liderança e destaque, há uma intransigência e uma hostilidade muito mais evidentes em relação às mulheres.

Conquistei meu espaço até chegar em um ponto, no *Que Horas Ela Volta?*, que encontrei ali o clube do bolinha. Levei muita rasteira, [fui] atropelada, agressão mesmo. Foi onde mais senti, depois de muitos anos de carreira. Chegar em um lugar de valor financeiro e poder, aí chega o problema. É só ver dos 100 maiores filmes de todo ano, tem um ou dois dirigidos por

mulheres. (“Ao lançar filme, Anna Muylaert relata desafios de ser cineasta mulher”. Entrevista em Rede Brasil Atual, 2016).

Lucrecia Martel, um dos maiores nomes do cinema argentino, revela que já passou por dificuldades na sua carreira como cineasta, também por conta do machismo: “Vi em muitos diretores homens esta atitude de filhos únicos de Deus. É fácil suportar essa estupidez machista se você a reconhece como estupidez”. Para ela, “[...] em muitas áreas a mulher segue sendo alvo de suspeitas quanto à capacidade. No cinema, vi o ovo da serpente: não é comum que as mulheres que fazem cinema – e podemos dizer o mesmo sobre outras áreas – ponham sua atividade de cinema acima de tudo em suas vidas.” (Entrevista concedida ao *La Gaceta Salta*, 2015).

Gênero, teoria *queer* e cinema são categorias, espaços de discussão e áreas de conhecimento orgânicos que estão em constante interação e revisão de si e, como vimos, ajudam a pluralizar e enriquecer a escrita da História.

2.3 Economia e mercado cinematográfico em cena

A invasão da indústria cultural no imaginário latino-americano é uma eficiente estratégia de dominação que, no âmbito do cinema, estrangulou a consolidação de uma indústria cinematográfica forte na América Latina, pois os grandes estúdios, produtoras e distribuidoras dos Estados Unidos passaram a monopolizar as formas de consumo do audiovisual. Se, como frisam muitas feministas, “citar é político”, o que ouvimos e assistimos também o é. Acredito que seja no mínimo contraditório defender os direitos das mulheres e lutar contra a hierarquia de gênero, e, ao mesmo tempo, ouvir músicas e assistir a filmes que nos objetificam ou reforçam estereótipos pejorativos a nosso respeito. Da mesma forma, se queremos combater o imperialismo, não é nada profícuo continuar prestigiando uma indústria que causa a marginalização e sabota o pleno desenvolvimento do nosso cinema, e o desenvolvimento dessa consciência passa por conhecer os meandros da economia e do mercado cinematográfico.

Conforme já alertava Ariano Suassuna, em uma de suas Aulas Espetáculo¹³, a violência cultural é a mais eficaz arma de dominação. Ela não exige instrumentos bélicos, pois sua ação não chega como ameaça, mas com tamanha sutileza que quase não encontra resistência das pessoas atingidas. Citando o sociólogo Domenico de Masi, Suassuna afirma

¹³ SUASSUNA, Ariano. Entrevista de Ariano Suassuna para o Canal Brasil sobre Cultura Brasileira. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zRak7r4shnA>. Acesso em 20 de janeiro de 2018.

que “se, de fato, o uso dos exércitos comporta altos custos e considerável dificuldade prática, é sempre mais eficiente a colonização cultural do planeta por meio dos grandes aparatos da informação e do entretenimento, que mantêm quietos os governados e orientam o consumo”. (DE MASI *apud* SUASSUNA). Daí a importância de se problematizar os aspectos que se inter-relacionam aos aparelhos midiáticos: os sentidos produzidos, as instâncias envolvidas antes e depois da elaboração dos filmes.

As questões econômicas que influem no mercado cinematográfico são um fator muito importante para os rumos que um filme tomará antes e depois de acabado. Nos países da América Latina, isso está diretamente relacionado com a influência exercida pelos Estados Unidos no setor audiovisual. O comprometimento em criar um cinema crítico, em que os latino-americanos se vejam e se reconheçam, não é tão simples, pois ao passo que as/os cineastas se esforçam para conquistar um espaço mais amplo na distribuição de seus filmes, diariamente produções em série, comédias românticas, sagas e besteirols norte-americanos inundam nossas salas de cinema com a finalidade de oferecer um entretenimento vazio. E a exportação desse tipo de filme para o restante da América faz parte da política neoliberal estadunidense, que tem como objetivo alienar essas populações.

Para exemplificar esses argumentos podemos citar dois exemplos contemporâneos que aglutinam as questões da disputa pelo capital simbólico, a economia e o exercício da política externa: os filmes *Capitão América – Guerra Civil*, campeão de espectadores em 2016, e *Wonder Woman*, uma das maiores bilheterias de 2017.

Figura 1 – Cartazes de divulgação dos filmes *Capitão América* (2016) e *Wonder Woman* (2017)



Fontes: <https://nerdgeekfeelings.com/cinema-guerra-civil-assista-agora-o-lo-teaser-trailer/captain-america-civil-war-poster-2/>. <https://www.warnerbros.com.br/mulher-maravilha>.

Os protagonistas destes filmes são dois ícones da cultura *pop* norte-americana que, com grande visibilidade, ajudam a difundir e perpetuar o ideário do seu país e aumentar os ganhos publicitários, sem contar que alimentam certos modelos de masculinidade e feminilidade: o do homem másculo e corajoso, que defende a sua pátria dos inimigos externos, e o da mulher que luta sem perder a sensualidade, com um traje colado ao corpo para acentuar a silhueta delgada, deixando à mostra suas pernas torneadas. São, portanto, duas figuras brancas, com figurinos inspirados na bandeira dos Estados Unidos, que estão em constante guerra contra o mal - não por acaso, o mesmo discurso que este país propaga na sua relação com as demais nações do mundo e nos seus exercícios militares internacionais.

Paulo Emílio Sales Gomes escreveu sobre a forma e consumo de cinema no Brasil, numa assertiva que pode ser válida para os demais países latino-americanos:

[...] a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados [termos que o autor usa para referir-se à nossa relação colonial cultural], excluídos apenas os últimos extratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro pois tudo o é." (GOMES, 1996, p. 93).

O autor critica o lamentável costume de incorporar, como nossos, valores, ideias e estéticas exportados pela indústria cultural ocidental dominante.

Outra questão que afeta a circulação mais ampla do cinema produzido na América Latina é a insuficiência de incentivo e apoio estatal. A escassez de políticas públicas efetivas e contínuas dificulta a oferta desse tipo de produção a uma camada maior da população. O próprio circuito comercial de exibição abre pouco espaço para a divulgação de produções nacionais e, também, para as provenientes de outras partes do mundo que não possuam um caráter colonizador. Além disso, a extinção de grande parte dos circuitos independentes de salas de cinema e a instalação de salas em galerias de *shopping centers* colaboraram para essa lamentável realidade.

Sendo assim, o cinema que não obedece aos padrões hollywoodianos fica, normalmente, confinado aos guetos ou ao sistema alternativo de exibição de filmes – como os cineclubes, mostras ou festivais de cinema, que procuram oferecer e divulgar produções que não estejam inseridas tão profundamente nessa lógica capitalista.

Quando se trata de filmes com temáticas relacionadas à diversidade de gênero e personagens LGBTs, a busca por produtoras, antes de filmar, e distribuidoras, depois de filmados, apresenta desafios ainda maiores. Por isso, é importante ressaltar o papel de produtoras preocupadas e engajadas com essas propostas. É esse o caso de Lita Stantic, na Argentina, e dos irmãos Agustín e Pedro Almodóvar, na Espanha, com a produtora *El deseo*.

Lita Stantic, além de produtora, também é roteirista e diretora. Como coprodutora, ela tem em seu currículo filmes com personagens e temáticas *queer* e LGBT, como *Tan de repente* (2002) e *La niña santa* (2004). De acordo com Rosalind Galt (2012, p. 29), “Stantic teve enorme influência na promoção e produção de filmes *queer*, femininos e políticos, mas também tem trabalhado com as instituições capitalistas do cinema global para promover o cinema argentino no palco global”.

Já a *El deseo*, surgida em 1986, nasceu com o objetivo de “[...] manter a consistência do processo e supervisionar melhor a captação de recursos, o desenvolvimento dos filmes e o seu lançamento, distribuição e comercialização” (SANTOS, 2019, s/p). A produtora foi criada com o propósito de produzir os filmes do próprio Pedro Almodóvar. Posteriormente, no entanto, passou a também produzir e coproduzir filmes de outras/os cineastas, inclusive diversos filmes argentinos, entre os quais está *El último verano de la Boyita* (2009). Neste filme, além da *El Deseo*, estão envolvidas outras produtoras como a Travesia Productions, Domenica Films, Epicentre Filmes, Lucky Monkey Pictures.

A grande quantidade de produtoras envolvidas na produção de *El último verano de la Boyita* – fato que também pode ser observado no filme *XXY* (produzido por Historia Cinematograficas Cinemania, Wanda Visión S.A. e Pyramide Films) – denota uma

necessidade na divisão dos custos e da tarefa de angariar recursos para viabilizar a execução do projeto filmico. O filme *Mia*, por sua vez é produzido por Maíz Producciones e pelo INCAA, agência governamental que financia a indústria cinematográfica argentina. Os modos de produção desses três filmes indicam que é preciso uma combinação de instituições diversas, pois o investimento em filmes independentes e com esse tipo de tema, voltado para a sexualidade, ainda é visto como uma aposta arriscada.

Na América Latina, a produção cinematográfica envolve muitas faces: a conceitual, o financiamento estatal, questões ideológicas¹⁴, além da própria questão financeira. E os filmes com temáticas *queer* encontram dificuldades de aceitação por uma parte considerável do público consumidor, principalmente aquela que possui valores judaico-cristãos tradicionais muito enraizados. Além disso, quando surgem crises econômicas, como mencionado na primeira parte deste capítulo, o setor das artes – onde se situa o cinema – é um dos primeiros a sofrer com os cortes.

Além dessas questões de ordem interna enfrentadas pela América Latina, existe uma outra de caráter externo já anunciada no início dessa seção: a indústria cultural dos Estados Unidos, que difunde a ideologia e o modo de vida estadunidense, sufoca as soberanias nacionais dos países caribenhos e latino-americanos e dificulta a construção de uma identificação que leve essas regiões ao desenvolvimento de um pensamento crítico e a um despertar da consciência para romper com as relações de dependência e subserviência.

Ciente disso, em 1959, uma das primeiras medidas do governo revolucionário cubano ao assumir o controle do país foi a nacionalização da indústria cinematográfica, com a fundação do *Instituto Cubano Del Arte y La Industria Cinematográficos* (ICAIC), ajudando a traçar os rumos d'*El Nuevo Cine Cubano* fincados na tradição cultural cubana. Para Antonio Álvarez Pitaluga (2016), essa foi uma ação imprescindível para promover a descolonização mental, que contribuiu para a criação de uma contra-hegemonia ancorada no audiovisual e reconfigurou um país atado por muitos séculos aos esquemas coloniais de subalternidade. A instituição é, ainda hoje, a maior responsável pela produção de longas-metragens, documentários e animações no país.

Afora esse certame ideológico, há também a dimensão econômica nessa relação de forças, pois a indústria cinematográfica é, hoje, um importante componente nas

¹⁴ A título de exemplo dessa situação cabe mencionar as dificuldades que o setor cinematográfico brasileiro vem enfrentando desde que Jair Bolsonaro assumiu o cargo de presidente, em 2019. O governo, de cunho conservador e reacionário, foi bem direto ao afirmar que não vai liberar recursos para financiar qualquer produção ligada a temáticas e sujeitos LGBTIs. Mais informações disponíveis em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/6-vezes-em-que-o-governo-bolsonaro-atacou-o-cinema-e-o-audiovisual/>. Acesso em 8 de janeiro de 2020.

movimentações financeiras do mercado global, com práticas comerciais que envolvem não só os aspectos mais evidentes como a produção, distribuição, exibição e consumo dos filmes, mas também fatores políticos, associados aos econômicos, como tratados assinados entre os países, as leis de incentivo, legislação protecionista e estratégias de marketing. Afinal, para vender mais e melhor um produto é preciso que haja investimento, também, na propaganda que o promove, fazendo aumentar a demanda e o crescimento da produção. Mas, se os cinemas nacionais latino-americanos são invisibilizados antes mesmo de chegarem ao mercado consumidor, fica muito mais complicado para que encontrem espaço numa concorrência que já é desigual no seu nascedouro.

A distribuição é outra importante etapa nas receitas geradas pelo cinema. Entretanto, sua relevância não é apenas pelo faturamento que pode oferecer nas bilheterias, mas também porque é nesse momento que são escolhidos quais filmes terão lugar nas salas de exibição e quais sequer chegarão ao circuito comercial mais amplo. É aqui que o processo de exclusão dos filmes latino-americanos, sobretudo os de caráter independente, fica bem notório, pois as maiores empresas distribuidoras são norte-americanas – Columbia Tri-Star, MGM, Fox, Universal, Warner Bros., Buena Vista, Paramount e Disney – e exercem um monopólio sobre o mercado do cinema e do entretenimento – “incluindo os parques temáticos, o merchandising e as redes de aluguel e venda de produtos audiovisuais, o que praticamente elimina o espaço para as produções locais ou de qualquer outra proposta cinematográfica que não tenha o selo de *Hollywood*.” (BOLAÑO *et al*, 2006, p. 23).

Lucrecia Martel, mesmo reconhecendo que o governo argentino fornece subsídios (embora não suficientes) às produções culturais, aponta também para a distribuição como o ponto nevrálgico da desvantagem sofrida pelo cinema nacional. Para a cineasta,

O problema ainda é a distribuição para as salas de cinema. Grandes sucessos como *Relatos Selvagens* (2014), *O Segredo dos Seus Olhos* (2009) e *Um Namorado Para a Minha Esposa* (2008) são casos isolados, pois são pensados para ter uma grande distribuição e divulgação na imprensa, por isso não podemos falar que existe uma mudança. Neste quesito ainda precisamos melhorar. (Reportagem do G1 Cinema, 2015).

A consolidação de poderosos conglomerados midiáticos que começaram a fazer incursões na produção de filmes, como a Rede Globo, no Brasil; Patagonik, Clarín, Telefónica e Walt Disney, na Argentina; Televisa e Azteca, no México, também colaborou para dismantlar as indústrias cinematográficas nestes respectivos países (GETINO, 2007).

Nelson Pereira dos Santos e Orlando Senna, cientes da importância que a indústria cultural e de comunicação possui também como atividade econômica, chegaram a entregar, em 2002, ao então candidato à presidência Luís Inácio Lula da Silva, um documento – a Declaração do Canecão –, onde sintetizavam os anseios e reivindicações da classe cinematográfica até aquele momento, e que ainda são atuais. No texto, eles frisam a importância do audiovisual na economia global, alertando que os países que mais lucram nesse campo já entenderam e anteciparam essa tendência econômica, ocupando espaços determinantes na circulação de bens culturais:

Das dez maiores indústrias francesas, seis são culturais. Das dez maiores indústrias inglesas, cinco são culturais. A maior receita direta dos Estados Unidos vem da indústria bélica e a segunda receita vem da indústria audiovisual, dos filmes que todo mundo compra e que ocupam 80% do mercado consumidor de cinema em todo o planeta. A indústria audiovisual é a segunda em receita nos Estados Unidos porque a estatística se refere apenas à venda dos produtos audiovisuais, mas com absoluta certeza é a primeira se levarmos em conta, como deve ser levado, a sua enorme capacidade de anunciar e vender outros produtos americanos, inclusive as armas. (DECLARAÇÃO DO CANECÃO, 2002)¹⁵.

Mesmo apontando esse importante aspecto ligado ao quesito mercadológico, a declaração tem como preocupação maior evidenciar que a comercialização dos produtos culturais “[...] não pode estar atrelada exclusivamente aos aspectos econômicos, às leis do mercado, mas sim e fundamentalmente ao respeito à liberdade de circulação da cultura”. Senna e Santos acentuaram no texto a necessidade de serem criados marcos regulatórios, internos e externos, que permitam a circulação efetiva da pluralidade cinematográfica mundial e o “[...] acesso às manifestações culturais e artísticas de maneira ampla e irrestrita e não apenas a determinadas manifestações de determinados países.” (DECLARAÇÃO DO CANECÃO, 2002).

Existem, é claro, tentativas de fortalecer o cinema na América Latina através de estratégias dentro do próprio Mercosul, como a Recam (Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur), cujas discussões começaram em 2005 para tentar criar um mercado regional com medidas de reciprocidade que possam promover uma integração dentro do continente, tais como:

¹⁵ Texto completo disponível em:

http://www.cultura.gov.br/discursos//asset_publisher/DmSRak0YtOfY/content/pronunciamento-do-secretario-orlando-senna-no-iv-forum-brasil-de-programacao-e-producao-35513/10883. Acesso em 30 de agosto de 2017.

- Adotar medidas concretas para a integração e complementação das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região.
- Reduzir as assimetrias que afetam o setor, impulsionando programas específicos a favor dos países com menor desenvolvimento relativo.
- Harmonizar as políticas públicas e os aspectos legislativos do setor.
- Impulsionar a livre circulação regional de bens e serviços cinematográficos e audiovisuais.
- Implementar políticas para a defesa da diversidade e da identidade cultural dos povos da região.
- Trabalhar em favor de uma redistribuição do mercado cinematográfico, que garanta condições de igualdade para as produções nacionais e seu acesso ao mercado.
- Garantir o direito do espectador a uma pluralidade de opções que incluam especialmente expressões culturais e audiovisuais do Mercosul¹⁶.

Ainda no âmbito do Mercosul, existe o Observatorio Mercosur Audiovisual (OMA) – um instrumento do Recam –, que sistematiza as informações sobre o cinema latino-americano e as coloca a serviço dos países integrantes, e o Mercado del Film del Mercosur (MFM),

[...] concebido como um espaço de encontro para a concretização de acordos entre o Mercosul, a América Latina, a União Europeia e os Mercados Asiáticos. Nele se oferecem projetos para gerar um intercâmbio para o desenvolvimento e a produção com outros mercados e abrir espaços na promoção, distribuição e exibição de filmes em salas de cinema, televisão aberta, por assinatura e em formatos digitais¹⁷.

No plano intercontinental há o Programa Ibermedia. Criado para ser um mecanismo de cooperação entre o cinema latino-americano e o ibérico, o Ibermedia¹⁸ – programa de incentivo à coprodução de filmes de ficção e documentários – busca, de forma multilateral, facilitar a realização de projetos audiovisuais. Esse programa, concebido em 1996 e implementado em 1998, estabelece que seu objetivo é “trabalhar para a criação de um espaço audiovisual ibero-americano através de apoios financeiros e concursos abertos a todos os produtores de cinema independentes dos países-membros da América Latina, Espanha e Portugal.”¹⁹

Apesar do caráter de ajuda mútua que o Ibermedia defende, algumas críticas são feitas ao programa quanto ao papel de dominação que a Espanha, maior contribuinte financeiro

¹⁶ Informações disponíveis em: <http://www.recam.org/?do=recam>. Acesso em 14 de julho de 2017.

¹⁷ Site do Festival de Cinema do Mar del Plata, seção negócios.

¹⁸ O programa é integrado por dezenove países: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

¹⁹ Informações retiradas do site: <http://www.programaibermedia.com/pt/el-programa/>. Acesso em 14 de julho de 2017.

entre os países membros, acaba exercendo no processo de coprodução dos filmes. Um dos pontos criticados, por exemplo, é a exigência que por algum tempo se fez da presença de atrizes/atores espanhóis no elenco de produções latino-americanas feitas com o apoio do programa (JUAN-NAVARRO, 2014).

A maioria dos países da América Latina carece de incentivos financeiros nacionais para a realização cinematográfica, e por isso, o Ibermedia cumpre um papel fundamental para a concretização dos seus projetos nesse setor. Em função dessa dependência, Juan-Navarro postula que “[...] os latino-americanos podem pensar que o envolvimento da Espanha responde a um relacionamento paternalista e uma tentativa de manter relacionamentos privilegiados em suas áreas tradicionais de influência” (JUAN-NAVARRO, 2014, p. 310).²⁰

Tamara Falicov (2012) faz um balanço da atuação do Ibermedia no financiamento de filmes latino-americanos, apontando para a criação de personagens espanhóis estereotipados: o espanhol compreensivo, o espanhol anarquista, o espanhol racista ou malvado e o turista espanhol. Falicov argumenta que diversos desses personagens apresentam-se como uma resposta de diretoras/es e roteiristas aos requisitos de coprodução para a liberação de auxílios econômicos.

Libia Villazana (2008) apresenta uma crítica ainda mais contundente ao programa, ao classificar como neocolonial a relação entre a Espanha e os países latino-americanos dentro do Ibermedia. Para ela,

A Espanha tornou-se um exemplo impecável do que o termo neocolonialismo incorpora. A Espanha marcha para a América Latina com suas tropas econômicas e culturais, assim como os Estados Unidos fizeram desde 1823 - quando o Presidente James Monroe, com a ajuda de seu astuto secretário John Quincy Adams, lançou a Doutrina Monroe. (VILLANZANA, 2008, p. 80).²¹

O Caaci (1989) foi uma das primeiras tentativas de integração para coprodução e mercado comum ibero-americano. Mas essa iniciativa foi afetada quando entraram em vigor as medidas relativas à produção, aos serviços cinematográficos e audiovisuais, estabelecidas

²⁰ “Dado el marcado carácter ideológico que el iberoamericanismo ha tenido en la política exterior de la España moderna, no es extraño que el Programa Ibermedia sea visto por las autoridades españolas como una manera de ganar prestigio internacional, mientras que los latinoamericanos pueden pensar que la implicación de España responde a una relación paternalista y a un intento de mantener relaciones de privilegio sobre sus tradicionales áreas de influencia”. Tradução minha.

²¹ “Spain has become a fault-less example of what the term neocolonialism embodies. Spain marches into Latin America with its economic and cultural troops, just as the United States has done since 1823 —when President James Monroe with the assistance of his astute secretary John Quincy Adams launched the Monroe Doctrine”. Tradução minha.

pelo Nafta. E, na América Central e Caribe, há ainda o Projeto Cinergia, iniciado em 2004, na Costa Rica, “[...] voltado à promoção da atividade produtiva e da capacitação profissional em cinema e audiovisual de idealizadores” dessas regiões (GETINO, 2007, p. 37).

Na Argentina, o INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) é o órgão que, entre outras funções, fortalece e fomenta a cinematografia argentina através de subsídios que têm ajudado a “[...] criar novos tipos de espaços de exibição e apoio a uma nova legislação de cotas para ajudar os cineastas independentes e com orçamentos limitados, assim como a autores industriais a ganhar espaço e tempo adequados nas salas para exibir suas obras” (FALICOV, 2007, p. 147).

Embora sejam propostas muito interessantes, a plena integração objetivada em muitos desses programas custa a acontecer na prática, e há ainda a falta de investimentos na distribuição e exibição dos filmes. Além disso, ao longo das últimas décadas, as salas de cinema foram cada vez mais concentrando-se nos grandes centros urbanos, o que dificulta a extensão e o alcance de tais medidas para um mercado mais vasto.

Há ainda a questão de que na América Latina existe uma grande resistência em se desenvolver políticas de Estado de longa duração, já que os governos que se alternam no poder, com muita frequência, não dão continuidade à implementação dessas políticas de integração, principalmente porque são escassos os governantes preocupados e voltados para os interesses nacionais do seu país, deixando predominar a proposta neoliberal que “[...] nos leva a uma modernização seletiva: passa da integração das sociedades à submissão da população às elites empresariais latino-americanas, e destas aos bancos, investidores e credores transnacionais” (CANCLINI, 2008, p. 50).

Esses acordos internacionais, a elaboração de estratégias protecionistas e as ações internas de fortalecimento dos cinemas nacionais ajudam no combate à hegemonia de *Hollywood*, mas não são suficientes para barrar o seu avanço, já que as inovações tecnológicas tendem a fragilizar essas medidas através de possibilidades de acesso, como a transmissão via satélite ou mesmo pela internet – como é o caso das plataformas de *streaming*, sendo a *Netflix* a mais conhecida. É claro que não se trata de combater a tecnologia e suas ferramentas de facilitação do acesso de produtos audiovisuais, mas de ocupar esses espaços com obras provenientes de países da América Latina e que tenham propostas de discutir assuntos pertinentes à nossa realidade.

Por isso, a saída mais eficiente, ainda que demorada, é a conscientização da população. Entender que o cinema não é uma mera forma de entretenimento e que, para além da sua linguagem estética e artística, existe um potencial de conscientização ou de alienação –

conforme os interesses envolvidos. Reconhecer o papel do cinema como atividade econômica decisiva para a autonomia dos países latinos é fundamental para perceber que ele pode ser mais um aliado na luta contra o imperialismo e o neocolonialismo, e instrumento ativo pela preservação das nossas identidades nacionais e da nossa soberania.

Defender a emancipação dos cinemas produzidos na América Latina faz parte de um envolvimento afetivo que nos leva ao sentimento de pertença, mas é, sobretudo, um ato político, pois colabora para a desconstrução dos alicerces ideológicos do cinema dominante e é, também, um espaço privilegiado para o exercício da empatia, da abordagem de temas relacionados às questões de gênero, raça/etnia e classe pertinentes às nossas realidades próximas – dimensões tão importantes e necessárias para pensarmos o nosso viver em sociedade.

Foi levando em conta essa preocupação de prestigiar o cinema produzido na América Latina que os filmes argentinos *XXY* (2007), *El último verano de la Boyita* (2009) e *Mía* (2011) foram selecionados para estabelecer os diálogos sobre os corpos e os significados construídos a respeito deles na História e no cinema, traçando também uma interlocução com filmes de outros países do continente americano e da Espanha. Estes assuntos serão discutidos no capítulo que vem a seguir.

3 DIÁLOGOS SOBRE/COM OS CORPOS E SUAS SIGNIFICAÇÕES NA HISTÓRIA E NO CINEMA

Questionar por que os corpos são alvos de tanto interesse, do investimento de tantos discursos, é o começo para tentarmos entendê-los e enxergarmos as frestas pelas quais eles escapam do controle. Neste capítulo são apresentadas, sob alguns pontos de vista, as diversas formas pelas quais os corpos – também no cinema – podem ser percebidos e estudados, e as combinações de perspectivas que resultam na produção de “verdades” sobre eles. Assim, aponto questões que orbitam em torno de algumas das significações dadas aos corpos humanos ao longo da história e várias das teorias elaboradas com a finalidade de criar sentidos para eles.

Em seguida, faço um mapeamento de algumas personagens *trans* a partir do intercâmbio entre o cinema latino-americano e o espanhol. Traçando um paralelo entre filmes latino-americanos e espanhóis, especialmente os de Pedro Almodóvar, demonstro que é possível identificar diversos elementos em comum nas personagens *trans* e nas temáticas de protesto; além do que, sua produtora, *El Deseo*, tem participação em filmes de vários/as cineastas argentinos, como Lucrecia Martel, Julia Solomonoff, Damián Szifron, dentre outros/as. Foram assinaladas também as aproximações entre Argentina e Espanha, já que os três filmes utilizados como fontes para esta tese são de origem argentina e realizados com a colaboração espanhola.

3.1 Um passeio pelos meandros históricos dos corpos e das sexualidades

As relações dos seres humanos com sua aparência física, sua anatomia e a funcionalidade dos órgãos sofreram muitas mudanças ao longo da história em função das relações de poder e dos aspectos culturais de cada sociedade. A oposição entre homens e mulheres criou, a partir de um binarismo de sexo e gênero, das regras heteronormativas, a inscrição de significados distintos em corpos e personalidades, estabelecendo axiomas essencialistas e hierarquizantes de gênero e a estigmatização de quem não se alinha a nenhum desses polos identitários.

No caso das mulheres, a adjetivação dos seus corpos e condutas foi elaborada em várias ocasiões de acordo com o sexo. Assim, o útero e a vagina já foram estigmatizados, durante o período colonial brasileiro, como órgãos imperfeitos e doentios; a menstruação foi

considerada um castigo, sinônimo de poder e expiação. O útero gerava desconfiança, medo e apreensão pela possibilidade de vinganças mágicas e o tempo do ‘sangue secreto’ era um momento de morte simbólica em que a mulher, com sua energia maléfica, poderia contaminar e interferir na ordem natural da vida (DEL PRIORE, 2004).

Na atualidade, são as cólicas e a tensão pré-menstrual (TPM) o mote para propagandas de medicamentos²² ou para piadas sexistas, apresentando esse período como um momento em que as mulheres tornam-se instáveis e irracionais, atrelando seu comportamento às funções do útero e dos ovários. Assim, “[...] as mulheres são desqualificadas para funções que exigem rigor, raciocínio, performance, já que seus corpos dirigem, periodicamente, suas mentes”. (NAVARRO-SWAIN, 2008, p. 295).

Essa mesma menstruação também já foi vista como a excreção de um excesso de líquidos, desde a Antiguidade até o final do século XVII, o que era mais um indício da imperfeição feminina em face da constituição masculina. Havia também uma analogia entre o sangue menstrual e o leite materno, e por isso acreditava-se que, durante a gravidez, todos os excessos antes expelidos eram convertidos para alimentar o feto (LAQUEUR, 2001). É no filme *El último verano de la Boyita* que encontramos a menstruação como um problema crucial para o destino da personagem Mario, para quem o jorrar desse fluido entrará em conflito com seu fenótipo masculino.

Houve, durante muito tempo, um desinteresse em entender os corpos das mulheres. Os estudos de Thomas Laqueur sobre o saber científico biológico até o século XVIII, a respeito da teoria do sexo único, demonstram o total ostracismo ao qual as mulheres estavam submetidas. A ideia de que elas eram seres análogos aos homens, porém, inferiores, deu lugar a uma concepção inversa, ou seja, de que as mulheres eram tão diferentes que chegavam a ser o oposto dos homens, lançando mão, mais uma vez, de dados biológicos e científicos para ratificar essa nova perspectiva com o argumento da fisiologia celular – contudo, mantendo a concepção da inferioridade feminina.

O que Laqueur aponta com suas pesquisas é que o conhecimento científico e as “verdades” que ele produz estão vinculados a interesses políticos, dentro de disputas por poder, e que erigem, dessa forma, significados culturais sob um verniz de saber biológico – com o intuito de que esse saber lhe dê legitimidade para imprimir, nos corpos, esses significados.

²² O comercial do analgésico “Buscofem”, por exemplo, veiculado em 2008, apresenta essa situação, onde a *chef* de cozinha deixa queimar os pratos e atrasar os pedidos por causa da cólica menstrual, mostrando-se incapaz de exercer normalmente sua profissão nesse período do mês, não fosse a ação do referido medicamento.

O advento do Estado Moderno também gerou efeitos de sentidos nos corpos dos sujeitos, com a produção de mecanismos para regulamentar as suas práticas. Foucault (2000), ao cunhar o conceito de biopoder, assinala as sofisticadas e eficientes estratégias, tanto do poder disciplinar, com suas técnicas e estruturas físicas (escolas, presídios, manicômios, fábricas), criadas para desenvolver nos corpos uma domesticidade e uma docilidade que os acostumassem à obediência, quanto da biopolítica que, com ações direcionadas à população, busca controlar os seus processos biológicos e gerir a vida através do monitoramento de doenças, nascimentos, migrações, criminalidade, longevidade, etc.

Michel Foucault destacou que o poder disciplinar age, sobretudo, através do corpo, local onde se realizam os processos de subordinação e assujeitamento, que produzem corpos dóceis e propensos a se submeterem à aplicação da moralidade tornada eficaz quando os mecanismos de coerção se manifestam de dentro para fora do sujeito, e a partir de um exército inteiro de técnicos composto por médicos, psiquiatras, psicólogos e educadores. Deste modo, “embora produzido pelas novas instituições coletivas, o poder disciplinar individualiza ainda mais o sujeito e envolve mais intensamente seu corpo.” (FOUCAULT, 2011, p. 44).

Paul Beatriz Preciado (2011) aponta a sexopolítica como uma das ações biopolíticas do capitalismo que normalizam as identidades sexuais como forma de controle da vida. Preciado não entende o corpo como um local passivo de ação do biopoder, mas como uma potência capaz de mobilizar todas aquelas minorias sexuais até que formem uma multidão – a “multidão *queer*”. A política da “multidão *queer*” não cabe nas políticas feministas e homossexuais, segundo o pensamento de Preciado, porque não repousa sobre uma identidade natural ou sobre uma definição pelas práticas sexuais, pois considera que tudo isso faz parte das definições engendradas pelos regimes de poder.

Ao tratar da temática denominada *queer*, as duas diretoras e o diretor dos filmes analisados como fontes nesta tese também ressaltam essas tentativas biopolíticas de normalização das identidades sexuais e de gênero em suas personagens.

A ação judiciária foi outra instância de normatização dos comportamentos sexuais promovida pelo Estado, principalmente dos corpos femininos. No Brasil, por exemplo, foram utilizados os códigos de honra ancorados na legislação vigente no Código Penal Brasileiro de 1940, tendo vários de seus dispositivos revogados, apenas em 2005, com a Lei 11.106/2005²³. Uma análise dos discursos jurídicos, produzidos em processos criminais de sedução e corrupção de menores dessa época, por exemplo, permite perceber como os agentes da lei

²³ Essa lei promoveu modificações como a extinção dos crimes de adultério, rapto e sedução.

atuavam no sentido de culpabilizar as vítimas, com o intuito de sancionar a conduta das mulheres e estabelecer o comportamento ideal e os espaços considerados seguros por onde elas poderiam transitar, dentro de uma lógica patriarcal e machista, e que ainda promovia um escrutínio em relação aos seus corpos, ao inspecionar minuciosamente seu hímen, e instituindo saberes sobre a sua sexualidade a fim de confiná-las ao casamento normativo²⁴.

A emergência dos termos “heterossexualidade” e “homossexualidade”, cunhados pelo escritor austro-húngaro Karl Kertbeny e utilizados por ele publicamente em 1869, se deu, conforme Jeffrey Weeks, a partir de uma tentativa de revogar leis antissodomitas na Alemanha, com o intuito “[...] de definir a homossexualidade como uma forma distintiva de sexualidade: como uma variante benigna, aos olhos dos reformadores, da potente, mas impronunciada e mal definida noção de ‘sexualidade normal’” (WEEKS, 2000, p. 44). Isso porque, até então, “[...] a atividade sexual entre pessoas do mesmo sexo biológico tinha sido tratada sob a categoria geral de sodomia, a qual geralmente era vista não como atividade de um tipo particular de pessoa, mas como um potencial em toda natureza pecadora.” (WEEKS, 2000, p. 44).

No entanto, a intenção de criar um termo que pudesse designar simplesmente uma forma variante de sexualidade foi desvirtuada e os termos começaram a ser vistos de maneira oposta, sendo que a “heterossexualidade” passou a ser considerada como a norma, a referência, enquanto a “homossexualidade” tornou-se o desvio, a diferença. Foram institucionalizados, assim, de maneira valorativa, conceitos para definir a atividade sexual. Embora a prática homossexual existisse há muito tempo, desde a Antiga Grécia, o sujeito homossexual só apareceu no século XIX e nas sociedades industrializadas ocidentais, pois em muitas culturas a escolha do/a parceiro/a não se configura em uma determinação da sua identidade de gênero. E isso ocorreu, em grande medida, por causa da emergência do modelo burguês de família que passou a estabelecer distinções muito bem delimitadas sobre os papéis sociais e sexuais masculinos e femininos, estigmatizando os sujeitos que não se conformassem a esses modelos (WEEKS, 2000).

Em meados do século XX, Alfred Kinsey deu a sua polêmica contribuição para os estudos sobre a sexualidade humana. Suas pesquisas, recheadas de gráficos e tabelas, com estatísticas baseadas em entrevistas com mais de dezoito mil voluntários, culminaram na publicação de dois livros: *O comportamento sexual nos homens* (1948) e *O comportamento sexual nas mulheres* (1953) – mais tarde conhecidos como Relatórios Kinsey –, que abalaram

²⁴ Cf. VASCONCELOS (2014); ESTACHESKI, (2017).

as premissas da sociedade da época ao afirmar que as práticas sexuais consideradas repugnantes ou desviantes eram, na verdade, manifestações comuns da atividade sexual humana, dada a grande porcentagem de pessoas que as praticavam, de acordo com a sua amostragem. A repressão a essas práticas seriam fruto, portanto, dos valores morais, das normatizações sociais e das interdições culturais.

O grande impacto causado pelos estudos de Kinsey fizeram sua vida e obra virarem roteiro cinematográfico com o filme *Kinsey – Kinsey – Let's talk about sex* (2003), que aborda a trajetória do biólogo, as censuras sofridas por causa das convenções sociais, sua experiência homoafetiva, a conturbada relação com o pai, o companheirismo da esposa e como ele fez de si mesmo um experimento para suas pesquisas (através de automutilação, masoquismo, etc.). O que começou com aulas sobre sexo para jovens casais, como mostrado no filme, desdobrou-se numa incessante busca através de exaustivas entrevistas para desmitificar pensamentos arcaicos e moralistas sobre as práticas sexuais.

Alguns anos mais tarde, foi a vez dos *Relatórios Masters & Johnson* ganharem evidência. O casal, formado pelo ginecologista William Howell Masters e pela psicóloga Virginia Eshelman Johnson, no rastro do que consideraram uma lacuna nas pesquisas de Kinsey, publicou seu primeiro trabalho intitulado *A Resposta Sexual Humana* (1966), depois de onze anos de estudos, contendo pesquisas apoiadas em três eixos fundamentais: a resposta sexual feminina, a resposta sexual masculina e a resposta sexual geriátrica.

Essas pesquisas foram desenvolvidas através de uma meticulosa compilação de dados, “interrogatórios extensos para levantamento do perfil médico, social e psicosssexual dos sujeitos pesquisados, observações minuciosas diretas com uso de filmagens em cores, e estudos laboratoriais dos aspectos físicos e fisiológicos das relações sexuais.” (SENA, 2010, p. 224). Além disso, os pesquisadores lançaram mão de “recursos como vagina artificial e pênis de plástico transparente, para observações de coitos artificiais através de técnicas radiofísicas, de iluminação e dispositivo fotográfico miniaturizado.” (SENA, 2010, p. 224).

O segundo livro de Masters e Johnson, *A Inadequação sexual humana* (1970), pautou seus estudos em torno das disfunções sexuais, sobretudo de casais heterossexuais, fazendo uso também de pessoas voluntárias. Segundo Tito Sena (2010), esse segundo trabalho teve por objetivo normatizar as práticas sexuais dentro do casamento monogâmico e heteronormativo. Apesar disso, a busca pelo entendimento do orgasmo feminino gerou, como efeito colateral, argumentos para a revolução de costumes e colaborou para endossar a luta pelos direitos sexuais das mulheres, e por isso é considerada uma das maiores contribuições de Masters e Johnson, tanto pelas feministas, quanto por outros críticos dos seus estudos.

Seguindo nessa direção, a sexóloga feminista Shere Hite tratou de trazer para o debate o prazer feminino, desvendando o potencial orgásmico do clitóris através da masturbação. *O Relatório Hite sobre a sexualidade feminina* (1976) teve, como objetivo, a quebra de vários paradigmas envolvendo os desejos das mulheres, os tabus que cercam a sua busca pelo prazer e os métodos e práticas que podem facilitar a conquista do orgasmo. A pesquisa foi baseada em formulários distribuídos para que as mulheres preenchessem de forma anônima.

Hite expõe que sua intenção com o livro foi compartilhar as experiências e sentimentos a fim de redefinir a sexualidade das mulheres, fortalecendo sua identidade. Com seu pioneiro trabalho, a sexóloga tentou contestar a visão androcêntrica do sexo - “o velho nível mecânico das relações sexuais, que fica sempre em torno da ereção masculina, penetração masculina e orgasmo masculino” (HITE, 1979, p. 405) - e tornar pública a insatisfação das mulheres nas relações sexuais que praticavam com seus parceiros.

Os formulários representaram um espaço de escuta, onde as mulheres podiam falar de assuntos íntimos e expor, sem censura, seus desejos e frustrações nas esferas sexual e afetiva – não necessariamente em relacionamentos heterossexuais e nem legitimados pelo casamento –, e na relação com o próprio corpo. Alguns depoimentos deram conta de que as perguntas levaram a um autoconhecimento, pois, ao tirar um tempo para formular as respostas, elas acabaram refletindo sobre os próprios sentimentos e experiências. *O Relatório Hite sobre a sexualidade feminina* contemplou, ainda, abordagens a respeito do “Lesbianismo” (sic) e sobre “As mulheres mais velhas” – duas searas que, de acordo com as próprias voluntárias, eram invisibilizadas por estudos anteriores.

Em 1981, Shere Hite publicou outra obra, desta vez abarcando a sexualidade masculina com o *Relatório Hite sobre a Sexualidade Masculina*. Seguindo o modelo de abordagem do seu trabalho anterior, a autora lançou mão de questionários para ter conhecimento da opinião dos homens sobre temas como a homossexualidade, estupro, o amor e a visão que eles têm das mulheres.

Todos esses relatórios (Kinsey, Masters & Johnson e Hite)²⁵ podem ser percebidos como métodos de compreensão da sexualidade humana, alguns com a finalidade de ditar regras, e outros, com o objetivo de desmistificá-las. Mas o fato é que todos estavam voltados

²⁵ Roselane Neckel (2004) trabalha a recepção desses autores por meio da análise das revistas *EleEla*, *Nova*, *Cláudia*, *Pais & Filhos*, *Homem*, *Playboy* e *Homem - a revista do playboy*, durante a ditadura no Brasil, em tese intitulada *Pública vida íntima a sexualidade nas revistas femininas e masculinas (1969-1979)* defendida na PUC – SP.

para travar uma disputa por um local de fala que pudesse alcançar e arregimentar o maior número possível de ouvintes e adeptos das suas concepções.

Richard Parker (2000) observa que houve, na antropologia social e cultural, bem como em outras disciplinas das ciências sociais, um aumento no interesse acadêmico em desenvolver pesquisas sobre a sexualidade. E isso, para o autor, deveu-se à profusão de fatores como a influência da revolução sexual, o feminismo, a liberação gay e lésbica, o movimento por direitos civis e o impacto do HIV/AIDS.

Como bem assinala Jeffrey Weeks (2000, p. 39), “[...] podemos observar, nos últimos dois séculos, a intervenção da medicina, da psicologia, do trabalho social, das escolas e outras instâncias, todos procurando nos dizer quais as formas apropriadas para regular nossas atividades corporais”. Weeks salienta que a sexologia teve um importante papel nesse empreendimento, no final do século XIX, ao “[...] definir as características básicas do que constitui a masculinidade e a feminilidade normais, vistas como características distintas dos homens e das mulheres biológicos” (WEEKS, 2000, p. 45), e ainda tentou catalogar a infinita variedade de práticas sexuais, produzindo uma hierarquia que distinguia o normal e o anormal.

Instituições, das mais diversas áreas do conhecimento, estão prontas a disparar verdades e ditar regras para e sobre os corpos. Alvos da moral cristã, de políticas higienistas, da moral burguesa ou da ação estatal, os corpos tornaram-se, dessa forma, “[...] instituições performantes [...] que carregam significados, tornam carne representações e discursos que operam, no detalhe, o controle, a vigilância, o enquadrinhamento, a fixidez” (GOELLNER, 2008, p. 246).

O que podemos deduzir, a partir dessas observações, é que se os corpos são objetos de tanta atenção e preocupação com intenções de discipliná-los, normatizá-los e categorizá-los, é porque eles carregam, muito fortemente, uma potência de subversão e de não adequação. É precisamente isso que salienta Judith Butler (2003), ao afirmar que as normas regulatórias, forjadas pela sociedade, materializam o sexo através de uma reiteração forçada, com o intuito de que essa materialidade seja pensada como uma condição estática do corpo. E é justo essa necessidade de reiteração que deixa evidente o fato de os corpos não acatarem inteiramente as normas que determinam a sua materialidade e o imperativo heterossexual.

Essa insistente preocupação com a determinação da sexualidade, da identificação de gênero e da constituição e aparência do sexo biológico sinalizam o quanto a nossa sociedade tem necessidade de definir os corpos dentro de uma visão dicotômica e excessivamente

apegada aos órgãos genitais. Por isso, mesmo quando aparecem pessoas com características ambíguas, os parâmetros para tentar compreendê-las são sempre binários. Assim,

Os bebês XY com pênis "inadequado" devem ser transformados em meninas porque a sociedade acredita que a essência da virilidade é a capacidade de penetrar a vagina e urinar em pé. No entanto, bebês XX com pênis "adequados" serão assinalados como do sexo feminino porque a sociedade e muitos membros da comunidade médica acreditam que, para a essência de ser mulher, a capacidade de ter filhos é mais importante do que a capacidade de participar em uma relação sexual satisfatória (GREENBERG *apud* LUGONES, 2014, p. 24).²⁶

E foi com o intuito de enfrentar essa disputa cromossômica que a personagem Alex, de XXY, não se dobrou diante da pressão da mãe para que aceitasse a feminização de seu corpo e do seu comportamento. Teve ainda de suportar as violências verbais e físicas manifestadas pelos moradores da região em que vivia e o assédio médico para colocar fim à ambiguidade de seus genitais.

De volta aos anos 1960, a Revolução sexual foi um momento de ruptura com alguns desses pensamentos, desestabilizando a hegemonia dos relacionamentos heteronormativos e monogâmicos. Para as mulheres, sobretudo, a chegada da pílula anticoncepcional ao mercado marcou a possibilidade de controlarem melhor seus próprios corpos ao poderem optar quando ou se gostariam de engravidar. Atrelada a esses acontecimentos estava em curso a denominada segunda onda do movimento feminista²⁷, com reivindicações que abarcavam a sexualidade, o prazer feminino e os direitos reprodutivos, entre outros assuntos.

As questões pertinentes às sexualidades e aos corpos não passaram incólumes pelos recursos audiovisuais. Desde a invenção da fotografia, passando pelo cinema e a televisão, e mais tarde a internet, os aspectos relativos à fisiologia, à anatomia, e também à aparência desses corpos foram agregados aos materiais produzidos por essas mídias. Houve, então, a partir dessa cultura mais visual, uma guinada na forma como os corpos eram percebidos, que deu às suas exterioridades uma grande importância.

Eliane Teixeira Lopes destaca que, a partir dos anos 1980, uma masculinidade marcada pela violência e posturas implacáveis surge personificada nas figuras de Rambo e Robocop, entre outros, que mostram corpos exalando “[...] uma hipermasculinidade, marcada

²⁶ “*Infantes XY con penes ‘inadecuados’ deben ser convertidos en niñas porque la sociedad cree que la esencia de la virilidad es la habilidad de penetrar una vagina y orinar de pie. Sin embargo, infantes XX con penes ‘adecuados’, serán asignados sexo femenino porque la sociedad, y muchos miembros de la comunidad médica, creen que, para la esencia de ser mujer, reviste mayor importancia la habilidad de tener hijos que la habilidad de participar en un intercambio sexual satisfactorio*”. Tradução minha.

²⁷ Cf. PEDRO (2012).

pelos músculos esculpidos nos exercícios e nas lutas, ou produzida por incríveis combinações humano-tecnológicas, em que o corpo-máquina potencializa as habilidades e poderes do homem.” (LOPES, 2008, p. 15). Para Lopes, houve um *boom* nos anos 1980 de produções com esse tipo personagem, sendo que

[...] os filmes de faroeste criaram o herói branco que, geralmente sozinho, salva a cidade, a sociedade, a mocinha, os valores tradicionais, ataca os vilões, em geral índios ou negros. [...] Um tipo particular de masculinidade ganha legitimidade e universalidade através desses filmes: mocinhos são fortes, corajosos, duros; frequentemente solitários e silenciosos; são também decididos e capazes de liderar; e, na maioria dos *westerns* clássicos, são decentes e bons. (LOPES, 2008, p. 15).

A imagem do *cowboy* marcou o universo mítico dos filmes de faroeste hollywoodianos em boa parte do século XX. Se pensarmos na personagem Mario, de *El último verano de la Boyita*, mesmo sendo ainda criança, ele traz diversas características desses “mocinhos”, não fosse o fato de se tratar, biologicamente, de uma mulher. Ele é corajoso, responsável, sempre solícito e muito quieto. Porém, por outro lado, ele rompe com a representação clássica desse tipo de herói ao não usar da força ou da violência para se impor e nem possuir um corpo musculoso – já que ainda é uma criança entrando na puberdade –, e isso nos faz pensar em uma outra perspectiva de masculinidade possível.

Contendo vários dos ingredientes citados por Lopes para configurar uma clássica produção de *western*, *O segredo de Brokeback Mountain* (2005) adicionou o homoerotismo como elemento catalizador de sua trama. O filme, sob direção de Ang Lee, embora aborde o relacionamento homoafetivo entre dois vaqueiros, não conseguiu romper com esse estereótipo viril e másculo criado em torno da figura do *cowboy*. Pelo contrário, como assinalado por Diva Muniz (2008, p. 133),

[...] após a experiência primeira de fissura como padrão normativo de relacionamento sexual e afetivo, de reconhecimento um do outro no isolamento da montanha, só restou aos amantes “desviantes” a alternativa do distanciamento, de encerrar o romance, embora envolvidos pelo amor, pelo desejo e pelo companheirismo.

Diferente do tom moralista que *O segredo de Brokeback Mountain* imprime ao longo da sua narrativa e o final trágico com a morte de um dos personagens que formava o casal gay, *El último verano de la Boyita* desafia as interdições impostas ao corpo de Mario e interpela o público a questionar as violências que o sistema de sexo/gênero, calcado no

binarismo, acarreta à vida das pessoas que não conseguem nele se encaixar. Enquanto o filme de Ang Lee é uma história de aprisionamentos que não rompe com o segredo de um desejo interdito, o de Julia Solomonoff celebra justamente a ruptura do silêncio.

Quando Ang Lee mata um de seus protagonistas e mantém o outro em busca de relacionamentos heteronormativos que conservem sua imagem viril, os valores tradicionais saem vitoriosos. Outra mensagem transmitida, segundo Diva Muniz (2008, p. 132), é que “A morte de Jack e a sobrevivência solitária de Ennis remetem à clássica associação entre crime e castigo, pecado e punição, desvio e exclusão, estabelecida pelo sistema normativo e controlada pelo poder disciplinar”.

Ao passo que as últimas imagens de *El último verano de la Boyita* mostram Mario se libertando das ataduras que sufocavam seu corpo e deixando que as águas do rio as levassem embora, a cena final de *Brokeback Mountain* é novamente moralizadora: duas camisas manchadas com o sangue do casal gay são guardadas em um armário. “O recado é direto e linear: o relacionamento durou enquanto vivenciado na clandestinidade, supostamente às escondidas dos olhares alheios, à margem da ordem, sob um ‘halo de mistério’” (MUNIZ, 2008, p. 137). Os elementos cênicos comportam ideias opostas nos dois filmes. Enquanto o rio imprime uma sensação de fluidez, o armário representa a imobilidade.

Voltando ao tema do poder que alguns discursos possuem, é possível notar, como os apontamentos feitos até aqui sugerem, que a força e a influência do discurso médico – suas vertentes e instituições – exercidas na produção de sentidos sobre os corpos está cada vez mais dividindo espaço com outros mecanismos de persuasão (como programas televisivos, filmes, revistas, internet), assim como a sociedade disciplinar está paulatinamente também compartilhando esse poder com a sociedade de controle.

Se, conforme Foucault (2004), com a sociedade moderna os corpos eram submetidos e vigiados pela disciplina institucional, isso se modificou a partir da busca incessante pelo desenvolvimento tecnológico – a datar da segunda metade do século XX em diante (fomentada pela Guerra Fria e que só se acelerou depois disso) –, que fez com que, de acordo com Gilles Deleuze (1992), se estabelecesse uma forma mais sutil de controle que não eliminou completamente a vigilância disciplinar, mas a refinou ao ponto de não precisar mais de muros ou profissionais específicos para exercê-la. “O marketing é agora o instrumento de controle social”, controle esse que é “contínuo e ilimitado” (DELEUZE, 1992, p. 224).

Por isso, cada vez mais os corpos são condicionados pelos discursos midiáticos que, ao pulverizar o poder, fazem com que sejam as próprias pessoas os alvos do controle, os vetores de disseminação desse controle. Resulta que os corpos se autodocilizam na busca por

enquadramento em um tipo de estética, de vestuário, de alimentação padronizados, que conduzem a um comportamento também padrão, e cada vez mais facilitam o controle sobre si.

Dessa forma, se antes tínhamos o discurso médico como uma das principais tecnologias de gênero a difundir normas e “verdades” sobre os corpos, hoje temos, com grande força e alcance, o discurso midiático que, além de ser “[...] um meio poderoso de criar e fazer circular conteúdos simbólicos, possui um poder transformador [...] de reestruturação dos espaços de interação, propiciando novas configurações aos esforços de produção de sentido.” (SPINK; MEDRADO, 2013, p. 38).

Portanto, o retrospecto de alguns momentos da história possibilita a percepção de como os estudos sobre os corpos estão associados às formas de pensar em cada sociedade e às relações de poder estabelecidas entre os sujeitos, pois “[...] corpos são gestualidades conformadas e transgressoras cuja pedagogia atravessa tempos e culturas fazendo pulsar diferentes rituais e simbologias.” (GOELLNER, 2008, p. 246).

Se, ao longo de séculos de debates, elaborações de certezas, desmitificação de consensos e produção de “verdades”, os corpos e suas manifestações sexuais continuam na ordem do discurso é porque há uma insistente busca por compreendê-los, seja com a intenção de aprisioná-los ou de libertá-los, em um contínuo jogo de tensões e disputas de poder. A exposição desses corpos também despertou, inclusive por parte do discurso midiático, a criação de uma estética higienista que investe em uma padronização para produzir o inteligível e o abjeto, o possível e o impensável. E é nessa segunda categoria que estão localizados aqueles corpos que são invisibilizados: as pessoas transgênero e intersexuais, que passam a ter de se encaixar em designações identitárias de gênero para serem reconhecidas e lidas socialmente, e também por questões políticas de ocupação de espaços e reivindicação de direitos, como é o caso das personagens que protagonizam os filmes centrais desta tese.

Os estudos decoloniais oferecem, ainda, possibilidades de pensamento que descentram as problematizações dos corpos dos órgãos genitais e das práticas sexuais, levando em conta que as questões de raça, classe e geração, por exemplo, têm um papel fundamental na constituição desses corpos. Assim, encarar o corpo como um território político, como defende Dorotea Gómez Grijalva, pode ser uma alternativa para que se supere a visão biológica em favor da compreensão histórica sobre os corpos, porque, para além de um amontoado de células, eles são formados de “[...] ideologias, discursos e ideias que justificaram sua opressão, exploração, sujeição, alienação e desvalorização.” (GRIJALVA,

2012, p. 6).²⁸ Falando de suas experiências pessoais, a partir de traumas que sofreu, Grijalva dá uma relevância considerável à atuação que as emoções desempenharam na confecção das memórias e conhecimentos gerados nesse seu corpo.

É evidente que os temas que rondam a escrita sobre os corpos não se esgotam no que foi dito até aqui, pois escrever sobre essa matéria – a partir da qual foram construídas tantas desigualdades e hierarquias, e os saberes, discursos e teorias que a atravessam – é algo extremamente complexo (que extrapola o tempo e o espaço de escrita de uma tese), visto que os corpos são múltiplos, e marcadores como classe, raça/etnia, sexualidade, localização no espaço geográfico, geração e tantos mais conduzem a infinitas possibilidades de narrativas e análises.

3.2 Os corpos e as identidades desviantes: uma genealogia dos sujeitos que “intertransitam” pelo cinema ibero-americano

O cinema latino-americano possui um diálogo forte com o cinema ibérico. Pedro Almodóvar chegou a afirmar em entrevista que o cinema latino-americano lhe inspira “sentimentos de irmandade”, já que, segundo o diretor, “[...] temos em comum algo importantíssimo, que é a língua, e isso é algo que nos aproxima de um modo orgânico”²⁹. No caso da Argentina e da Espanha, essa relação é ainda mais estreita. Além de parcerias firmadas com auxílio político – como é o caso do programa Ibermedia –, diversas criações de coprodução também se viabilizam entre os argentinos e os espanhóis através de tratados estabelecidos por intermédio do INCAA. Isso faz com que os cinemas dos dois países tenham características semelhantes, uma vez que muitos dos profissionais envolvidos nos processos de feitura dos filmes são os mesmos.

Os três filmes situados como objetos centrais desta tese, como já dito, são resultado desse envolvimento entre Argentina e Espanha. No caso de *El último verano de la Boyita*, o filme é inclusive produzido pela *El Deseo*, produtora do cineasta Pedro Almodóvar e de Agustín Almodóvar, seu irmão. E é percebendo essa influência, sobretudo dos filmes de Almodóvar, que faremos uma busca pelos sujeitos gays, *trans* e lésbicas em sua obra e na de outros cineastas espanhóis, para melhor compreender como se dá esse trânsito hispano-

²⁸ “[...] ideologías, discursos e ideas que han justificado su opresión, su explotación, su sometimiento, su enajenación y su devaluación”. Tradução minha.

²⁹ Cf. <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2017/07/22/almodovar-cinema-latino-me-inspira-sentimentos-de-irmandade.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em 17 de outubro de 2018.

americano. São sujeitos que “intertransitam”³⁰, não só porque estão localizados entre os sexos binários e transitam pelas identidades de gênero, mas também porque estabelecem essa conexão transatlântica.

Além da proximidade na língua e no cinema, Argentina e Espanha possuem, como semelhança, a elaboração de legislações que, mesmo não promovendo uma completa equidade de direitos, apresentam avanços consideráveis para travestis e transexuais. No país latino-americano, desde 2012, a identidade de gênero pode ser autodeterminada no registro civil e a transexualidade não é mais considerada uma doença – isso representou um pioneirismo no mundo todo. De acordo com o artigo segundo da lei 26.743, “A identidade de gênero é entendida como a experiência interna e individual do gênero como cada pessoa sente, podendo ou não corresponder ao sexo atribuído no momento do nascimento, incluindo a experiência pessoal do corpo.”³¹. Cabe ressaltar ainda que, dois anos antes, a Lei do Matrimônio Igualitário já havia sido aprovada, fazendo da Argentina o primeiro país latino-americano a dar esse passo. Na Espanha, a legislação sobre identidade de gênero, aprovada em 2007, extinguiu a esterilização forçada (uma exigência de modificar a genitália para conseguir a retificação nos documentos), mas ainda requer diagnóstico psiquiátrico constatando disforia de gênero, e tratamento clínico compulsório de, no mínimo, dois anos.

Pensando no que Michel Foucault (1992) fala a respeito da genealogia como método de estudo, não da origem de algo, mas da confluência de poderes e discursos que faz emergir determinado tema ou sujeito no seio do debate social, é que faremos a busca e a análise de personagens LGBTs dentro do cinema ibero-americano, e no contexto histórico da América Latina nesse período de latência, que reprime e, ao mesmo tempo, incita a colocar em pauta essas figuras. Nos anos 1980, a homossexualidade e a travestilidade ganharam projeção social maior, não podendo mais ser silenciadas ou condicionadas somente aos guetos e à marginalidade. É como se tudo aquilo que estava sendo reprimido pela moral cristã ou pelos governos conservadores ganhasse potência, e na Espanha isso impactou o cinema.

É nesse mesmo período histórico que a América Latina vivia, ainda, em boa parte dos seus países, os regimes ditatoriais – ou estava saindo deles. Tais regimes foram responsáveis por uma implacável perseguição homofóbica que tinha, como objetivo, promover uma

³⁰ Criei essa expressão para remeter às formas de existência dos intersexuais e dos transgêneros, sujeitos que estão entre os sexos binários e que transitam pelas identidades de gênero, como os que estão presentes nos filmes trabalhados neste capítulo.

³¹ “*Se entiende por identidad de género a la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia personal del cuerpo*”. Tradução minha. Legislação completa disponível em: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>. Acesso em 25 de maio de 2018.

“limpeza” social através da prisão e morte de pessoas homossexuais, cuja simples reivindicação por existir já era considerada um ato subversivo³².

Essa política de repressão era alimentada por um ideal de sociedade que passava também por um ideal de corpo e comportamento. Sendo as pessoas homossexuais enxergadas como vetores de doenças e perversões, era preciso que elas fossem extirpadas do convívio social. E isso foi feito, não apenas nas ruas e prostíbulos, onde se localizava a camada mais vulnerável dessa população, mas até em altos cargos, como de diplomatas no Itamaraty, ainda em 1969.

Na Argentina era comum a tentativa de disciplinar a sexualidade e excluir do espaço público quem não seguia o que era considerado moralmente aceitável pelo Estado, sendo que tanto os setores conservadores quanto os progressistas rechaçavam os/as homossexuais: “[...] os primeiros os consideravam subversivos da ordem social fundada na família patriarcal e na boa moral, enquanto os últimos consideravam a homossexualidade um capricho individualista burguês que perturbaria os interesses revolucionários.” (PEPLO, 2011, p. 10).³³

Contudo, não existe consenso se havia de fato um plano sistemático de extermínio de homossexuais, embora, uma vez capturados membros da militância de esquerda identificados como homossexuais, era aplicado a eles um tratamento especialmente sádico e violento (INSAUSTI, 2015). Nesse país, a Igreja Católica foi cúmplice do governo militar, como foi também na Espanha com o franquismo, tendo o clero atuado na censura do cinema nos dois países. Na Argentina, o clero chegou a ser incorporado à Entidade de Classificação Cinematográfica (*Ente de Calificación Cinematográfica*), órgão estatal responsável pela censura, atuando nas ações de controle sobre o setor cinematográfico (GETINO, 1998).

Octávio Getino (1998) informa que a censura na Argentina recrudescer a partir de 1974, até ficar totalmente restritiva dois anos depois, com o golpe militar. Para o cinema, essa situação representou não só a redução de espectadores, mas também a redução na quantidade de películas nacionais produzidas. A fim de conquistar uma imagem mais favorável no plano internacional, o governo militar se preocupou em permitir que o Instituto Nacional de Cine produzisse mais filmes e que a Entidade de Classificação Cinematográfica fosse mais “flexível”. Tal flexibilidade, contudo, segundo afirma Getino, só alcançou a produção

³² No Brasil, o relatório da Comissão Nacional da Verdade destina um capítulo específico para tratar da “Ditadura e Homossexualidades”, assinado por James Green, Carlos Manuel de Céspedes e Renan Quinalha, sob a responsabilidade de Paulo Sérgio Pinheiro. De acordo com este documento, a homossexualidade era relacionada às esquerdas e à subversão, na perspectiva desse Estado conservador.

³³ “[...] *los primeros los consideraban subversivos del orden social fundado en la familia patriarcal y en las buenas costumbres mientras que los segundos consideraban a la homosexualidad como un capricho individualista burgués que perturbaría los intereses revolucionarios*”. Tradução minha.

estrangeira, sendo que para a produção nacional a redução da censura se deu em maior medida apenas em relação aos filmes com temáticas “erótico-humorísticas”.

Essa forte censura à liberdade de expressão dos corpos e das sexualidades pode, ousado arriscar, ser uma das causas da demora por dar protagonismo às pessoas LGBTIs dentro do cinema latino-americano, pois não é difícil imaginar que o forte conservadorismo, que não conseguiu se dissipar facilmente mesmo com o fim das ditaduras, desestimulou ou mesmo dificultou as iniciativas nesse sentido, já que os filmes são produtos a ser comercializados e precisam de recursos financeiros para se tornarem viáveis. Reside aí a importância, como influência e incentivo, do trabalho de Almodóvar, que produziu filmes ainda sob o regime franquista (1939-1975), nos anos 1970. Embora *Pepi, Luci e Bom y otras chicas del montón* (1980) tenha tornado-se majoritariamente conhecido como o marco inicial da sua carreira profissional, Pedro Almodóvar começou a lançar seus filmes ainda nos anos 1970, com títulos como: *Film Político* (1974), *Folle... folle... fólleme Tim!* (1978); *Salomé* (1978); *Times of the Constitution* (1979). Portanto, ainda dentro do contexto histórico espanhol sob os efeitos do regime de exceção imposto pelo ditador Francisco Franco.

Durante a última Ditadura militar argentina, Débora D’Antonio (2015) afirma que houve até um crescimento do cinema nacional, visto que o regime privilegiava a sua exibição, contanto que os filmes passassem pelo crivo de exaltar os valores morais, espirituais e cristãos, com a ratificação dos conceitos de nacionalidade, família, ordem e trabalho. Entretanto, embora muitos filmes eróticos com críticas ao casamento e cenas de prostituição tenham passado pela censura, produções de cunho político permaneceram sob restrição. Isso porque “[...] o controle e a censura estavam muito mais próximos dos filmes que politicamente questionavam a ordem social instituída do que com as comédias eróticas, que colocavam em questão a ordem moral.” (D’ANTONIO, 2015, p. 925).³⁴

A Argentina, em meados da década de 1990, assiste a um renascer do seu cinema com *El Nuevo Cine Argentino*³⁵. Esse movimento surge com a promulgação de uma lei que injetou recursos financeiros para que a nova geração de cineastas, surgida após a ditadura militar, conseguisse expressar suas ideias. O país adotou, ainda, medidas de divulgação do seu cinema com a criação de espaços públicos dedicados à exibição de filmes argentinos, inclusive fora do seu território, com salas em Madri, Roma e Paris, com entrada franca. A instabilidade

³⁴ “[...] *el control y la censura se ciñeron mucho más a las películas que cuestionaban políticamente el orden social instituido que a aquellas como las comedias eróticas, que pusiesen en entredicho el orden moral.*” Tradução minha.

³⁵ Importante explicitar que apesar do título lembrar os “Novos Cinemas” latino-americanos, o cinema que correspondia a esse movimento na Argentina era o Cine Liberación. *El Nuevo Cine Argentino* seria o equivalente ao Cinema da Retomada, no Brasil.

financeira também levou à busca por alternativas para atrair o público, como a redução no preço dos ingressos na época da crise econômica de 2001 (FALICOV, 2007). A crise econômica vivida pelo país em 2001 também interferiu na produção cinematográfica e virou mote para os roteiros de muitos filmes.

Quando Pedro Almodóvar começou a lançar seus filmes a Espanha também estava se desvencilhando de um governo repressor. A ditadura de Franco foi marcada pelas perseguições, a censura e o forte catolicismo, e “[...] no que diz respeito ao cinema, estavam proibidas qualquer alusão (sic) à prostituição, às ‘perversões sexuais’ (à homossexualidade, obviamente), ao adultério, às relações sexuais ‘ilícitas’, ao aborto etc.” (SILVA, 1996, p. 63). Inclusive, o exagero da primeira fase do cinema de Almodóvar é, de certa forma, uma dupla provocação, uma resposta ao sufocamento das liberdades imposto pelo regime franquista e ao apoio que este recebeu do alto clero da Igreja Católica. O anticlericalismo do diretor é uma influência de Luis Buñuel³⁶, mas tem a ver com a própria experiência de Almodóvar, que estudou em colégio de padres e, mesmo não tendo sofrido abuso sexual, teve contato com colegas que passaram por essa situação³⁷.

O seu espírito contestador já vinha sendo formado desde os anos 1970, quando o diretor estava imerso no cenário *underground* da capital espanhola, participando de movimentos de contracultura, como a Movida Madrileña, “[...] que invadiu o mais simbólico dos centros espanhóis, Madri, para daí irradiar e fazer ecoar uma outra forma de fazer arte, uma outra moral, um outro modo de vida, desejos outros e manifestações da sexualidade que não as tidas como ‘normais’” (SILVA, 1996, p. 57).

Almodóvar sofreu grande influência, ainda, de Andy Warhol³⁸ e da cultura *pop*. O cineasta também aponta a cantora Lola Flores³⁹ como forte inspiração. Inclusive, há um frequente uso da música com função de texto por meio dos boleros, principalmente na

³⁶ Luis Buñuel foi um diretor, produtor e roteirista nascido na Espanha e naturalizado no México, que ficou conhecido por seu estilo surrealista e pelo anticlericalismo.

³⁷ Cf. https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2004/05/040513_almodovarm1.shtml. Acesso em 18 de outubro de 2018.

³⁸ Andy Warhol é considerado um dos maiores expoentes da *Pop Art*. Como pintor, ficou conhecido por reproduzir objetos triviais como as latas de sopa Campbell, garrafas de Coca-Cola e rostos famosos da indústria cultural utilizando a técnica da serigrafia. Como cineasta, seu estilo ficou marcado por filmes experimentais e com temáticas eróticas e gays, como *Blow Job* (1964), *Mario Banana* (1964), *Vinyl* (1965) e *My Hustler* (1965), entre outros.

³⁹ A cantora, atriz e bailarina Lola Flores, considerada uma das maiores vozes da Espanha, recebeu o apelido de “La Faraona”. Considerada uma mulher à frente de seu tempo, “[...] rompió con los moldes establecidos de la España de la posguerra y sentó cátedra con su talento. No solo cantaba copla, sino que protagonizó decenas de películas y llegó a tener programas de televisión propios. Todo lo que hacía lo convertía en oro”. Disponível em: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20160121/301560102833/lola-flores-google-doodle.html>

primeira leva de filmes da sua carreira⁴⁰. Nessa que é considerada a fase mais anárquica do seu cinema, os filmes são marcados por uma estética *punk e kitsch*⁴¹, utilizando componentes cenográficos que remetem ao brega, com uma decoração carregada de elementos que não harmonizam entre si, mas que possuem um apelo emocional. O dramalhão é outro aspecto marcante nas suas obras, composto pelo sentimento exacerbado e por paixões alucinantes. E, sintetizando todos esses elementos, está o sexo e o desejo (não por acaso o nome de sua produtora, *El Deseo*).

No filme argentino *Mia*, o diretor Javier Van de Couter também utilizou desse recurso de sentimentalizar a cenografia. Por isso, os barracos improvisados da Aldeia Rosa, onde reside a personagem transgênero Ale, são permeados de peças aglomeradas por suas moradoras para justamente criar um ambiente que remeta para a ideia de um lar e inspire o sentimento de aconchego para elas próprias. A penteadeira de Ale, por exemplo, é composta por vários objetos, muitos dos quais ela encontra pelas ruas quando está trabalhando como catadora de recicláveis, e que para ela têm um valor sentimental, tornando-se uma estratégia simbólica de suprir os afetos que lhe são negados. Outro ponto que alinhava os dois diretores é que, assim como Almodóvar mostra a outra face de Madri, que não é a mais apreciada pelos turistas, Couter explicita uma Buenos Aires que, apesar de ser considerada um destino turístico *gay friendly*⁴², trata muitas vezes com hostilidade sua população de travestis e homossexuais que vivem em vulnerabilidade social e econômica.

A existência de uma vila povoada por pessoas marginalizadas pela sociedade, e que também sofrem ameaças de expulsão, está presente já no filme mexicano *El lugar sin límites* (1978), escrito e dirigido por Arturo Ripstein, baseado na obra do chileno José Donoso. Para Juan Pablo Sutherland (2014, p. 14), o romance de Donoso “[...] configura a grande crítica genérica-sexual ao sistema latifundiário e semi-feudal do campo chileno na história social”. No longa-metragem, assim como na obra literária, a travesti Manuela, junto com sua filha

⁴⁰ Nessa fase encontram-se os filmes: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Pestañas Postizas* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987). Esses filmes são bastante identificados com a Movida Madrileña e foram rodados anteriormente ao longa-metragem *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), que tornou Almodóvar conhecido mundialmente.

⁴¹ “KITSCH vem do termo alemão ‘verkitschen’ que significa ‘sentimentalizar’, e aplicado à decoração envolve unir tudo o que se gosta em termos de cores, objetos e estampas, sem se importar com a dose ou com as regras de harmonização existentes, ou seja, é o estilo onde o exagero e o uso excessivo de itens dos mais diferentes estilos convivem trazendo o bom humor e o inusitado! É onde se vê aquela casa com ‘cara de casa’, com as peças tendo um valor sentimental, que contam histórias, mesmo que sejam consideradas ‘bregas’ e ultrapassadas ou fora do contexto”. Disponível em: <http://blogs.tribuna.com.br/designdecor/2017/04/o-que-e-o-estilo-kitsch/>. Acesso em 13 de abril de 2018.

⁴² A expressão *gay friendly* é usada para designar lugares que são amigáveis e receptivos para a comunidade LGBTI.

Japonesita, comandam uma vila que, além de moradia, funciona também como prostíbulo. Ao som de intensos boleros e performatizando uma dança espanhola, Manuela protagoniza com Pancho, homem másculo e homofóbico, um caloroso beijo na boca que acaba sendo a causa da morte – a pancadas – da travesti, praticada por Pancho como um ato de repressão ao seu desejo por Manuela. Neste filme, território e corpo confundem-se como locais de poder.

Em pleno regime franquista, o filme *Mi querida Señorita* (1972), do diretor espanhol Jaime de Armiñán, colocou nas telas o conflito de gênero – que já aparece estampado no cartaz de divulgação da produção – a partir da história de Adela, uma então mulher de quarenta e três anos que, nunca tendo se casado, era vista com estranheza pela sociedade. É somente após uma visita ao médico que a recatada Adela descobre que, na verdade, era um homem. A partir daí sua vida muda completamente. Não é explicado o que levou Adela a ser criada como mulher por toda a sua vida até ali, mas o que a trama mostra é o quão difícil é para ela, agora Juan, encontrar um emprego para se manter. Por isso, precisa costurar em segredo, à noite, no albergue onde passou a morar, para vender suas peças sob a antiga identidade.

Figura 2 – Cartaz do filme *Mi querida Señorita* (1972).



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-120305/>.

Nesta imagem, a identidade visual da personagem é apresentada de forma bipartida, indicando o seu “conflito” de gênero. Apesar do desenho nos remeter a uma mistura dessas duas identidades – masculina e feminina –, o que ocorre na vida da personagem é a impossibilidade de conciliá-las, tendo como desfecho a ideia de que sempre habitou em Adela/Juan a latência da masculinidade que, enfim, veio à tona no momento em que estava prestes a se casar com um homem.

Lançado em 1978, outro filme, *Un hombre llamado Flor de Otoño*, expôs com muito menos sutileza esses corpos e identidades que desafiam as normas de gênero. Misturando questões políticas, de classe e sexualidade, este filme mostra a dupla identidade de Luís de Serracant, um advogado que atua na defesa de causas trabalhistas, embora seja membro da aristocracia catalã. À noite, Luís transforma-se na travesti Flor de Outono, uma cantora de cabaré que seduz diversos clientes e provoca ciúmes entre as demais travestis. Através da dupla identidade, a personagem atua contra o regime do ditador Primo Rivera, ao mesmo tempo em que tem de lidar com a homofobia e a transfobia de uma sociedade extremamente reacionária e conservadora. O filme foi dirigido por Pedro Olea e baseou-se na peça teatral *Flor de Otoño*, de José Maria Rodríguez Méndez.

Voltando à filmografia de Pedro Almodóvar, esta também possui uma intrincada articulação entre sexualidade, gênero e política. Seu cinema rompe com estereótipos de gênero, inaugurando diferentes maneiras de se viver e representar as feminilidades e masculinidades, através de corpos estigmatizados e vistos como abjetos. O diretor rompe também com o binarismo identitário e as estruturas de poder conservadoras, permitindo que diferentes subjetividades sejam forjadas fora dos moldes da heteronormatividade.

Almodóvar traz, desde os primeiros filmes, personagens intrigantes, excêntricas e viscerais. Algumas vezes, chegam a ser alegóricas, como as garotas de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), que convocam “ereções generales” para escolher o dono do maior pênis do pedaço – numa provocativa alfinetada às eleições gerais de 1977 da Espanha, momento em que o país passava pelo processo de redemocratização política.

As personagens que emprestam seus nomes ao título subvertem os modelos convencionais que a sociedade conservadora havia estabelecido para serem seguidos pelas mulheres. Pepi cultiva a sua virgindade com o único propósito de negociá-la e poder lucrar. Bom, sua amiga e líder do grupo *punk* do qual também faz parte, é uma garota lésbica que seduz Luci, esposa do policial que estuprou Pepi, após descobrir uma plantação de maconha em seu apartamento. Luci, que em um primeiro olhar encarnaria a figura da esposa e dona de casa submissa e recatada é, na verdade, uma masoquista insatisfeita com o casamento

justamente porque o marido conservador não lhe dá possibilidade de viver seus desejos e fetiches sexuais. As personagens femininas nesta trama são alegorias da ruptura, tanto com os comportamentos quanto com a estética da feminilidade.

Neste filme, a montagem como técnica cinematográfica ajudou a encenar o clima vivido pelos espanhóis, especialmente em Madri, visto que “[...] a montagem, ao privilegiar a descontinuidade, reforça a ideia de uma cidade fragmentada e híbrida, ocupada pela simultaneidade de um passado problemático – a herança franquista – e do presente da transição, o cruzamento de novas tendências e pontos de vista.” (SANTOS, 2012, p. 75-6). O cartaz do filme *Pepi, Luci, Bom* ilustra bem essa fragmentação e o que foi falado sobre a estética do exagero e das cores fortes, relacionando isso com uma outra habilidade de Almodóvar: a escrita de histórias em quadrinhos – que praticou nos anos iniciais de sua vida em Madri.

Figura 3 – Cartaz do filme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/sightsoundmag/5973802735>.

Igualmente viscerais são as freiras de *Entre Tinieblas* (1983) – filme que, no Brasil, tem como título *Maus hábitos*, para criar um trocadilho entre as vestimentas e o

comportamento duvidoso das religiosas. As freiras Irmã Rata de Esgoto, Irmã Víbora, Irmã Esterco e Irmã Amaldiçoada integram a Comunidade das Redentoras Humilhadas, mulheres que, por causa dos erros do passado, abriram mão de suas identidades anteriores e dedicam suas vidas a uma suposta caridade, cuidando de assassinos, drogados e prostitutas. Convictas de que a humilhação é a maneira mais elevada de penitência, elas castigam seus corpos a fim de expiar os pecados. E, ao mesmo tempo, ainda mantêm, com muita naturalidade, hábitos considerados mundanos, como o uso de drogas, as práticas homossexuais e a escrita de contos eróticos.

Na citada instituição, as freiras elaboram seus próprios dogmas e criam uma cosmologia de acordo com suas conveniências, fazendo até releituras profanas de relíquias sagradas, como quando a Madre Superiora recria sua versão do Santo Sudário a partir da impressão do rosto maquiado da cantora de cabaré Yolanda Bell, por quem a religiosa nutre uma paixão sem limites. Retratar um convento vazio de fiéis e repleto de vícios representou ali um recado para a Igreja: de que a população não carecia mais de seu auxílio espiritual, pois se tratava de uma instituição tão ou mais corrompida quanto aqueles a quem ela pretendia ajudar.

Para Eduardo Aragón (2015, p. 135), por causa da excentricidade de algumas personagens, “[...] a transexualidade no cinema de Almodóvar, embora raramente seja vista como um problema, também não é mostrada naturalmente, já que seus personagens vivem situações sentimentais e corporais extremas, difíceis de assimilar por grande parte da comunidade gay, lésbica ou trans”.⁴³ Porém, foi justamente esse exagero – aliado ao tom de comédia – que ajudou a tornar mais leves as temáticas presentes nos filmes. O absurdo das histórias contadas, o tom de deboche e a criação de personagens caricatas produziam um ambiente descontraído e propício ao riso, mas sem perder de vista a crítica às instituições e a provocação à mentalidade conservadora de uma Espanha ainda em transição de costumes.

O cineasta espanhol conseguiu romper com diversos pilares dos preceitos burgueses presentes na cinematografia anterior (e também posterior) a ele, sendo a concepção de família um dos mais importantes. Ao colocar em cena famílias desajustadas (inclusive de classes abastadas), com casos de incesto, fratricídio, a ausência da figura paterna, suicídios e traições conjugais, Almodóvar desnuda as contradições da vida e da moral burguesas. Apesar de não possuir uma estética neorrealista, seu roteiro é de denúncia social, mostrando a história dos

⁴³ “[...] *la transexualidad en el cine de Almodóvar, aunque rara vez se ve como problema, tampoco se muestra con naturalidad, pues sus personajes viven situaciones sentimentales y corporales extremas, difíciles de asimilar por gran parte de la comunidad gay, les o trans*”. Tradução minha.

excluídos e marginais, os policiais corruptos e a falência do Estado. Não existe sutileza na sua abordagem. A despeito disso, ele conseguiu, com uma tipologia de personagens que cativou o público, alcançar a abertura necessária para tratar de temas relativos à sexualidade e ser bem aceito pela crítica e pelo público, tornando seus filmes produções comerciais.

Javier Van de Couter também coloca em xeque a imagem de coerência da família burguesa no filme *Mia*; assim, temos uma mãe que se mata por não dar conta de desempenhar sua função materna, um pai que se torna dependente do álcool porque não sabe lidar com essa morte e tampouco com a responsabilidade de criar sozinho a filha, enquanto a menina passa a ter acessos de fúria e desobediência. Curiosamente, quem chega para harmonizar essa situação, e inclusive restaurar, no seio familiar, uma imagem positiva dessa mãe que se matou, é justamente uma mulher trans. Com tal tipo de abordagem, esses diretores desconstruem concepções bastante consolidadas no imaginário social: a da família como local livre de perversões, ao mesmo tempo em que humanizam essas personagens marginais, mostrando as incoerências e fragilidades de todos os lados.

Seguindo a linha de personagens passionais de Amodóvar está seu sexto filme, *La ley del deseo* (1987). Com um roteiro recheado de intrigas e enganação, relação incestuosa, nudez, assassinato e sexo homossexual quase explícito, este filme demonstra a atmosfera tumultuada de um período em que diversos assuntos tabus vêm à tona. Almodóvar canaliza para este filme uma miríade de temas polêmicos a fim de chocar a sociedade espanhola. Cria, então, uma personagem transexual, Tina (Carmen Maura), que torna-se amante do próprio pai e faz a cirurgia de mudança de sexo para agradá-lo, mas é por ele abandonada, e de outro lado, traz um triângulo amoroso gay que termina em tragédia.

Duas cenas são icônicas neste filme: a primeira é quando Tina, caminhando pela rua com a filha adotiva Ada e o irmão Pablo, pede com fervor para que o funcionário que molhava a rua com uma mangueira lance sobre ela o jato de água: “Regue-me!”, ela grita repetidas vezes. O gesto remete para um ato sexual, onde a personagem seria atingida por um jato de esperma que a deixa com o corpo completamente encharcado e com sua silhueta bem à mostra, sob o vestido colado, quando se sente de “alma lavada”.

A outra cena refere-se ao final da trama, onde o ciumento Alberto (Antonio Banderas) se mata após um acalorado momento de sexo com Pablo, que em seguida o coloca no colo, numa homoerótica posição que remete à *Pietà*⁴⁴. Tendo como pano de fundo o sincrético

⁴⁴ A *Pietà* é uma famosa escultura feita por Michelangelo, escultor italiano, onde a Virgem Maria segura o corpo de seu filho Jesus, morto, em seu colo.

altar⁴⁵ de Tina, que começa a se incendiar, a imagem metamorfoseia os calorosos sentimentos das personagens no trepidar das labaredas; mas pode simbolizar, também, uma provocação à ideia de purificação, já que foi através do fogo que muitas pessoas consideradas demoníacas por sua conduta homossexual (na época chamados de sodomitas) foram assassinados pela Igreja Católica, no período da Idade Média. Nesta cena, porém, ao invés dos considerados “impuros” pelo catolicismo serem engolidos pelas chamas, as figuras sacras é que começam a ser consumidas no incêndio. Essas duas cenas trazem elementos que se contrapõem; água e fogo, mas que dentro da simbologia das cerimônias cristãs estão, ambas, ligadas à ideia de purificação, de limpeza dos pecados.

Figura 4 – A homoerótica *Pietà* e o altar de Tina



Fonte: Captura de tela do filme *La ley del deseo* (1987).

Água e fogo também estão presentes nas cenas finais de *El último verano de la Boyita* e *Mía*, respectivamente. No primeiro, as águas do rio carregam com a correnteza as faixas que comprimiam os seios adolescentes de Mario, remetendo a uma cena batismal do nascimento de uma nova forma de existência do personagem; já em *Mía*, o fogo destrói os abrigos das moradoras da Aldeia Rosa, apagando os vestígios das vivências que a comunidade havia construído ali. Nos dois casos, água e fogo simbolizam o momento em que algo está sendo deixado para trás.

⁴⁵ Esse altar mistura elementos sagrados e profanos, colocando na mesma condição de devoção Maria, mãe de Jesus, e a cantora Madonna, por exemplo. Na América Latina, esse sincretismo é corrente, demonstrado em filmes como *El niño Pez* (2009), da argentina Lucía Puenzo e *El Niño Pepita* (2010), da peruana Claudia Llosa, entre outros.

Os anos 1980, momento em que personagens LGBTs surgem com mais destaque no cinema espanhol por causa de Almodóvar, coincide com a identificação e reconhecimento da AIDS em humanos, que é concomitante com a estigmatização da comunidade, principalmente de homens gays e travestis, por causa da síndrome. A emergência do HIV rompeu as fronteiras entre público e privado, e a homossexualidade, antes silenciada, teve de sair da clandestinidade – embora à custa de uma exposição que causou uma forte onda de discriminação e violência.

Ao ser cunhada como “peste” ou “câncer” gay, a AIDS serviu como incentivo para o extermínio e segregação de pessoas, fazendo recrudescer ainda mais a homofobia e a transfobia, e levando a sociedade a encarar esses sujeitos e seus corpos como “doentes”, impuros e puníveis. Por outro lado, essa grande hostilidade levou à necessidade de uma organização efetiva da comunidade gay e trans, através da qual puderam “[...] dispor de um conjunto de sentidos elaborados por outros pares que dotaram a homossexualidade de conotações positivas”, já que, durante décadas, as únicas representações sociais disponíveis eram as associadas ao delito, à enfermidade, ao desvio ou à anormalidade (FERNÁNDEZ, 2013, p. 157). A AIDS é inserida no cinema de Almodóvar através da personagem travesti Lola/Esteban – do filme *Todo sobre mi madre* (1999) – que acaba por contaminar irmã Rosa, uma jovem freira que se envolve e engravida de Lola. Ambas morrem em consequência das complicações da doença, mas deixam um filho que, com a ajuda de medicamentos, consegue não ter a saúde afetada pelo vírus.

A síndrome só começou a ser desvinculada da população homossexual quando também homens e mulheres heterossexuais manifestaram a infecção pelo HIV. No Brasil, quando um artista como Cazuza, ícone do rock na década de 1980, anunciou que era soropositivo, isso de alguma forma humanizou a imagem que se tinha dos portadores da síndrome e, de certo modo, mostrou que o HIV não estava restrito a uma camada social desprivilegiada. Os anos 1980 constituíram-se, assim, no momento em que, mesmo de forma controversa, pessoas homossexuais e travestis emergiram como atores sociais.

O que percebemos, a partir dessas situações elencadas, é que a repressão à figura homossexual e transgênero é análoga à própria repressão ao sexo. Como explicou Foucault (2011), existe uma incitação ao discurso sobre o sexo, mas sob determinadas circunstâncias e para que apenas alguns profissionais e instituições autorizadas tenham credibilidade para falar. Assim também ocorre com as orientações sexuais e identidades de gênero, o que ajuda a manter um controle sobre elas e como devem ser vistas.

No mesmo sentido, Abrantes e Maglia argumentam que os discursos provenientes desses lugares de “produção de verdades” têm reduzido o sujeito homossexual a seu corpo, e sua expressão corporal à busca do prazer. Com isso, criam-se dois polos: de um lado, o “[...]sujeito homossexual reduzido a sexo puro, desejo desenfreado, falso e destrutivo. No polo oposto, o sujeito racional, responsável e produtivo” (ABRANTES e MAGLIA, 2010, p. 17).⁴⁶ Foi por causa dessa visão que a AIDS foi apontada, por vários setores reacionários e preconceituosos da sociedade, à época, como um castigo para o comportamento homossexual. E é aí que o cinema mostra sua força, pois acaba por aproximar o público desses sujeitos forjados de forma estereotipada pelos discursos hostis.

Retomando a análise da filmografia de Almodóvar, nos deparamos com a personagem Agrado. Em *Todo sobre mi madre* (1999), Agrado, uma travesti artista e prostituta, ressignifica o sentido da palavra autenticidade e constrói, para si, uma corporalidade que exhibe propositalmente a dubiedade nos sinais de sua transgressão das fronteiras de gênero. Por isso, “[...] ao dizer que o que tem de mais autêntico é o silicone, Agrado está revelando que o ‘autêntico’ nela é justamente produto de sua criação, da intervenção de seu desejo, de uma agência própria” (MALUF, 2002, p. 146). Seu corpo é, portanto, um arquivo das suas experiências, um “corpo-documento”.

⁴⁶ “[...] sujeto homosexual reducido a puro sexo, deseo desmedido, falso y destructivo. En el polo opuesto el sujeto racional, responsable y productivo”. Tradução minha.

Figura 5 – Agrado



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/547257792203284163/>.

Jacques Le Goff (1994) ampliou o sentido da concepção de documento e o desmistificou, evidenciando o seu caráter de montagem, fruto das relações de interesse e intencionalidade. Tomando essa perspectiva de Le Goff, podemos considerar a personagem Agrado como uma síntese ou uma alegoria dessa ideia de montagem. Montagem esta que, transportada para o universo cinematográfico, como técnica, permite criar sentidos para as cenas, assim como os corpos *trans* criam sentidos para si quando “se montam”. Enquanto narra fatos de sua vida, Agrado monumentaliza o próprio corpo, faz dele uma fonte histórica que carrega, na própria carne, as marcas do vivido, os vestígios de sua história.

Se pensarmos os corpos de forma análoga aos documentos, conseguimos compreender que ambos são produtos da sociedade, das práticas discursivas, das relações de poder, e que possuem diversas camadas sedimentadas de história. Assim como o documento não é neutro, o corpo não é um dado da natureza. Quando Agrado diz que tudo que possui de verdadeiro são seus sentimentos e os litros de silicone que pesam “toneladas”, e que sua autenticidade reside na máxima aproximação do que sonhou para si, ela evidencia que a consciência de saber-se uma construção é o que lhe confere essa autenticidade, bem como é mais autêntico e

honesto quando encaramos um documento como aquilo que ele é: uma produção eivada de interesses pessoais.

Neste filme, os laços entre Espanha e Argentina são reforçados através do deslocamento das personagens Manuela e Lola/Esteban, que sendo de origem argentina, imigram primeiro para Paris e depois se mudam para Barcelona. Ao final da trama, “Rosa, Lola e Manuela se unem pelo objetivo de criar um novo Esteban, uma criança que, ao dividir a linhagem espanhola e argentina, [...] inaugura uma família transnacional, uma nova geração que é fruto do cruzamento entre espaços, histórias, gêneros e desejos.” (SANTOS, 2012, p. 113).

Almodóvar nos apresenta mais uma intrigante personagem trans em *La mala educación* (2004), junto a uma contundente crítica à Igreja Católica. O filme toca em feridas até hoje abertas, como as denúncias de pedofilia que continuam sendo acobertadas pela Igreja. Na película, Ignacio e Enrique são internos de um colégio católico, mas ao terem sua relação descoberta, passam a ser perseguidos dentro da instituição. Seu roteiro descontínuo mostra, através de fragmentos de memória, a tortuosa e infeliz trajetória de Ignacio, que depois de passar parte da vida sofrendo violências sexuais pelo padre Manolo, é assassinado e tem sua identidade roubada pelo ambicioso irmão, Juan, que objetiva atuar como protagonista da história escrita por Ignacio e dirigida por Enrique.

Através de uma capciosa trama, conhecemos as transformações psicológicas e corporais de Ignacio, que tornou-se uma mulher trans viciada em drogas, marcada pelos abusos que sofreu. Ambientado nos anos 1980, o filme recupera a atmosfera conturbada daquela época, mas para além do tema aparente de crítica à Igreja, o que Almodóvar faz nessa produção é expor a fragilidade da masculinidade hegemônica⁴⁷. Todos os personagens masculinos são uma afronta ao modelo de homem viril, forte, coerente ou bem intencionado que, muitas vezes, é incorporado a pelo menos um personagem masculino dentro das tramas, no cinema *mainstream*, para criar o maniqueísmo entre bem e mal.

Um padre pedófilo, um ator sem escrúpulos que assassina o irmão, um escritor trans e viciado e um cineasta homossexual compoem o enredo principal de uma história, no ponto alto da carreira de Almodóvar, sem dúvida colaboraram para subverter e descentrar o sujeito

⁴⁷ Este conceito é aplicado aqui a partir dos escritos de Connel e Messerschmidt (2013), que entendem a masculinidade hegemônica como normativa e, embora seja adotada por uma parcela minoritária dos homens, muitas vezes não correspondendo de fato à vida de nenhum homem real, acaba por servir de modelo simbólico a ser seguido, promovendo a subordinação de outras masculinidades não hegemônicas. É importante salientar que os modelos hegemônicos de masculinidade possuem diversas configurações e podem variar em termos de classe, raça, geração, contextos institucionais e culturais, e em níveis locais, regionais e globais.

universal masculino, arranhando a imagem referente do sujeito cartesiano⁴⁸ e trazendo aquelas masculinidades subordinadas para o interior do discurso. Nesse sentido, o cinema de Almodóvar configura-se em uma tecnologia de gênero situada no que Connel e Messerschmidt (2013, p. 274) apontam como “[...] arenas globais das corporações transnacionais, das mídias e dos sistemas de segurança”, possibilitando que sejam forjados “novos padrões de hegemonia”, pois “[...] a produção e a contestação da hegemonia em ordens de gênero historicamente mutáveis são um processo de enorme importância para o qual continuaremos precisando de ferramentas conceituais.”

Pensando em pontos de contestação, o questionamento da “ordem compulsória do sexo/gênero/desejo” é, para Judith Butler (2003, p. 60), crucial quando se trata de “[...] subverter e deslocar as noções naturalizadas e reificadas do gênero que dão suporte à hegemonia masculina e ao poder heterossexista”. Ao considerar o corpo “[...] como um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas”, Butler problematiza as ficções criadas para dar sentido e conferir inteligibilidade social aos sujeitos. No filme *La piel que habito* (2011)⁴⁹ podemos vislumbrar, dentro de uma linguagem cinematográfica, essas diversas imbricações entre corpo, gênero, desejo e prática sexual.

Nessa história, o jovem Vicente é sequestrado (como forma de punição por um suposto estupro) pelo renomado cirurgião e geneticista Robert Ledgard, que o transforma em Vera através de uma cirurgia de redesignação genital e diversas outras cirurgias plásticas pelo corpo e rosto, que a transformam numa réplica de Gal, ex-esposa do médico, que cometeu suicídio após ficar deformada por queimaduras em todo o corpo no momento em que fugia com o amante.

Ainda que todos os procedimentos cirúrgicos tenham sido aplicados à revelia do paciente, algumas reflexões saltam dessa transformação. Vicente, antes um homem cisgênero e heterossexual, por causa das intervenções torna-se Vera, que seria lida pela sociedade como uma mulher lésbica e transgênero, embaralhando a rigidez das definições que, muitas vezes, são elaboradas a partir da superfície da pele. Embora tenha de manter uma prática sexual com homens, como estratégia para se libertar do cárcere privado, seu desejo continua direcionado ao sexo feminino, como antes de ser operada. O que a trama permite perceber é que a performance feminina de Vera e as demais inscrições de valores culturais de gênero que ela

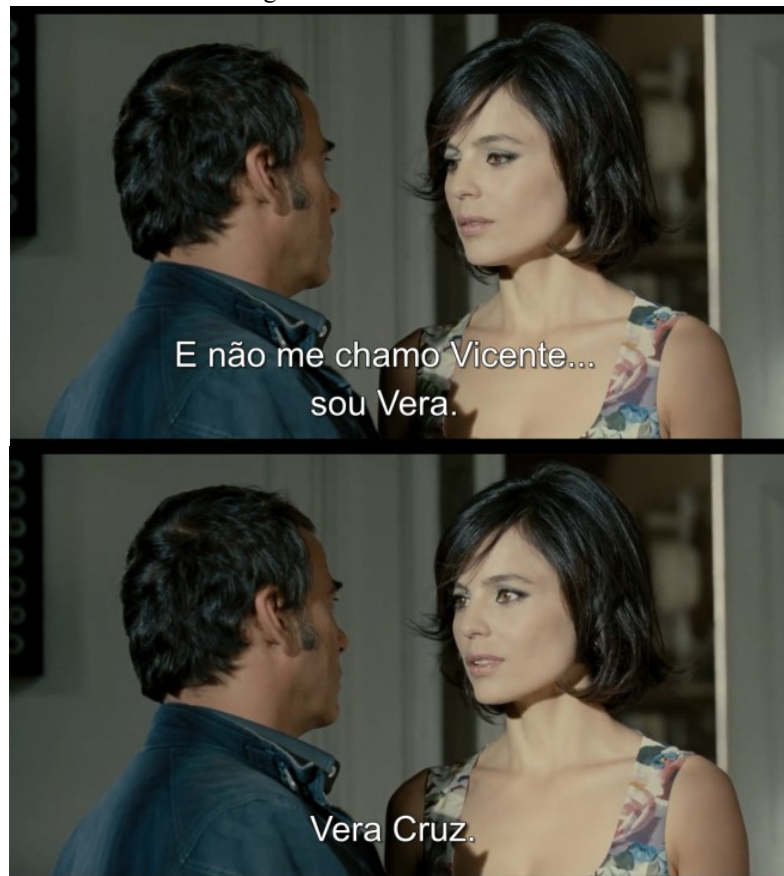
⁴⁸ A partir do pensamento de René Descartes o sujeito cartesiano foi concebido como aquele dotado de razão, pensante, consciente, mas também inflexível e possuidor de uma identidade fixa e estável. Contudo, essa concepção foi desconstruída a partir das teorias de Marx, Freud, Saussure, Foucault e do próprio movimento feminista que, ao questionar a generificação dos sujeitos, colocou em evidência a existência de identidades fluidas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas. Cf. Hall, 2006.

⁴⁹ Cf. Breder; Coelho, 2017.

encena são peles em que o corpo habita para permanecer existindo. O filme também apresenta uma contundente crítica à obsessão da medicina pela manipulação dos corpos.

Interpreto⁵⁰ a associação do corpo como território dentro filme no momento em que Robert rebatiza Vicente como Vera e que esta, ao final da trama, acrescenta ao seu, mais um nome – Cruz, numa alusão à Ilha de Vera Cruz, primeiro nome dado pelos portugueses quando chegaram à costa brasileira. Assim como fizeram os colonizadores, o cirurgião ignora a trajetória histórica de Vicente até ali, tenta esvaziar sua subjetividade e lhe impõe uma nova identidade. O novo corpo de Vera/Vicente é erotizado, como foram as terras do “novo continente”, e revestido de uma aura virginal. Por isso, também, o cirurgião fica tão furioso ao ver um outro homem (seu meio-irmão) se apossar daquele corpo que ele construiu e que deveria ser desfrutado exclusivamente por ele.

Figura 6 – Vera Cruz



Fonte: Captura de tela do filme *La piel que habito* (2011).

⁵⁰ É importante frisar que essa é uma leitura que eu, autora da tese, brasileira, que aciono meus próprios códigos de conhecimento, estou fazendo. Por outro lado, Portugal e Espanha formaram a dupla de países que esteve à frente da contrarreforma, levando a “Cruz Verdadeira” até os povos considerados “pagãos”, e por isso não só o Brasil recebeu esse nome, mas também outros territórios como o estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, no México, por exemplo.

A conexão feita no filme entre corpo e território nos permite traçar analogias entre feminilidades e masculinidades na atuação dos conquistadores dentro da América. Esse processo de invasão feminizou a terra e masculinizou os colonizadores. Anne McClintock exemplifica isso mencionando a criação do mito da terra virgem ou terra vazia, como tática de conquista, que promoveu uma erotização desse espaço “virgem” para se apropriar dele, “pois, se a terra é virgem, os povos colonizados não podem reivindicar direitos territoriais originários, e o patrimônio masculino e branco é assegurado violentamente, assim como a inseminação sexual e militar de um vazio interior” (MACCLINTOK, 2010, p. 57).

Por isso, também o ato de nomear “novas” terras foi uma estratégia do masculino imperial para marcar a sua autoridade e participação como protagonista no ato de “descoberta”, com “cenas batismais e rituais masculinos de nascimento” (MACCLINTOK, 2010, p. 57). Da mesma forma, Vicente, quando transforma-se em Vera, perde a soberania de seu corpo e se torna vulnerável às violências físicas e psicológicas praticadas por personagens masculinos na trama.

Percebemos essa mesma lógica nos filmes *XXY*, *El último verano de la Boyita* e *Mía* no que se refere à perda do autogoverno sobre o próprio corpo. Possuir elementos que feminizam as personagens, como ter uma vagina, menstruar ou performatizar feminilidade, as faz serem alvos constantes de questionamento sobre quem são e as colocam como potenciais alvos de violências. E é precisamente por causa desse fator que se dão as surras, a exclusão e expulsão de Mario (personagem intersexo do filme *El último verano de la Boyita*), da casa e do convívio familiar. Com um corpo que menstrua, ele não seria homem o suficiente para lidar com o trabalho braçal ou usufruir das benesses destinadas ao masculino – naquele contexto rural da década de 1980, circular pelos ambientes fora do âmbito doméstico e ter o próprio cavalo. Dotado de feições masculinas, tampouco estaria apto a seguir os desígnios aplicados ao feminino de casar-se e procriar. Sua existência social é, assim, inviabilizada.

A transformação compulsória de Vicente em Vera, por sua vez, dá uma dimensão do sofrimento psíquico e emocional que é estar em uma pele com a qual não há identificação, em um corpo que não é o desejado – caso de travestis e transgêneros –, ao mesmo tempo em que também evidencia a docilização e a domesticação de uma anatomia – caso de pessoas intersexuais.

O corpo e os elementos subjetivos e intangíveis que dele emanam, como o desejo e a paixão, funcionam como matéria-prima para Almodóvar externalizar os aprisionamentos da carne em seus filmes. O diretor também parodia os estereótipos das feminilidades e

masculinidades através de personagens que apresentam-se no limiar desses polos, ou que carregam o excesso dessas construções de forma caricatural. É possível acompanhar o caminhar histórico do país por meio da cronologia dos filmes e do amadurecimento das personagens. É por meio destas que também a cidade de Madri é corporificada e personificada, transicionando de palco do deboche e do caos – afinado com o contexto político e social da Espanha dos anos 1980 – até chegar a um ponto em que suas questões tornam-se cosmopolitas de fato, não estando mais restritas a uma realidade geopolítica específica, mas provocando reflexões que extrapolam as suas fronteiras.

A exemplo de Almodóvar, na América Latina diversas/os cineastas dão a sua contribuição para colocar em pauta o desrespeito, as violências sofridas e a necessidade de avanços para as pessoas trans. Na Argentina têm surgido cada vez mais cineastas que discutem temas relacionados às múltiplas possibilidades de manifestação das identidades de gênero, que dão protagonismo – sob uma perspectiva humanizada – às pessoas LGBTIs, e que buscam dar vazão a um olhar não colonizado sobre os corpos, como são exemplos os três filmes analisados no terceiro tópico deste capítulo. Isso se deve, em parte, ao espírito reativo dos argentinos, que não têm receio de mexer nas próprias feridas e, portanto, fazem da manifestação artística uma arena de resistência. É também um dos poucos países a pôr em evidência, através do cinema, a intersexualidade, que muitas vezes permanece invisibilizada quando se debate identidades sexuais e de gênero.

Embora seja a Argentina um dos países latino-americanos que mais apresenta filmes com personagens LGBTIs, recentemente, outros países do continente, com menos tradição cinematográfica, têm se enveredado por esse caminho, como foi o caso do Chile, que chegou a conquistar o Oscar de melhor filme de língua estrangeira com *Una Mujer Fantástica* (2017), do diretor Sebastian Lelio, que retrata o drama vivido por Marina, uma transexual que vê seu companheiro morrer após um aneurisma. A partir daí, sofre uma avalanche de humilhações por ser suspeita de ter contribuído para a morte de Orlando – um senhor de meia idade, membro da elite e que rompe com sua família tradicional para viver o relacionamento com ela.

O primeiro constrangimento vem ainda no hospital, quando o médico, ao interrogar seu nome e ter como resposta Marina Vidal, questiona se não é um pseudônimo. O nome⁵¹ é,

⁵¹ A legislação chilena não permitia a modificação do registro civil com o nome social. Existia um projeto de lei de identidade de gênero que estava parado no senado desde 2013. Depois da repercussão do filme e, obviamente, pela pressão de movimentos sociais, a proposta foi retomada em 2018, e em novembro desse mesmo ano o presidente Sebastián Piñera promulgou a lei de identidade de gênero, que permite às pessoas trans, maiores de dezoito anos, a modificação de nome e gênero no seu registro civil.

aliás, um ponto recorrente de questionamento, e isso ocorre quando um policial se nega a inquiri-la pelo nome social e exige o documento de identidade, que Marina entrega, visivelmente coagida, por ainda estar constando seu nome antigo; e também no momento em que o filho de Orlando insiste em chamá-la de Marisa quando vai ao apartamento do pai intimidá-la para que o desocupe o quanto antes, e ainda pergunta se ela é operada. Por ironia da realidade, a atriz Daniela Vega, que interpreta Marina, também, por causa do nome, não pôde receber o prêmio de cidadã ilustre em sua cidade natal, pois em seus documentos consta seu nome de nascimento, masculino. De acordo com o prefeito, “Se temos a identidade de um homem, não podemos entregá-lo a uma mulher”⁵².

O fato de ser uma pessoa transgênero faz recair sobre a personagem Marina as mais diversas suspeitas, como ter sido paga para se envolver com Orlando – como se um corpo trans só fosse capaz de servir para o sexo e não para o afeto. Chamada de “quimera” e “aberração”, Marina tem, negado, o seu direito de despedir-se do companheiro, sendo impedida de participar dos rituais fúnebres. O filme funciona como um manifesto que expressa o completo despreparo estatal para lidar com pessoas trans e como elas carregam o estigma da marginalidade e da desconfiança. É importante ressaltar, também, a escolha de uma atriz protagonista efetivamente trans e que não transformou seu corpo para se enquadrar em um padrão de feminilidade. Os desdobramentos deste filme mostram que ficção e realidade são mesmo linhas muito tênues, e o cinema demonstra, mais uma vez, que a arte é uma via potente de transformação do pensamento e de derrubada de preconceitos.

Os corpos de Ale, Mario, Alex, Manuela, Tina, Agrado, Ignácio, Vera/Vicente, Marina, entre outros mencionados, são corpos-políticos, que resistem, enfrentam e afrontam as instituições tradicionais – como a família, a Igreja, a medicina – e os discursos hegemônicos que tentam aprisioná-los em categorias rígidas de sexo-gênero. São personagens que encarnam diferentes formas de viver e representar as feminilidades e masculinidades e que funcionam como catalizadores das vozes dissidentes na sociedade, cuja própria luta por existir já configura-se em um ato político de resistência. São corpos vindos das ruas, que se infiltram nas redes e nas artes em busca da emancipação do seu devir, trazendo com eles, para as telas do cinema, experiências e vivências até então desconhecidas ou estigmatizadas socialmente. Os conflitos de Alex (*XXY*), as descobertas de Mario (*El último verano de la Boyita*) e a marginalização social que Ale (*Mía*) vivencia diariamente são algumas das questões tratadas no próximo capítulo.

⁵² Reportagem completa disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43310966>. Acesso em 25 de maio de 2018.

4 XXY, EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA E MÍA - CORPOS QUE ESCAPAM

A fim de tecer um debate conceitual que permita compreender aspectos subjetivos ligados às identificações de gênero, ao corpo e ao desejo presentes em *XXY* (2007), *El último verano de la Boyita* (2009) e *Mía* (2011), pontuo os elementos que fizeram dos filmes escolhidos produções singulares, situando-os historicamente, apontando o valor da sua discussão como contribuição social e quais os sentidos produzidos no cotidiano pelas identidades neles apresentadas.

Os filmes apresentam diversos elementos cênicos que ajudam a construir a narrativa fílmica e que são passíveis de estabelecer diálogos com teorias da filosofia e dos estudos de gênero, como é o caso do conceito de rostidade, de Deleuze e Guattari, e dos corpos ciborgues, de Donna Haraway. Outras simbologias presentes nas películas também dialogam com as questões relativas às identidades de gênero, aos limites e às potencialidades dessas construções.

4.1 Identificações de gênero, corpo e desejo nos filmes

Mesmo que já haja estudos e uma vasta bibliografia dizendo que o sexo biológico é uma construção, na vida cotidiana ele ainda é encarado como pré-discursivo e os corpos permanecem, em muitas situações, qualificados de acordo com um detalhe anatômico. Essas concepções fazem com que o sexo e o gênero sejam concebidos como aspectos binários. Para romper com esse paradigma é preciso colocar em evidência as distinções entre identificações de gênero, corpo e desejo, e compreender as experiências humanas para além de sua materialidade corpórea. É isso que tento demonstrar neste capítulo, através da análise das cenas e de algumas imagens retiradas dos filmes que utilizo como fontes.

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

Os três filmes manifestam um engajamento social com temáticas que, partindo de experiências pessoais das personagens, ultrapassam a sua individualidade. *XXY* é o mais

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

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

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

O premiado⁵³ filme argentino *XXY*, da diretora Lucía Puenzo, lançado em 2007, mostra o dilema de um/a garota/o intersexual que vive um conflito de gênero. Alex foi criada/o pelos

⁵³ O filme *XXY* foi ganhador do Prêmio Goya de Melhor Filme Ibero-Americano; do Prêmio Ariel de Melhor Filme Ibero-Americano; no Festival de Cannes, ganhou Prêmio da Semana Crítica; no Festival de Cartagena recebeu prêmio por melhor filme e melhor atriz para Inés Efron; premiado como melhor filme no Festival de

pais em um ambiente com restrições ao convívio social mais amplo, como uma forma de protegê-la/lo e preservá-la/lo de olhares curiosos. Mas, ao chegar à adolescência e ao despertar da sexualidade, fica mais difícil esconder a condição da/o filha/o, além de haver uma pressão social, da medicina e de sua mãe, para submetê-la/lo a uma cirurgia de definição da sua anatomia. Um dos cartazes do filme traz, junto à imagem da/o adolescente de braços, a sugestiva frase: “*El sexo nos hace hombres o mujeres... o las dos cosas*”. A letra Y aparece como um X que foi apagado ou cortado até mudar o significado daquela sigla, algo sugestivo quando percebemos qual é o desejo de sua mãe e do médico, amigo da família: apagar uma parte da sua anatomia para encaixá-la no sistema binário de gênero. O título da película surge no filme exatamente após Alex proferir um golpe de facão contra o chão, provocando a impressão de que o gesto causou o corte de parte da letra.

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

Figura 7 – Cartaz de divulgação do filme *XXY* (2007).



Fonte: <https://www.filmaffinity.com/es/film550411.html>.

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

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

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

Essa descontinuidade ou “incoerência” a que se refere Butler está presente em pessoas intersexuais e também nas transgênero, que são submetidas, muitas vezes, às tais cirurgias de “adequação”, sendo que, no caso das intersexuais, um dos órgãos sexuais costuma ser extirpado/anulado para que possa haver uma normatização do corpo. Isso acaba invisibilizando a existência das pessoas intersexuais, pois é frequente que essa interferência na genitália, para se alinhar a um determinado gênero, seja solicitada pelos pais quando esses indivíduos são ainda crianças. A Organização das Nações Unidas (ONU) aponta que entre 0,05% e 1,7% da população mundial nasce com características intersexuais, e, portanto, não se encaixa dentro de estereótipos sexuais binários. Em função disso, as crianças consideradas “intersex” são estigmatizadas e têm violados vários dos seus direitos fundamentais como “[...] direitos à saúde e à integridade física, a ser livre de tortura e de maus tratos, e à igualdade e à não-discriminação”⁵⁴.

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

[...] considerar a possibilidade de manter uma anatomia sexual intersexual supõe, não apenas um ato de subversão social no sentido de ir contra os preceitos sociais, mas um trabalho de deshistoricização, de fuga ao essencialismo que só serve para manter uma ordem opressiva - fundada na dominação masculina - e que, como consequência desta ordem, impede a constituição de pessoas livres (CHERRO, 2011, p. 355).⁵⁵

⁵⁴ Informações retiradas do site: <https://www.unfe.org/wp-content/uploads/2018/10/Intersex-PT.pdf>. Acesso em 29 de março de 2020.

⁵⁵ “[...] considerar siquiera la posibilidad de mantener una anatomía sexual intersex supone, no sólo un acto de subversión social en el sentido de ir en contra de los preceptos sociales, sino un trabajo de deshistoricización,

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

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

Voltando à análise da narrativa do filme, um dos momentos de clímax da história em *XXY* fica por conta do encontro sexual entre Alex e Álvaro, filho do casal de visitantes (sendo o pai o cirurgião que faria a operação da definição genital de Alex) que, contrariando as expectativas (do público e do próprio Álvaro), é surpreendido e penetrado por Alex, sentindo prazer na relação. Essa cena desconstrói e confunde as concepções tradicionais que formam a referida matriz cultural, borrando as zonas limítrofes entre desejo, corpo, sexo e gênero.

Figura 8 – Relação sexual entre Álvaro e Alex em *XXY* (2007).



Fonte: <https://filmgendersexualitynj.wordpress.com/2017/03/05/relating-to-xyy/>.

Na conversa do médico com o filho, na noite posterior ao ato sexual, o pai diz que está contente pelo interesse dele por Alex, pois pensava que era “viado” – “puto”, em espanhol. O pai pressupõe um interesse heteronormativo de Álvaro por Alex. Nesse ponto, percebemos como as construções relativas à masculinidade pesam na experiência dos dois adolescentes, pois há, corriqueiramente, um grande estranhamento quando se cria um personagem que foge dos moldes da masculinidade hegemônica – entendida por Robert Connell e James Messerschmidt (2013, p. 245) como um padrão de práticas que possibilitou a continuidade da dominação dos homens sobre as mulheres e que é normativa, sustentada pela força, calcada em uma ascendência alcançada por meio da cultura, das instituições e da persuasão.

*El último verano de la Boyita*⁵⁶, filme argentino lançado em 2009 e dirigido por Julia Solomonoff – também ganhador de diversos prêmios e feito em parceria com a Espanha – nos leva a trabalhar o argumento apresentado por Butler a respeito da performatividade, apontada anteriormente. O longa-metragem traz uma informação que o situa historicamente em meados da década de 1980, através de um anúncio do rádio que noticia algo sobre o presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, e a Nicarágua⁵⁷. Em uma década conhecida por embates

⁵⁶ O filme recebeu do 50º Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), Colombia, 2010, os prêmios de melhor atriz coadjuvante para Mirella Pascual e melhor fotografia; foi premiado ainda na 14ª Sofia Internacional Film Festival 2010, na 27ª MIAMI Internacional Film Festival, 2010, Competición Ibero-Americana, no evento Rencontres Cinémas d’Amérique Latine de Toulouse, 2010, Sección “Coup de Coeur”, e no 20ª Festival Iberoamericano de Ceará (Brasil), 2010, como melhor filme, melhor edição e melhor trilha sonora.

⁵⁷ Embora seja uma referência passageira e não desenvolvida dentro do filme, acho importante adentrar nessa questão, que configurou-se em um momento tenso, para pontuar a recorrente intervenção política, econômica e

políticos e culturais, Mario e Jorgelina (imagem a seguir) vão experienciar seus próprios embates e suas revoluções pessoais. A partir dessa cena, estampada no cartaz, já podemos fazer algumas considerações: Mario não só está no comando da ação, como também protege Jorgelina, com a mão esquerda; é uma imagem solar, diferente da iluminação aplicada às cenas em que Mario aparece em seu quarto, colocando ou retirando as ataduras que comprimem seus seios.

Figura 9 – Cartaz de divulgação do filme *El último verano de la Boyita* (2009)



Fonte: <https://www.filmaffinity.com/es/film874943.html>.

O filme mostra dois universos distintos, a vida urbana de Jorgelina, sua mãe e irmã, e o cotidiano bucólico de uma família de trabalhadores na lida do campo. Mario é o único filho dos caseiros e foi criado durante toda a infância como menino. Chama a atenção o fato de ele ter ido morar em um local separado da casa dos pais, em um quarto improvisado dentro do

bélica dos Estados Unidos na América Latina. O período de Reagan no poder (1981-89) foi marcado pela ofensiva à influência dos regimes socialistas, principalmente de Cuba, sobre os demais países latino-americanos. Os EUA tentaram derrubar do poder o governo sandinista na Nicarágua, financiando uma luta armada sob o pretexto de ameaça à segurança estadunidense. O que ocorria, porém, é que o Estado da Nicarágua estava, naquele momento, contrariando os interesses imperialistas e por isso sofreu um forte ataque, que a longo prazo fez retroceder as conquistas sociais alcançadas pelos sandinistas.

celeiro, depois da chegada da puberdade, quando seu corpo começou a sofrer transformações que ele tenta esconder com o uso de faixas, mostrando já uma medida punitiva pela forma indesejada que seu corpo estava assumindo naquele momento, e que não estava de acordo com o gênero masculino que os pais desejavam para o filho.

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

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

Às voltas com manuais de sexologia e livros de anatomia, Jorgelina busca compreender os mistérios do corpo humano, mas com uma grande desconfiança a respeito do discurso científico e pedagógico que determina o que é considerado “normal”. A presença do saber/poder médico, com seu poder legitimador, é marcante, tanto em *XXY* como em *El último Verano de la Boyita*, que contam com personagens que atuam nessa profissão. Lembrando que esse suposto saber científico, inclusive nestes filmes aqui discutidos, é costumeiramente desempenhado por homens brancos, de classe média, inseridos em relações heteronormativas e em um modelo burguês de família. Essa predominância de pessoas brancas no cinema argentino é criticado pela cineasta argentina Lucrécia Martel, para quem “O cinema argentino é muito 'branco', e isso chama a atenção. Um país que tem mais ou menos 60% de sua população com sangue indígena...”. (“Cinema brasileiro é menos branco do que o argentino”, diz Lucrecia Martel”. Entrevista ao G1, 2015).

Em relação ao modelo burguês de família e ao controle da sexualidade, Michel Foucault (2011) explicita que esses dispositivos de controle foram criados e aplicados pela sociedade burguesa oitocentista sobre seu próprio corpo, para se diferenciar das demais classes e legar para a posteridade uma descendência com práticas por ela consideradas sadias.

Assim é que são criados saberes e práticas discursivas, que têm como alvo o adulto “perverso” (homossexual, principalmente), além da mulher histórica, a criança masturbadora e o casal malthusiano (aquele que precisa ter a procriação controlada). Além disso, com o sistema centrado na aliança legítima, dois movimentos foram colocados em marcha: o movimento centrífugo – a monogamia heterossexual –, e o movimento de reflexo – a produção das sexualidades periféricas.

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

Para Butler (2003), a compreensão do sexo como pré-discursivo e, portanto, não problematizado, decorre do aparato de construção cultural designado por gênero. Ela acredita que o corpo é, em si mesmo, uma construção que ganha significados a partir das marcas do gênero. Considera, ainda, que a matriz heterossexual cria e institui oposições discriminadas e assimétricas que deixam de fora os tipos de “identidades de gênero” que não se conformam às normas de inteligibilidade cultural. Assim, o que ela propõe é que existam tantos gêneros quanto pessoas no mundo.

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

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

fosse dela, e afirma insistentemente que ele é saudável, sempre foi saudável, como para convencer a si mesma.

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

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

Guacira Louro (2000, p. 24) fala como o processo de escolarização pratica uma pedagogia da sexualidade e o disciplinamento dos corpos, “[...] legitimando determinadas identidades e práticas sexuais, reprimindo e marginalizando outras”. Em *El último verano de la Boyita*, podemos pensar em uma pedagogia do campo que, a seu modo, também educa e molda os corpos. Existem certos pressupostos físicos e comportamentais atribuídos a um homem do campo. No caso de Mario, de um vaqueiro, costuma-se esperar um corpo esguio e másculo. Por ser introspectivo e não contar com um tipo físico mais imponente, o cavalo e a habilidade de adestrá-lo funcionam, nesse ambiente, como uma maneira de compensação do seu corpo franzino. Montado no cavalo, Mario se mostra mais forte, veloz e imponente, e isso conta como um ponto importante na construção da sua masculinidade.

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

O relato de Herculine e a trajetória das personagens Alex e Mario trazem, como semelhanças entre si, essa busca empreendida pela medicina, principalmente pelo seu “verdadeiro sexo”, para que assim seja possível designar o seu lugar na sociedade. Para Herculine, tornou-se insustentável uma existência em que sua experiência como mulher era tida como vergonhosa, e sua nova identidade como homem não era bem recebida em muitos espaços, como no mercado de trabalho ou como um possível marido para alguma mulher.

No seu livro de memórias, está registrado que foi também com a chegada da puberdade que teve início todo o tormento que a/o acompanhou até o fim da vida. De acordo com Barbin (*apud* FOUCAULT, 1982, p. 33):

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

Presente desde a mitologia greco-romana⁵⁸ no imaginário social, o fascínio que os hermafroditas/intersexuais despertam nunca cessou até o presente momento. Na introdução que Foucault (1982) faz do diário de Herculine, fica evidente que essa inquietação provocada pela figura do/a intersexual, então conhecida/o como hermafrodita, é bem antiga, e nem sempre houve a necessidade de se optar pela adesão a um dos sexos. Na Idade Média, no entanto, essa escolha tornou-se imperativa, mas ficava a cargo do próprio indivíduo definir, depois de adulto, se acatava ou não a designação de seu sexo dada no batismo, não sendo possível retroceder após a decisão. Já a ascensão dos Estados modernos e todas as suas teorias biológicas e jurídicas de controle “[...] acarretaram pouco a pouco a recusa da ideia de mistura dos dois sexos em um só corpo e conseqüentemente a restrição da livre escolha dos indivíduos incertos. [...] A cada um a sua identidade sexual primeira, profunda, determinada e determinante” (FOUCAULT, 1982, p. 2).

Os relatórios médicos a respeito de Herculine Barbin demonstram a curiosidade que esse corpo “entre sexos” despertou dentro da medicina. Seu corpo foi dissecado e a atenção voltada especialmente para os órgãos genitais, para cada orifício e cada detalhe anatômico a fim de estabelecer, com um laudo médico, a verdade definitiva sobre sua identidade sexual.

⁵⁸ De acordo com a mitologia greco-romana, Hermafrodito era fruto do envolvimento de Hermes e Afrodite. Ao tornar-se adulto, despertou a paixão da ninfa Salmácis. Não tendo seu sentimento correspondido por Hermafrodito, a ninfa ordenou às águas, no momento que os dois encontravam-se nelas, que os unissem para sempre em um só ser. Disponível em: <http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2010/11/hermafrodito-e-os-opostos-da-vida.html>. Acesso em 16 de abril de 2018.

Essa postura demonstra a obsessão que a ciência médica possui para engessar os corpos em categorias estanques de homem e mulher. Herculine viveu e morreu em um limbo identitário: teve primeiro seu gênero construído como feminino, por causa da criação dos entes próximos e pela educação religiosa que recebeu, e, mais tarde, teve seu sexo definido como masculino em função dos laudos dados pela medicina. Nesses casos, a reconstrução do gênero costuma apontar para a feminilização, já que essas pessoas dificilmente serão consideradas “homens suficientes” na visão de uma sociedade heteronormativa, podendo ser tomados como homossexuais. Na dúvida, opta-se pela feminilização – a saída pelo lado encarado como mais “fraco”.

A curiosidade é, por sinal, algo que ronda a vida de pessoas intersexuais. Com a personagem Alex, os olhares curiosos e os boatos a respeito da sua anatomia levaram até a uma tentativa de estupro. Os garotos da aldeia de pescadores, próxima à sua casa, ficam sabendo que ela possui além da vagina, também um pênis, e arrancam à força as suas roupas para verificar com os próprios olhos a sua anatomia peculiar. Com Alex já imobilizada, um dos rapazes tenta estuprá-la, e só não concretiza a violência porque um amigo da garota chega para ajudá-la.

Figura 10 – Tentativa de estupro sofrida por Alex.



Fonte: Captura de tela do filme *XXY* (2007).

Mario, masculinizado, assim como Herculine, viveu por algum tempo em segredo a angústia em relação ao seu corpo, que o fez pensar não ser “normal”: “Eu não sou como os outros. [...] Eu não sou normal”. Essa concepção de anormalidade, associada à sexualidade e à

anatomia da genitália, remetem para o que Foucault diz sobre a figura do anormal, que é também aquela do indivíduo a ser corrigido. E os hermafroditas encontravam-se nessa categoria. Foucault assinala casos condenatórios, do século XVII, em que hermafroditas foram queimados por serem hermafroditas, a partir de argumentos como o do médico Jean Riolan, citado por Foucault (2001, p. 89), de que o “[...] hermafrodita é um monstro porque é contra a ordem e a regra ordinária da natureza, que separou o gênero humano em dois: machos e fêmeas. Portanto, se alguém tem os dois sexos ao mesmo tempo, deve ser dado e reputado por monstro”. Percebemos, tantos séculos depois, diante das falas e trajetórias das personagens Mario e Alex, que essa associação permanece muito viva e esses corpos continuam sendo submetidos a violências e concebidos como aberrações da natureza. Mesmo que dados de instituições como a ONU demonstrem que é recorrente o nascimento de bebês com características intersexuais e, portanto, não binárias, essas pessoas seguem sendo obrigadas a se encaixarem em padrões dicotômicos de gênero.

Para se compreender a atuação da medicina nesse sentido, e como o sexo foi também por ela construído, é pertinente voltar ao estudo de Thomas Laqueur (2001), que ilustra como a cultura (e nesse caso, mais especificamente, a ciência médica) atribui significados aos corpos e cria verdades sobre eles. A partir de um minucioso estudo sobre como surgiu a concepção de dois sexos diferentes, ele discorre sobre a crença no sexo único que predominou desde a antiguidade até o final do século XVII. Durante esse tempo, em que a anatomia e as sensações dos homens serviam de referência para os estudos do corpo humano, os órgãos femininos eram todos associados aos masculinos – as ilustrações que Laqueur (2001, p. 108-113) apresenta em seu livro indicam a semelhança –, mas estabeleciam como incontestável que a genitália feminina, com sua estrutura toda interna, era um organismo precário, sendo a vagina concebida como um pênis invertido; os ovários e as trompas de Falópio (como eram chamadas as tubas uterinas) eram considerados análogos à anatomia dos homens, não possuindo nomenclatura própria e específica para designá-los.

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

[...] as criaturas com pênis externo eram consideradas meninos e tinham todos os privilégios e obrigações dessa condição, e as que tinham pênis interno eram relegadas à categoria inferior de meninas. Em um mundo onde o nascimento era tão importante, o sexo era mais uma característica atribuída com consequências sociais: pertencer a um sexo ou a outro dava à pessoa o direito a certas considerações sociais. (LAQUEUR, 2001, p. 170-171).

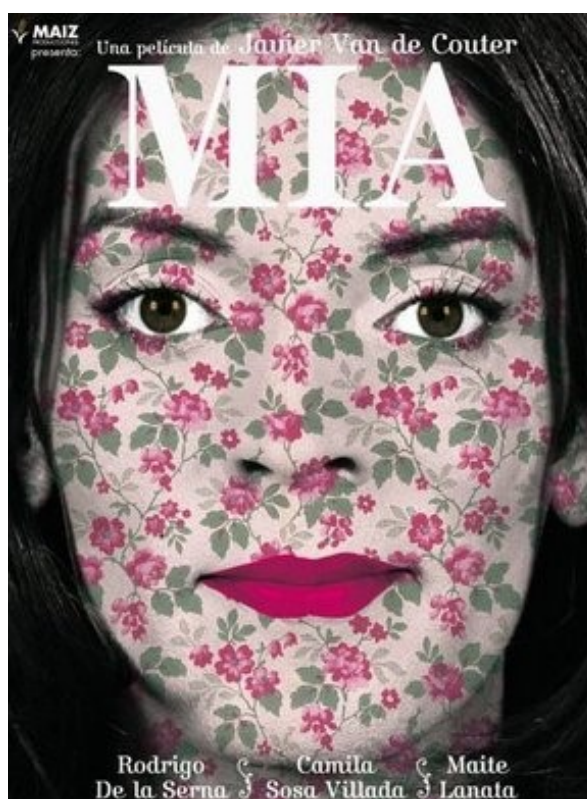
Embora em uma temporalidade distinta da estudada por Laqueur, essa reflexão nos faz pensar no que levou o corpo e o sexo de Mario a serem percebidos e interpretados a partir do gênero que se queria acreditar que ele deveria possuir, pois dentro da lógica de uma família rural e patriarcal era preferível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

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

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

A problematização dessa dicotomia a que se refere Nicholson está presente no terceiro filme escolhido como fonte para a pesquisa. Uma coprodução entre Argentina e Espanha intitulada *Mía*⁵⁹, lançada em 2011, vem denunciar a exclusão social e o preconceito sofrido por pessoas *trans*. De uma sensibilidade singular, o longa-metragem dirigido por Javier Van de Couter apresenta parte da trajetória de vida de Ale, uma mulher *trans* que ganha a vida como catadora de material reciclável, como costureira e como garota de programa.

⁵⁹ O filme foi premiado como melhor roteiro inédito no *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, em Havana, e também com o Prêmio Maguey de melhor filme no *27º Festival Internacional de Cine*, em Guadalajara.

Figura 11 – Cartaz do filme *Mía* (2011)

Fonte: <https://vermelho.org.br/2013/06/19/mis-exibe-ciclo-diversidade-sexual/>.

O cartaz de divulgação do filme carrega o nome de Mía e a imagem de Ale, cujo rosto está coberto por uma estampa floral semelhante à capa do diário que vai unir os caminhos das duas personagens. *Mía* (2011) toca em uma encruzilhada de escolhas, ou na falta delas. Ale vive em uma comunidade formada por travestis, transgêneros e por outras pessoas marginalizadas – a Vila Rosa. Certo dia, em suas incursões pelas ruas da cidade, ela encontra na calçada uma caixa contendo o diário e outros objetos pessoais de Mía, uma jovem mãe que se matou por não conseguir nutrir pela filha, Julia, o amor que acreditava ser necessário, e que por isso repete, diversas vezes ao longo dos escritos desse diário, que é um monstro e uma pessoa incompleta por conta dessa ausência afetiva que ela considera uma falha maternal.

O filme problematiza os sentidos da palavra monstro: do que representa a personagem Ale, uma mulher transgênero ou uma travesti (o filme não define a forma como ela se identifica) dentro de uma sociedade heteronormativa, e Mía – mulher branca, casada, de classe média –, mas que se julga um monstro por não corresponder aos padrões de maternidade. Essa carga de culpa leva Mía a registrar suas memórias a fim de justificar suas atitudes e tentar, quem sabe, uma absolvição diante da filha, ainda que depois de estar morta. Esse cruzamento de histórias de vida evidencia uma questão que até hoje ronda o feminino e

provoca sofrimento: a ideia de um sentimento maternal inato às mulheres, ao mesmo tempo em que traz à tona a marginalidade e a negação ao afeto a que estão submetidas as travestis.

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

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

Mía é um filme pioneiro que é magnificamente interpretado, mas um tanto plano em sua encenação e com um fetiche pelos objetos por parte da protagonista que bebe muito do "realismo mágico" e do ternurismo. A longa luta pela subjetividade e pelo direito à diferença e autenticidade tem um longo caminho a percorrer, o que está acontecendo agora porque são eles mesmos, com ou sem redesignação ou cirurgia, aqueles que contam suas próprias histórias. (ARAGÓN, 2015, p. 139).⁶⁰

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

Essas questões têm sido alvo de discussão por parte dos feminismos contemporâneos que, há algum tempo, vêm desconstruindo a noção de natural e natureza humana e de identidades de gênero baseados no sexo biológico, buscando denunciar as desigualdades políticas construídas na diferença dos sexos e os essencialismos. Para Tania Navarro-Swain, a diferença existe e, em si, não é positiva nem negativa. O grande problema é quando se erigem desigualdades políticas baseadas na diferença, principalmente a sexual. Cria-se, então, uma escala binária que tem seu polo positivo fixado no masculino, e um “[...] referente, modelo desdobrado em homem, branco, ocidental, jovem, de posses, origem de uma cascata de desigualdades”, deixando à margem todos/as que não se adéquam a esse perfil (NAVARRO-SWAIN, 2012, p. 2).

⁶⁰ “*Mía es un filme pionero magnificamente interpretado, pero algo plano en su puesta en escena y con un fetichismo por los objetos por parte de la protagonista que bebe demasiado del “realismo mágico” y el ternurismo. La larga lucha por la subjetividad y por el derecho a la diferencia y a la autenticidad tiene un amplio camino que recorrer que, actualmente, pasa ya por que sean ellos y ellas, con o sin reasignación o cirugía, los que cuenten sus propias historias*”. Tradução minha.

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

Tendo em vista que “[...] ao classificar os sujeitos, toda sociedade estabelece divisões e atribui rótulos que pretendem fixar as identidades” (LOURO, 2000, p. 9), é preciso frisar que a intenção desta pesquisa é problematizar e historicizar esses sujeitos, investigando suas condições de emergência para entender como eles receberam a marca da diferença de forma pejorativa. O intuito de estudar os sujeitos nos filmes escolhidos e que estão à margem da referência é debater, não só sobre as sexualidades que escapam da heteronormatividade, mas também sobre as experiências e vivências que não se submetem aos padrões estabelecidos pelas construções sociais de gênero.

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

E só muito recentemente a transexualidade e a transgeneridade foram retiradas da lista de doenças mentais da OMS. Até junho de 2018, elas eram consideradas doenças pela Classificação Internacional de Doenças (CID) produzida pela Organização Mundial de Saúde (OMS), que as identificava como transtorno da identidade de gênero, enquanto o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM) apontava a transexualidade como um conflito, uma disforia, entre a identidade de gênero e a identidade social designada pelo sexo biológico. Por isso, muitos indivíduos que queriam tornar compatível sua genitália à sua identidade de gênero precisavam se submeter a um diagnóstico psiquiátrico e a um processo terapêutico compulsório para conseguirem fazer a cirurgia de transgenitalização.

Mary Hawkesworth (1999), citando Suzanne Kesller e Wendy McKenna, aponta que a transexualidade como identidade de gênero foi uma categoria criada para trazer alívio à ambiguidade que provocava incômodo nas pessoas por violar as regras básicas sobre o gênero. Mas, com as recentes cirurgias de redesignação sexual, houve o triunfo dos cirurgiões sobre os psicoterapeutas e, assim, uma restauração do gênero sem ambiguidades, o que nessa perspectiva pode ser considerado um retrocesso, já que reitera a necessidade de coerência entre anatomia e identidade social.

Muito antes dessa decisão, contudo, a possibilidade de que a despatologização das identidades trans levasse à perda de direitos conquistados – como a gratuidade da cirurgia de redesignação genital, em alguns países –, já era apontada por Berenice Bento e Larissa Pelúcio (2012, p. 574) como uma preocupação de ativistas, ao que elas próprias contra-argumentaram que “[...] a patologização não garantiu direitos de fato, mas impôs um modelo para se pensar a transexualidade como experiência catalogável, curável e passível de normalização”, e isso gerou “[...] um processo que qualificou alguns saberes científicos como os únicos capazes de dar respostas acertadas às vivências que desafiam as normas de gênero. Processo que, por outro lado, autoriza o tutelamento dos corpos e das subjetividades de pessoas que se reconhecem como transexuais.” E, afinal, “[...] a patologização não empodera as pessoas trans, mas as silencia. Como um(a) doente mental pode falar de si mesmo?” (BENTO, 2017, p. 194). Butler (2018, p. 61), da mesma forma, aponta que “o modelo de patologização também trabalha para minar o movimento político por garantia de direitos, uma vez que a explicação sugere que tais minorias sexuais e de gênero precisam de ‘tratamento’ em vez de direitos”.

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

É curioso perceber que, apesar de serem estigmatizadas como desviantes e excluídas ou negadas, essas sexualidades “[...] permanecem ativas (e necessárias): elas se constituem numa referência para a identidade heterossexual; diante delas e em contraposição a elas a identidade hegemônica se declara e se sustenta” (LOURO, 2000, p. 21). E é por meio,

também, da constante repetição de sua condição “natural”, que a heterossexualidade tenta manter sua hegemonia.

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

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

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

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

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

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

Homi Bhabha problematiza a concepção da identidade na pós-colonialidade. Assim como Stuart Hall, ele também utiliza o termo “identificação” e aponta que este, além de carregar a marca da fissura, é algo que se dá em relação ao olhar do outro. Ele concebe a identidade como um processo problemático nunca acabado. Para Bhabha (1998, p. 76), “[...] a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem”.

Nos filmes aqui trabalhados, é possível identificar questões pertinentes às teorias sobre a pós-colonialidade e a decolonialidade, pois as relações de exploração e submissão permaneceram como um componente formador da sociedade latino-americana. Assim como Anne McClintock (2010) e María Luiza Femenías (2007) sinalizam a dupla inferiorização que sofrem as mulheres das etnias subjugadas na América Latina: ante a seus próprios companheiros étnicos, e em relação aos homens e mulheres brancos em geral, as pessoas trans e intersexuais encontram-se numa condição ainda mais marginal, dependendo do *status* social que possuem, mesmo porque são sujeitos comumente associados ao feminino e, por isso, também colocados em uma condição subalterna.

Tendo em vista que o lugar social ocupado pelas personagens determina as possibilidades de escolhas que elas terão sobre o seu corpo e o grau de vulnerabilidade e violência a que estão expostas, fica evidente que essa engrenagem de poder condensa as categorias de gênero, raça e classe de maneira indissociável. Por isso, Alex, filha de um casal de classe média alta, é a única das três personagens destacadas aqui que tem uma perspectiva mais otimista de vida que lhe possibilitou, inclusive, escolher – com acesso a esses recursos – não mais se submeter ao tratamento hormonal ou a uma cirurgia e, antes disso, permitiu aos

seus pais se mudarem para outro país a fim de preservá-la, até onde foi possível, dos olhares curiosos. Embora não esteja livre da violência, como a tentativa de estupro que sofre por parte de garotos da vila de pescadores próxima à sua casa, ela recebe o apoio do pai para fazer a denúncia.

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

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

Figura 12 - Mario e Jorgelina travestidos.



Fonte: Captura de tela das cenas do filme *El último verano de la Boyita* (2009).

Em *Mía*, depois que Ale se aproxima da família de Julia, assumindo, em certas circunstâncias, o papel de mãe da garota, ela é convidada por Julia e seu pai para um jantar no restaurante, e um vestido da própria Mía lhe é oferecido. Contudo, sua performance feminina e maternal no restaurante é ridicularizada por outros clientes, que fazem piada e riem da sua presença, mas Ale não se deixa intimidar. Já em *XXY*, o que incomoda muitas pessoas em volta é a negação de uma performance feminina ou masculina definida por parte de Alex, que veste-se e comporta-se como alguém que não possui um gênero específico ou binário⁶¹.

Essa sucessão de cenas demonstra a importância que o figurino comporta na narrativa fílmica. O figurino (e aí estão incluídos maquiagem, cabelo, acessório e adereços) ocupa, de acordo com Maria Auxiliadora Leite Costa, uma importância ímpar, pois é repleto de significados simbólicos e pode “[...] revelar uma complexa linguagem visual capaz de expressar modelos estético-culturais e simbolismos referentes a seu caráter formal” (COSTA, 2009, p. 104). Ele está relacionado, também, com a identidade e o comportamento do

⁶¹ Entendendo o estabelecimento de estereótipos, principalmente em países latino-americanos, como a Argentina, onde o feminino e o masculino aparecem como construções reforçadas por roupas, maquiagem, acessórios e atitudes.

personagem, que vão enganar ou convencer o espectador, sendo que esse processo criativo envolve o conhecimento do contexto histórico onde a trama será desenvolvida.

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

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

4.2 Os corpos “ciborgues” e outras simbologias: protótipos para uma análise fílmica e imagética das fontes

Através de uma atmosfera outonal, proporcionada por cenas com tons cinzentos e uma fotografia mais escura⁶², o filme *XXY* (2007) provoca uma sensação lúgubre, acentuada ao visualizarmos as prateleiras do quarto de Alex, que guardam símbolos emblemáticos do seu conflito: os corpos modificados dos seus brinquedos, bonecas que trazem na região genital “bitucas” de cigarro para remeter ao falo – em uma tentativa de representar, assim, o próprio corpo intersexual, sendo que a escolha pelo refugio, pela parte que é descartada e desprezada

⁶² O tom mais escuro da fotografia do filme fez com que fosse necessário clarear as capturas de tela para que as cenas ficassem mais nítidas para a análise.

do cigarro, pode indicar uma analogia com o que querem fazer com o seu corpo, extirpar justamente essa parte da sua anatomia: o pênis.

Figura 13 – Bonecas de Alex.



Fonte: Captura de tela do filme *XXY* (2007).

A escolha por uma fotografia acinzentada não parece ter sido aleatória. De acordo com Vitché Palacin e Goya Cruz, a fotografia em um filme possui, também, significativa importância, pois exerce o poder de seduzir pelos detalhes e oferece ao espectador um fragmento do mundo e da vida, já que “[...] ajuda a reviver o passado, assim como nos educa e nos ensina por meio da visão e para a formação do olhar” (PALACIN; CRUZ, 2010, p. 91). A fotografia assume no filme a função de envolver e capturar imaginariamente o real, traduzindo-o em arte.

Há ainda o caderno de ilustrações com desenhos que projetam, no papel, representações de como Alex percebe e constrói o seu corpo, traduzindo a angústia da incompreensão social que lhe causa opressão e também a sua busca por alguma referência corpórea. A associação do cigarro com um pênis aparece novamente em uma das ilustrações desse caderno. Nesse desenho, um rosto localiza-se na região do ventre com o cigarro entre os lábios. Novamente um jogo de significados é colocado em evidência fazendo, mais uma vez, alusão ao seu corpo intersexual. Na ilustração, um cigarro-pênis surge através dos lábios de uma boca-vagina e nos faz pensar em como rosto e sexo são genericados e em como a identidade social que é lida na face precisa encontrar correspondência na genitália para formar o “combo” da inteligibilidade de gênero de que fala Butler (2003).

Figura 14 – Caderno de ilustrações de Alex.



Fonte: Captura de tela do filme *XXY* (2007).

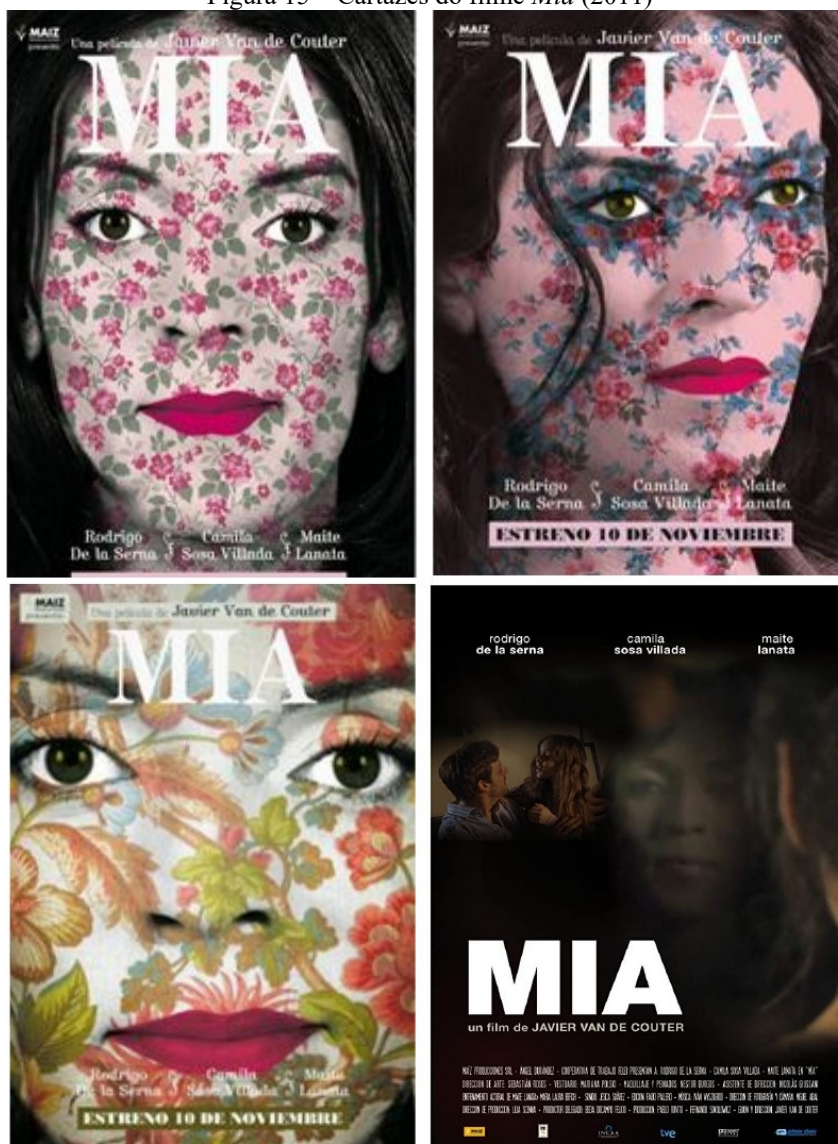
Em um desenho feito durante suas férias, como indicam as anotações de Alex no papel, a presença de um rosto na região genital provoca uma reflexão sobre o que dizem Deleuze e Guattari (1996) a respeito do conceito de rostidade. Para eles “[...] o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercando e margeando cavidades que não existem mais senão como buracos” (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 31). Alex situa um rosto no local onde querem que suas cavidades e protuberâncias sejam rearranjadas para definirem quem ela/ele pode/deve ser, onde querem margear a sua identidade corporal e de gênero.

Se pensarmos que não apenas o sexo, mas também o rosto, constrói subjetividades e identidades, essa ilustração – que desloca o rosto do seu lugar habitual – brinca com o deslocamento da própria identidade do sujeito que habita esse corpo. Essa dinâmica também aparece no filme *A pele que habito*. Quando o médico-cirurgião decide modificar a identidade de Vicente para Vera, não é só o órgão genital que ele transforma, mas também a face. Todos esses elementos estão, portanto, interligados, pois “[...] a boca e o nariz, e antes de tudo os olhos, não se tornam uma superfície esburacada sem convocar todos os outros volumes e todas as outras cavidades do corpo. [...] A mão, o seio, o ventre, o pênis e a vagina, a coxa, a perna e o pé serão rostificados.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 32).

Em *Mia*, o rosto também aparece como elemento que colabora para compor a narrativa. Os vários cartazes de divulgação do filme focam o rosto como emblema para chamar a atenção de possíveis espectadores para o longa-metragem. O rosto da personagem Ale é o que está presente em todos esses cartazes e aparece em quase todos com uma estampa

floral. O uso desse artifício pode ser analisado de forma análoga ao que diz Foucault sobre a máscara, a tatuagem e a pintura, que “[...] instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro” (FOUCAULT, 2013, p. 12). No caso aqui analisado, trata-se da segunda opção. É através do diário que Ale imerge no universo afetivo e mental de Mía, e, como já apontado anteriormente, os motivos florais fazem essa junção entre a capa do diário e a pele do rosto de Ale.

Figura 15 – Cartazes do filme *Mia* (2011)



Fonte: <https://www.pinterest.at/pin/39617671698770829/>.

É interessante notar que nos vários cartazes encontrados sobre este filme, os rostos de todos os protagonistas aparecem, menos o da própria Mía, que é a personagem cujo nome está no título da película e que tem sua vida e sua morte unindo, na narrativa, os caminhos das personagens principais. Seria a junção do corpo físico de Ale à imagem etérea de Mía uma exemplificação do corpo utópico de que fala Foucault? Um “Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico” (FOUCAULT, 2013, p. 10).

Outro ponto é a ambiguidade “estampada” na face de Ale. Sabemos que ela está fora da cisnormatividade, mas não temos certeza se ela se identifica como uma mulher trans ou como uma travesti, ou outro tipo de identidade de gênero. Por isso, mais uma interpretação possível para o predomínio do seu rosto nos cartazes de divulgação do filme seria uma espécie de fetichização desse rosto como apelo para chamar a atenção do público. Nesse sentido, Ale situa-se além do “sim” ou do “não” de que falam Deleuze e Guattari.

Ah, não é nem um homem nem uma mulher, é um travesti: a relação binária que se estabelece entre o “não” de primeira categoria e um “sim” de categoria seguinte que tanto pode marcar uma tolerância sob certas condições quanto indicar um inimigo que é necessário abater a qualquer preço (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.45).

Podemos observar que nos filmes *XXY*, *El último verano de la Boyita* e *Mía*, os objetos que integram o cenário ajudam a compor e contar a história das personagens. Um aspecto muito pertinente é a simbologia neles evocada: desde as bonecas e seus corpos modificados, de Alex, como apontamos, passando pelas miniesculturinhas de cavalos, de Mario, até as constantes referências ao personagem Edward Mãos de Tesoura, no filme *Mía*. Muitos desses objetos, desenhos e imagens podem ser considerados protótipos, ou seja, aquilo que é criado como experimento, para depois servir de modelo para a sua reprodução em larga escala. Os brinquedos e imagens citadas precisaram primeiro ser imaginados, depois construídos de forma material para, a partir daí, poderem existir, e existir em maior número. De forma similar, pessoas trans e intersexuais precisam ser enxergadas como são para que sua existência seja assimilada pela sociedade.

Aplicando esse raciocínio à vida das personagens, percebemos que Alex constrói, de forma lúdica, a referida boneca intersexual, colocando pedaços de cigarro junto à genitália feminina do brinquedo, para que assim seu corpo seja melhor compreendido, tanto por si mesma quanto por quem com ela convive. No caso de Mario, a imagem do cavalo sempre o acompanha, e, ao esculpí-la constantemente em cada pedaço de madeira que lhe cai nas mãos,

o menino mescla a sua imagem franzina à robustez do animal e cria uma percepção singular sobre si mesmo, pois junto à sua égua, Yayo, ele é visto como uma figura forte e imponente.

Quanto ao personagem Edward Mãos de Tesoura, evocado no filme *Mia*, é ele próprio a síntese do protótipo, pois sendo fruto de uma invenção, acabou permanecendo como um projeto científico inacabado – parte humano, parte máquina. A sensação de não estar completamente acabada é manifestada por Ale quando revela seus sonhos ao rapaz que está produzindo um documentário sobre as moradoras da aldeia em que vive. Ela diz que tem o desejo de completar-se como ser humano, pois não nasceu totalmente acabada, e deseja, ainda, ser quem quer ser, frase análoga à que ela havia lido no diário de Mía, que também não se considerava uma pessoa completa, possivelmente porque lhe faltava o desejo de ser mãe e o sentimento de amor incondicional em relação à filha. A imagem a seguir reúne, na mesma cena, mesmo que de maneira metafórica, essas três personagens: Mía, representada pelo seu diário, Ale e o cartaz do filme *Edward Mãos de Tesoura*.

Figura 16 – Ale no quarto de Julia.



Fonte: Captura de tela do filme *Mia* (2011).

A imagem acima remete à ternura de Ale com relação à criança, enquanto revela os músculos de um corpo acostumado ao trabalho braçal, que, de certo modo, o masculiniza. As imagens elaboradas para as personagens e seus corpos ambivalentes remetem ao “ciborgue”⁶³ de Donna Haraway, que o define como “[...] uma criatura de um mundo pós-gênero que se recusa a ter algo a ver com a bissexualidade, a simbiose pré-edipiana [...]”, pois está sempre

⁶³ O termo “ciborgue” deriva da palavra *cyborg* que é a abreviatura de *cybernetic organism*, e foi criado pelo engenheiro Manfred Clyner e o psiquiatra Nathan Kline “[...] para descrever o conceito de um homem ampliado, um homem melhor adaptado aos rigores da viagem espacial.” (KUNZRU, p. 121).

se construindo, é algo entre a realidade e a ficção, “significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades.” (HARAWAY, 1991, p. 46).

Sob a perspectiva dos escritos desta autora, entendemos que as fronteiras da sexualidade binária devem ser transgredidas para que diferentes subjetividades possam emergir, e para que a dicotomia feminino *versus* masculino dê lugar a um hibridismo que não implique em hierarquias. Assim, com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra. Em um mundo de ciborgues, as relações para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas (HARAWAY, 1991. p. 43-44).

O manifesto ciborgue tem, na sua gênese, a intenção de romper com a ideia do natural e do imutável. O corpo ciborgue tornou-se a metáfora da transgressão das fronteiras corporais. A sua imagem sugere “[...] uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmas.” (HARAWAY, 1991, p. 99). Nesse ponto, é pertinente considerar a referência que é feita no filme *Mia* ao personagem do filme homônimo de Tim Burton, Edward, Mãos de Tesoura, um ser que tem dificuldades para viver em sociedade por possuir um corpo que representa uma fusão entre a máquina e o humano, resultado do seu processo inacabado, pois seu inventor morreu antes de lhe proporcionar mãos humanas. Com suas mãos de lâminas afiadas, Edward é uma figura deslocada que sofre e desperta a repulsa das pessoas.

A concepção do ciborgue é, ao mesmo tempo, inovadora e “normalizadora”. Por um lado, é usada para designar seres que tiveram modificadas a aparência e a funcionalidade de seus corpos, aspectos que podem subverter a matéria original, auxiliando na construção de outra identificação de gênero, como é o caso de muitos travestis e transexuais, que tomam hormônios e fazem cirurgias para deixar suas feições mais femininas. Por outro lado, o ciborgue pode ter um caráter normalizador, como no caso de Alex, que sofre assédio para normalizar seu corpo através do tratamento hormonal e deixar de possuir uma identidade de gênero ambígua.

Nas imagens a seguir, Alex representa a si mesma em situações de medo, violência e uma certa melancolia. São corpos desnudos, desprovidos de máscaras e também de marcadores de gênero. Esses corpos nus comportam, pelo menos, duas conotações: tanto são uma exposição da vulnerabilidade – não por acaso, nas torturas, uma das mais recorrentes atitudes é despir a vítima de suas roupas –, quanto são uma tentativa de se exorcizarem das imposições culturais, pois bem sabemos que nos processos de colonização uma das violências impostas foi o ato de vestir o “selvagem” para torná-lo “civilizado”.

Figura 17 – Desenhos feitos por Alex.

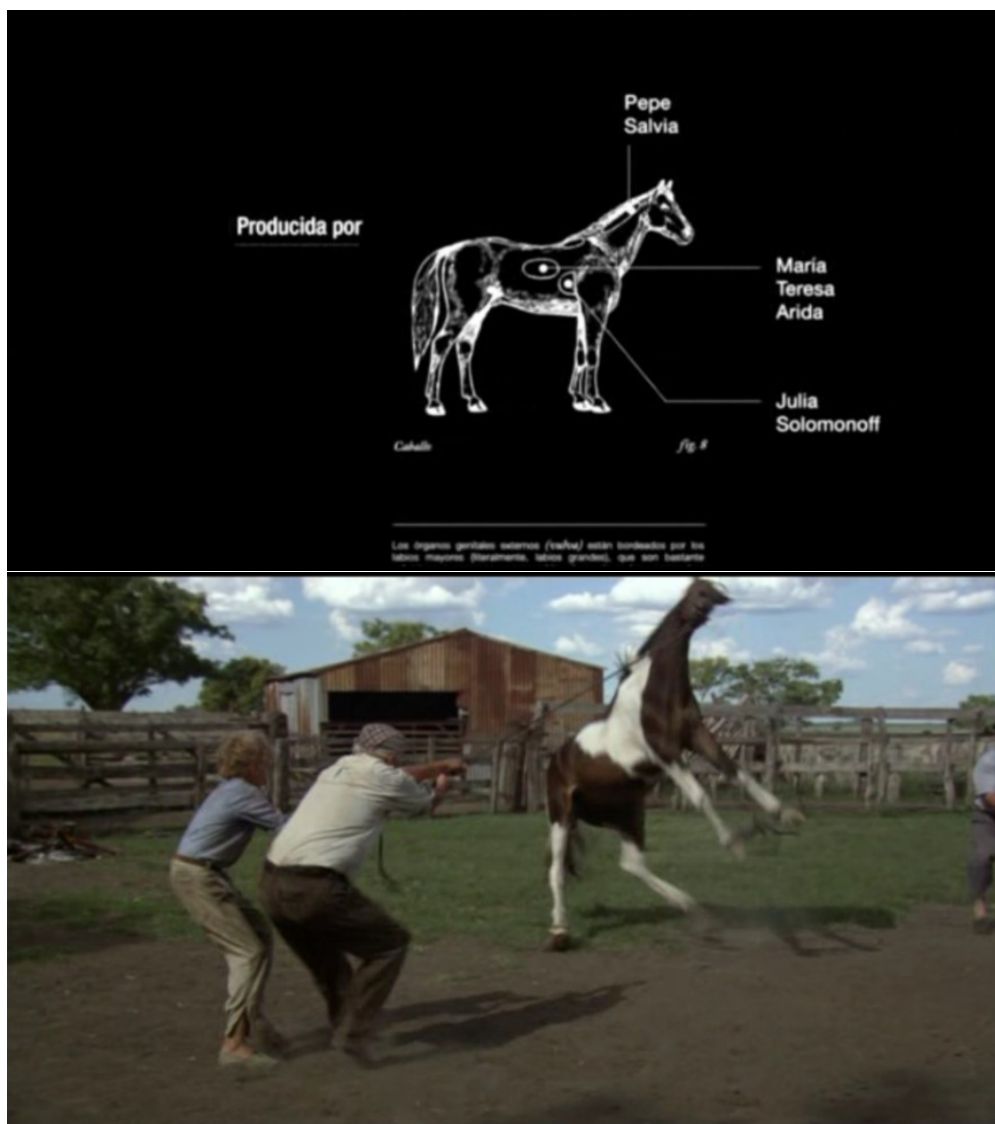


Fonte: Captura de tela das cenas do filme *XXY* (2007).

A escolha da nudez nos desenhos também colabora para manter, no papel, a ideia de um corpo ambíguo, como Alex quer manter o seu próprio, longe do alcance dos bisturis e dos hormônios. As lágrimas e as feições de sofrimento podem indicar o peso e a culpa criada por não se enquadrar naquilo que a mãe e a sociedade esperam dela. Quando Álvaro entra no quarto de Alex e encontra esse caderno de ilustrações, é em uma estante com a palavra “raro” (estranho) que ele o encontra. Além do que é mostrado, o passeio que a câmera faz pelo quarto provoca a impressão de que há muito mais a ser desvendado por entre os objetos pessoais de Alex, impressão esta que deixa curioso o olhar de quem assiste, tentando buscar mais do que mostra a câmera. Vamos notar que, tanto no caso de Alex, quanto no de Mario e Ale, o quarto se constitui em um espaço de proteção; ele é o guardião de suas memórias e segredos, como que para lembrá-los constantemente de quem são. No caso de Mario, o quarto próprio para essas memórias e segredos é o celeiro.

Quanto às esculturas de Mario, elas reiteram a presença da imagem do cavalo, que é marcante em todo o longa-metragem. Já na abertura da obra, a figura do animal aparece junto com os créditos do filme. Na sequência, a primeira cena que surge é do adestramento de uma égua que, por sinal, está “menstruada”.

Figura 18 – Mario e o pai domando a égua.



Fonte: Captura de tela de cenas do filme *El último verano de la Boyita* (2009).

As referências ao cavalo se constituem, ainda, na materialização de um ato que Mario considera de liberdade, que é o cavalgar. Ao mesmo tempo, algumas dessas imagens são esculpidas com duas cabeças, o que pode remeter para o seu corpo como uma aberração, como ele afirma em conversa com Jogelina, e que não encontra espaço para ser aceito naquele meio. Neste ponto, fica evidente o diálogo deste filme com o *XXY* (2007), que o precede.

Figura 19 - Esculturas em madeira feitas por Mario.



Fonte: Captura de tela de cenas do filme *El último verano de la Boyita* (2009).

Outro detalhe no quarto de Mario sugere o estranhamento que ele sente em relação a si mesmo e a hostilidade que sofre por parte das pessoas com quem convive. Enquanto conversa com o amigo, Jorgelina folheia alguns dos livros que enviou para ele. A câmera faz um plano-sequência no quarto e foca a estante de livros, onde aparece, entre outros títulos, *El Patito feo*.

Figura 20 - Estante de livros de Mario.



Fonte: Captura de tela do filme *El último verano de la Boyita* (2009).

Conhecida fábula infantil, o conto do Patinho Feio narra a comovente história de um filhote de cisne, chocado por engano no ninho de uma pata. Por ser diferente dos demais, ele sofre com o desprezo e a exclusão aplicados pelos outros animais, inclusive por sua própria mãe. Assim, também Mario é tratado: expulso de casa, agredido pelo pai, ridicularizado pelos peões da fazenda e banido da competição pela qual esperou tanto para participar. Outro título que se destaca é *Azabache*, e temos aí, além de mais uma referência ao cavalo, também uma identificação com a história do animal protagonista da história, Azabache, e a do próprio Mario, uma vez que, como aponta a contracapa do livro: “Depois de várias aventuras e dias nublados pelo sofrimento e intolerância, às vezes querido, muitas outras maltratado, enfim encontra um lar onde volta a conhecer amizade e carinho”⁶⁴. É na amizade com Jogelina que Mario encontra refúgio, após enfrentar a insensibilidade do pai e dos que o cercam.

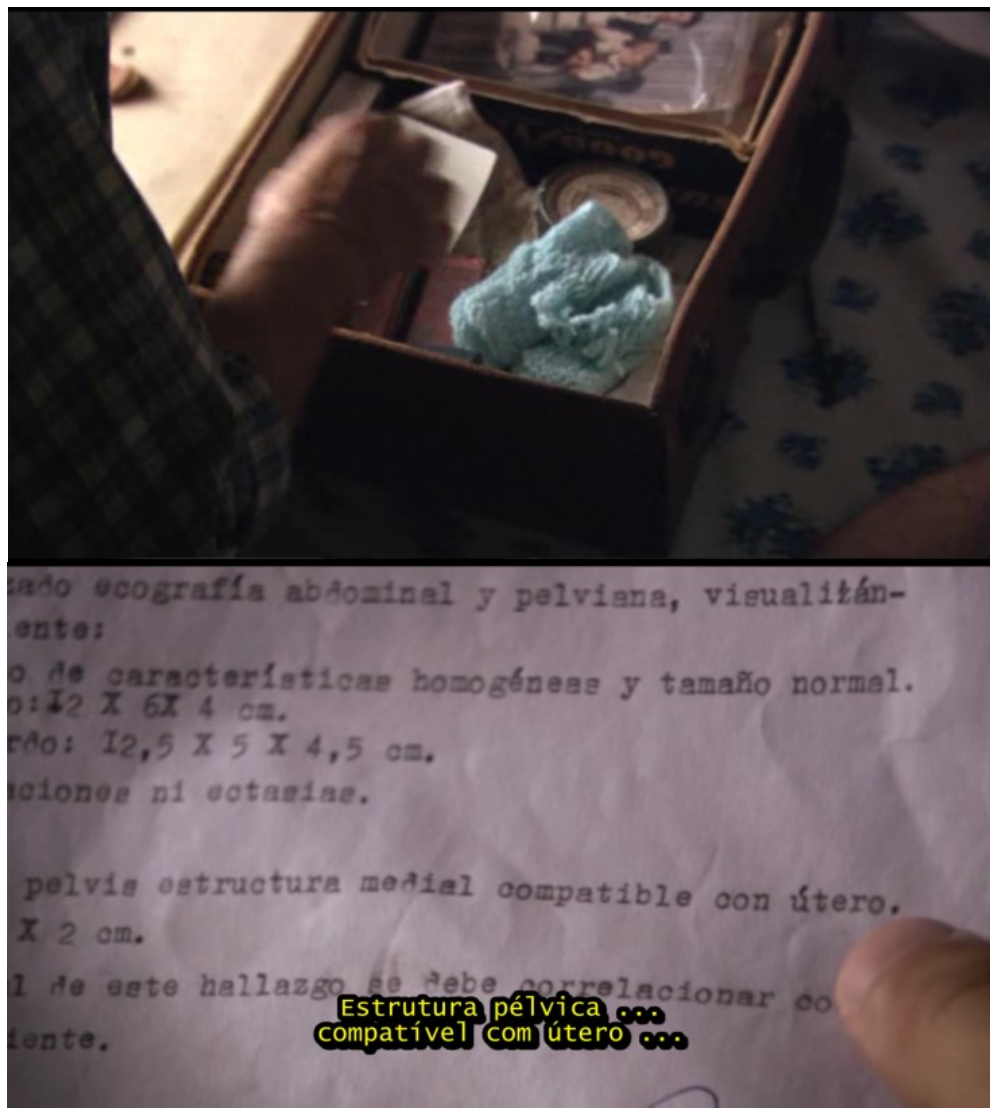
Novamente o quarto é apresentado como o espaço da intimidade e do refúgio, com objetos que metaforicamente contam a história de seu ocupante; é onde Mario tira a faixa que encobre suas características consideradas femininas, é para onde corre quando apanha do pai. E esta é, mais uma vez, uma estante que tem muito a dizer à/ao espectador/a.

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

⁶⁴ “Después de diversas aventuras y días empañados por el sufrimiento y la intolerancia, querido unas veces, maltratado muchas, encuentra finalmente un hogar donde vuelve a conocer la amistad y el cariño”. Tradução minha.

esses objetos, pois “[...] é ao mundo calado e permitido das coisas que as mulheres confiam sua memória”, onde colecionam “mil nadas” que formam “os pequenos museus da lembrança feminina”. Em *El último verano de la Boyita*, a caixa de Elba, mãe de Mario, abriga os exames que revelam o “distúrbio” do filho, além de alguns outros vestígios de memória da infância do menino – o envelope de exames nunca aberto, os sapatinhos de lã azuis e algumas poucas fotografias que materializam sentimentos de vergonha, medo e expectativa.

Figura 21 - A caixa de Elba.



Fonte: Captura de tela de cenas do filme *El último verano de la Boyita* (2009).

Na vida de Mario, essas duas cenas representam a contradição que passa a envolver seu corpo e sua identidade de gênero a partir da puberdade. Os sapatinhos azuis, símbolos da identificação sexual masculina dada pelos médicos e acatada, com gosto, pelos pais ao nascer da criança; e o exame que aponta uma anatomia considerada feminina através de uma

“estrutura pélvica compatível com útero”. Assim, ter um útero colocou em xeque toda a sua vivência como garoto.

Em *Mia*, a caixa lançada com ira na calçada, e apanhada por Ale, contém os objetos da personagem homônima do título do filme: um colar, um frasco de perfume, um *discman* e, o mais precioso de todos – o diário –, onde essa desesperada mulher registrou os segredos da sua dor, o que não pôde contar em vida a ninguém, pois para ela era vergonhoso.

Figura 22 - Ale e a caixa de Mía.



Fonte: Captura de tela de cenas do filme *Mia* (2011).

Vários desses objetos vão acompanhar a personagem Ale durante o filme, mesclando a sua história à de Mía, que, apesar de tão distintas, buscam a própria completude na parte que falta da outra. Através do diário de Mía é que Ale se aproxima de Julia e experimenta sentir-se mãe da menina, tanto que deixa, nas últimas páginas do diário, através de palavras

recortadas, uma mensagem que ao mesmo tempo em que pretende ser a despedida de Mía para Julia, é também a sua: “*Mi corazón va a seguir latiendo adentro tuyo*”.

Mais um dos objetos metafóricos no filme *El último verano de la Boyita* é a própria *boyita*. Existe uma analogia implícita entre este objeto, uma espécie de casa rolante e flutuante, que requer um manual para ser utilizada, e o corpo de Mario, que começa a ser decifrado, inclusive para ele mesmo, a partir do seu contato com os manuais de anatomia. Nas cenas iniciais do filme esse manual da casa anfíbia aparece, e mais tarde Mario folheia os livros de biologia e compara as ilustrações que vê nas páginas com a percepção do próprio corpo. E, assim como a *boyita* é um mecanismo híbrido, também Mario vai descobrir sua constituição híbrida.

Figura 23 - Manual da *Boyita*.



Fonte: Captura de tela do filme *El último verano de la Boyita* (2009).

Mas a *boyita* representou também, naquele período, um tipo de *status* social: “[...] muito em voga na Argentina dos anos oitenta, e que correspondia aos hábitos de consumo de uma classe média/alta baseada nos valores tradicionais da família e da pátria” (VELEZ, 2011, p. 12).⁶⁵ Acontece que, ao fim da trama, ela aparece destruída, partida ao meio por uma árvore que caiu depois de um temporal que encerra o verão. De alguma forma, isso simboliza um golpe nesses valores tradicionais que erigem sentidos e formas para a existência e os corpos

⁶⁵ “[...] muy en voga en la argentina de los ochenta, y que correspondían a los hábitos de consumo de una clase media/alta afincada en los valores tradicionales de la familia y de la patria”. Tradução minha.

das pessoas. Golpe também na possibilidade de existência do personagem Mario, rompido ao meio, assim como a preciosa boyita da família do patrão.

Outro recurso muito utilizado nesse filme é uma espécie de parábola com os animais que vivem no lugar. Assim como se tenta adestrar o comportamento dos animais na fazenda, há também a tentativa de adestramento do corpo de Mário. Por isso, a diretora faz uso de diversas metáforas que remetem ao cotidiano de Mário para simbolizar o seu sofrimento, como destaca Noemi Acedo Alonso.

Os momentos cruciais na trajetória do personagem de Mario (primeira aparição, revelação de sua feminização, a violência exercida por seu pai contra ele) são sempre acompanhados, antes ou depois, pela imagem de algum animal esquartejado, morto, ou sobre o qual é exercida uma crueldade de que o animal – alegoria de Mario – não pode responder (com um discurso) (ALONSO, 2013, p. 18).⁶⁶

Além dos animais abatidos⁶⁷ ou machucados que surgem como uma metáfora às violências sofridas por Mario ou uma antecipação ao que lhe ocorrerá, há ainda a ênfase na troca de pele das cobras, e assim como este réptil, Mario também passa por uma troca de pele, por uma troca identitária que ocorre sem o seu controle. Ele sofre calado com as provocações de outros rapazes da cercania, os comentários maldosos, as surras do pai... No entanto, esse silenciamento é rompido nas oníricas cenas finais de *El último verano de la Boyita*, onde Jorgelina retira de Mario, nas margens do rio, as faixas que oprimiam seus seios púberes, demonstrando a busca pela libertação do corpo. Imagem que dialoga com a pergunta de Alex para seu pai em *XXY*: “E se não houver escolha?”⁶⁸ Será que só existem duas escolhas, binárias e opostas? Ou, indo além, por que é preciso escolher?

⁶⁶ “Los momentos cruciales en la trayectoria del personaje de Mario (primera aparición, revelación de su feminización, la violencia que ejerce su padre contra él) siempre vienen acompañados, con anterioridad o posterioridad, de la imagen de algún animal descuartizado, muerto, o bien, sobre el cual se ejerce una crueldad de la que el animal – alegoría de Mario – no puede responder (con un discurso)”. Tradução minha.

⁶⁷ Imagens de vísceras de animais e de animais abatidos, entrecortando cenas dos personagens, foram usadas também pela cineasta argentina no filme *Camila*, de 1984.

⁶⁸ “¿Y si no hubiera que elegir?”. Tradução minha.

Figura 24 – Mario e Jorgelina no rio.



Fonte: Captura de tela do filme *El último verano de la Boyita* (2009).

As dúvidas, as descobertas e a abjeção a respeito de seus corpos foram o tema central usado nos enredos dos dois filmes, *XXY* e *El último verano de la Boyita*, para contar sobre os sinuosos caminhos que as personagens tiveram que trilhar para começar a entender sua anatomia e seus desejos. A prática sexual não se apresenta como algo efetivo em suas vidas. Para Mario isso está longe do seu horizonte, há apenas o encantamento pela pequena amiga e uma incipiente atração física. Para Alex, o filme revela o limiar do desejo sexual e o primeiro ato, que inverte o papel dela esperado. Por outro lado, no filme *Mia*, a relação com o corpo e com a sexualidade ocorre de forma diferente, pois sendo Ale uma pessoa adulta, que pratica sua sexualidade, seus principais problemas vêm da precarização a que a vida e os corpos de pessoas trans costumam estar submetidos. Essa precarização, apontando as instâncias de poder imbricadas na relação das personagens com os seus corpos, é o tema do capítulo a seguir.

5 E QUANDO OS CORPOS NÃO ESCAPAM?

Nos capítulos anteriores, ressaltarei as formas pelas quais os corpos escapam dos padrões criados para normatizá-los⁶⁹ (BUTLER, 2003) e normalizá-los⁷⁰ (FOUCAULT, 2001). Acontece que, no processo de fugir das regras sociais dominantes, esses mesmos corpos muitas vezes não escapam das violências advindas dos embates com as imposições dos discursos institucionalizados da medicina, da religião, do Estado e suas instâncias biopolíticas, da mídia ou da expectativa social pautada em percepções binárias do gênero e da anatomia genital.

Os filmes *XXY*, *El último verano de la Boyita* e *Mía* trazem diversos questionamentos a respeito das representações masculinas, femininas, das configurações dos corpos e do gênero e dos modelos de família na sociedade. Tomamos esses filmes como documentos investidos de relações de poder, como práticas discursivas e artísticas que produzem efeitos e sentidos e que estão continuamente em litígio.

Por isso, este capítulo foi pensado a partir de algumas premissas teóricas, como a de Keith Jenkins, que nos chama a atenção para a própria História – campo de onde parte esta tese – e seu processo de escrita como um discurso em constante transformação. Para ele, quando nos questionamos sobre o que é a História, a pergunta mais apropriada seria “para quem é a História”, pois ela se constitui em um discurso que parte de constructos ideológicos e pessoais e das relações de poder que determinam a forma como vamos investigar as fontes, estudar e registrar o passado. Portanto, a História é relativa e, embora a princípio isso possa parecer algo desestabilizador, na verdade, é o que move a constante produção, a (des)construção do conhecimento e a própria História, e é o que lhe dá sentido. Para este autor, “[...] a história é basicamente um discurso em litígio, com diferentes significados para diferentes grupos. É um campo de batalha onde pessoas, classes e grupos elaboram autobiograficamente suas interpretações do passado para agradarem a si mesmos” (JENKINS, 2001, p. 43).

⁶⁹ O entendimento sobre a normatização dos corpos se dá, nesta pesquisa, a partir das afirmações de Judith Butler, para quem as pessoas só se tornam inteligíveis socialmente quando apresentam uma coerência entre corpo, gênero, performance, desejo e prática sexual.

⁷⁰ A concepção de normalização aqui aplicada é baseada nos escritos de Foucault, para quem a normalização dos corpos passa pela patologização de determinados sujeitos, de forma a distinguir os normais dos anormais, estabelecendo a elaboração de saberes e as relações de poder. Esse processo implica controlar o indivíduo para que ele cumpra o seu papel dentro do corpo social.

O filme é uma prática discursiva e artística que produz sentidos e, assim como a História – considerada por Keith Jenkins (2001) um discurso em litígio que está a serviço dos interesses de determinados grupos –, também o cinema e seus diversos processos de feitura partem de constructos ideológicos e pessoais e das relações de poder que estão, como frisado no primeiro capítulo, “antes e além das telas”.

Seguindo o que Michel Foucault defende em sua obra *A Arqueologia do saber* (2008), entendemos que o documento deve ser encarado como uma materialidade construída por diversas camadas sedimentadas de interpretações, não sendo, assim, uma matéria inerte com a qual se reconstrói o passado. Por isso, outro raciocínio que orienta a análise dos discursos institucionalizados, com os quais as fontes dessa pesquisa dialogam, é a forma como Foucault estabeleceu as diretrizes para que pudéssemos rastrear e questionar os exercícios de poder contidos na elaboração de determinados saberes. Compreender, através da sua trajetória histórica e social, como o estabelecimento de certos discursos em torno dos saberes, em determinadas épocas, geraram formas de dominação e passaram a influenciar a realidade é imprescindível para observarmos como isso vai reverberar nas lutas políticas da contemporaneidade.

Em vista disso é que busco explorar, no decorrer do capítulo, as camadas discursivas presentes, por exemplo, no discurso social que ancora-se na capacidade de reprodução para estabelecer o controle sobre os corpos femininos; no discurso médico que trata como doença as sexualidades que destoam das normas; e no discurso biopolítico, cada vez mais interceptado pelo religioso, que tolhe e constrange, muitas vezes, as pessoas com identidade de gênero não hegemônica, com o intuito de marginalizá-las com estratégias capciosas como a da “cura gay”, a famigerada “ideologia de gênero”, os obstáculos para a obtenção do nome social ou a dificuldade de acesso ao mercado formal de trabalho. Optei por dividir essas formas violentas de controle em três esferas – social, jurídica e midiática; científica, médica e biológica; e biopolítica e religiosa – lembrando que elas se entrecruzam, se apoiam umas nas outras e são, também, atravessadas por outras instâncias.

Quando historicizamos os registros sobre o controle dos corpos e das sexualidades levamos em conta, como sublinham Spink e Medrado (2013, p. 41), “[...] tanto as permanências como, principalmente, as rupturas históricas, pela identificação do velho no novo e vice-versa, o que possibilita a explicitação da dinâmica das transformações históricas e impulsiona sua transformação constante”. Compreendemos, assim, que as práticas discursivas acerca da normatização dos corpos e das identidades estão sempre se constituindo, e sua transformação é contínua.

A perspectiva decolonial é, por fim, mais uma das teorias que guiaram minhas análises, pois as questões levantadas nos filmes – em relação aos saberes utilizados pela medicina, pela justiça ou pelo cristianismo para criar “verdades” e punições sobre e para os corpos nos territórios da América Latina – partiram do encontro colonial entre a América e a Europa. Aníbal Quijano (2005, p. 110) chama a atenção para a forma como a Europa “[...] concentrou sob sua hegemonia [...] todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento”. E essa perspectiva hegemônica do conhecimento provocou práticas de segregação através de “um sistema que impôs o conceito de ‘mulher’ para reorganizar as relações de gênero/sexo nas colônias europeias, efetivamente introduzindo regulamentos para relações ‘normais’ entre os sexos, e as distinções hierárquicas entre o ‘homem’ e a ‘mulher’”, assim como “consequentemente, o sistema colonial inventou também as categorias ‘homossexual’ e ‘heterossexual’” (MIGNOLO, 2017, p. 11).

Pensar de forma “decolonial” pressupõe levar em conta as marcas que a matriz colonial de poder deixa impressas na vida de pessoas transgênero e intersexuais, de mulheres que rejeitam o determinismo biológico ou de homens que não atendem aos anseios da virilidade e da masculinidade hegemônicas; é compreender como as hierarquias e os mecanismos de dominação forjados no período colonial continuam a ecoar nas relações de poder e nas elaborações discursivas do presente; é levar em conta que a conformação geopolítica das nações permanece exercendo impacto nas suas formulações epistemológicas.

E os filmes utilizados como fonte para esta pesquisa proporcionam um repensar sobre como decolonizar os corpos das normas sociais e das relações patriarcais, desnudando esses processos que guardam ainda os efeitos da herança colonial e a corporificação do sofrimento. Assim, também, como permitem enxergar, nesses mesmos corpos, possibilidades de resistência, o que reporta para o fio condutor desta tese, que é o controle e a violência aplicados aos corpos e a sua reação a esses dispositivos.

5.1 Do discurso social, midiático e jurídico

*Triste louca ou má/Será qualificada
Ela quem recusar/Seguir receita tal*

*A receita cultural/Do marido, da família
Cuida, cuida da rotina*

*Só mesmo rejeita/Bem conhecida receita
Quem não sem dores/Aceita que tudo deve mudar [...]
Ela desatinou/ Desatou nós/ Vai viver só
Eu não me vejo na palavra
Fêmea: Alvo de caça
Conformada vítima
Prefiro queimar o mapa/Traçar de novo a estrada
Ver cores nas cinzas/E a vida reinventar
E um homem não me define/Minha casa não me define
Minha carne não me define/Eu sou meu próprio lar.*

(*Triste, louca ou má*. Composição: Juliana Strassacapa. Intérprete: Banda Francisco El Hombre, 2016)

As mulheres têm tido seus corpos controlados e adestrados por diversas instâncias ao longo da história. E um dos fatores mais reivindicados nesse processo é a capacidade reprodutora, o poder de gerar em seus corpos uma nova vida. Por conta disso, a maternidade e os assuntos correlatos a ela, como a contracepção e, sobretudo, o aborto, encontram-se em um reiterado processo de disputas.

O trecho da música que serve de epígrafe para este capítulo denuncia e deixa subentendidos alguns dos instrumentos, discursos e instituições que vêm sendo utilizados para subjetivar e estabelecer quais são os campos de atuação das mulheres: o cuidado com o lar e a família. Aquelas que se negam a desempenhar essas funções são, costumeiramente, ainda nos dias atuais, consideradas seres desviantes, loucas ou deprimidas. É esse o discurso que vem sendo propalado, desde tempos imemoriais, da bíblia à psicanálise: de que à mulher cabe a responsabilidade pelo bem-estar dos filhos, da família e do lar.

A função procriadora impregnou-se nos corpos femininos de forma a levantar o questionamento: “Fêmea ou mulher ou mulher por ser fêmea? Em que ordem de evidências a procriação instituiu-se como marco que separa os seres e os classifica, de maneira hierarquizada?” (NAVARRO-SWAIN, S/D, p. 7). A recusa em ser definida pela palavra “fêmea” é a recusa da ideia de instinto (ainda presente no senso comum), de um corpo fadado a procriar. É o repúdio ao dever de cuidar. A epígrafe também sintetiza alguns dos processos pelos quais vai passar a personagem Mía (do filme homônimo) que, na renúncia da

maternidade, é percebida pelos que a cercam, e muitas vezes até por ela própria, como uma “mãe má”, infeliz e mesmo louca.

A estratégia de adjetivar as mulheres como loucas tem sido historicamente utilizada para desqualificar suas falas e atitudes. Muitas mulheres foram internadas em hospícios, principalmente ao longo do século XIX e parte do XX, em sua maior parte como histéricas, por não aceitarem a submissão de seus corpos e suas vontades aos ditames sociais da época, como o casamento compulsório, a violência doméstica, a maternidade, a restrição ao espaço doméstico, entre outros motivos. Nesse sentido, foi colocado em prática um projeto normatizador das suas condutas para diagnosticá-las como portadoras de transtorno mental e, portanto, incapazes de fazerem suas próprias escolhas (CUNHA, 1989).

No filme *Mía*, a protagonista ausente que dá nome ao longa-metragem – e que chega a ser chamada de maníaco-depressiva por uma das personagens – narra, em seu diário, que serve de fio condutor da história –, como é dolorosa a cobrança que sente por não amar a filha como entende que seria o ideal e o esperado de uma mãe. Mía se mata porque se considera um monstro e não suporta a culpa de não caber nesse papel social materno. O seu diário pode ser encarado a partir do conceito de “lugares de memória”. Pierre Nora (1993, p. 12-22) defende que “os lugares de memória são, antes de tudo, restos”, são fragmentos investidos de sentido material, simbólico e funcional, “[...] lugares mistos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de vida e de morte, de tempo e de eternidade”. O diário de Mía traz essa confluência de sentimentos (dor, culpa, expectativa), de sentidos e de espaços temporais (ele é lido no presente por Ale, contém fatos já concretizados no passado – como o suicídio –, mas guarda a esperança de que, no futuro, suas palavras cheguem a Julia, filha de Mía).

Como uma carta testamento, assim tem início o diário: “Meu nome é Mía. Tentarei não ser dramática. Julia, minha querida filha, estou preparando minha despedida. E se meu adeus nunca chegar a você...”. Nesse ponto, a leitura feita por Ale é interrompida e outras cenas se interpõem, adiando, para quem assiste, o mergulho nessas memórias. Mas, antes mesmo do início do relato, quando Ale abre o diário, vemos a gravura de um rosto de bebê partido ao meio, seguida por uma fotografia que, provavelmente, é da pequena Julia. Essa imagem é bastante perturbadora e, de certa forma, antecipa a fissura que marcará a separação entre mãe e filha, de forma definitiva.

Figura 25 - Diário de Mía



Fonte: Captura de tela do filme *Mía* (2011).

A leitura é retomada e alguns trechos são lidos, alternadamente, por Ale e seu companheiro. “Me olhei no espelho e tentei encontrar uma expressão familiar imitando o sorriso da minha filha. Mas eu odeio o sorriso de Julia. Eu o odeio porque é o que me mantém desperta”. Ainda que se esforce, Mía não consegue ter com a menina a proximidade que gostaria, embora, ao mesmo tempo, sinta-se responsável e se mostre preocupada com a situação da filha quando não estiver mais viva. Por isso, busca alguma forma de resolver seu conflito interno: “Eu compilo canções. Algumas falam do que penso. Estou buscando uma canção que me responda: como fazer para ir-me embora sem deixá-la só”. As canções estão gravadas em um *cd*, guardado na mesma caixa em que estava abrigado o diário. Mas a única que ouvimos tocar, e repetidas vezes ao longo do filme, é *Zamba para no morir*. Os trechos traduzem as angústias de Mía, e é esta a canção que vai embalar a leitura e os momentos em que as suas lembranças vêm à tona.

Ao estabelecer métodos de análise para fontes fonográficas como a música, Marcos Napolitano (2005) apresenta quatro abordagens possíveis: a letra da canção; os efeitos sonoros como mixagens, efeitos eletroacústicos e acompanhamentos musicais; a forma melódica com que as palavras, fonemas e sílabas são entoadas; e o seu sentido sociocultural. Para a canção *Zamba para no morir* elegi como prioridade a análise textual, ou seja, a letra da canção, embora entenda que todos os códigos que ela carrega contêm um significado para a sua escolha como trilha sonora dentro do filme.

*Zamba para no morir*⁷¹, com letra de Hamlet Lima Quintana e música de Noberto Ambros e Alfredo Rosales, se tornou popular e alcançou sucesso de público na voz de Mercedes Sosa, em seu disco *Yo no canto por cantar* (1966). Para o filme *Mía*, no entanto, foi preparada uma versão com Carlos Casella como intérprete. Eis a letra da canção:

*Romperá la tarde mi voz
hasta el eco de ayer.
Voy quedándome solo al final
muerto de sed, harto de andar
pero sigo creciendo en el sol, vivo.*

*Era el tiempo viejo, la flor,
la madera frutal,
luego el hacha se puso a golpear,
verse caer, sólo rodar
pero el árbol reverdecerá, nuevo.*

*Al quemarse en el cielo la luz del día, me voy
con el cuero asombrado me iré
ronco al gritar que volveré
repartido en el aire a cantar, siempre.*

*Mi razón no pide piedad
se dispone a partir.
No me asusta la muerte ritual
sólo dormir, verme borrar
una historia me recordará, vivo.*

*Veo el campo, el fruto, la miel
y estas ganas de amar.
No me puede el olvido vencer
hoy como ayer, siempre llegar
en el hijo se puede volver, nuevo.*

(*Zamba para no morir*. Compositores: Hamlet Lima Quintana, Noberto Ambros, Alfredo Rosales. Grifos meus)

A letra retrata o peso que é, para Mía, viver uma realidade que não suporta, mas que precisa lutar, minuto a minuto, para seguir enfrentando. Mesmo sentindo uma aversão pela maternidade, de alguma forma ela quer deixar uma imagem positiva de si para a filha. Não é a morte física que mais a assusta – como sugere a letra da canção (*no me asusta la muerte ritual*), mas a subjetiva: a morte da sua memória. E permanecer nas lembranças de Julia é uma forma de manter-se viva, de não ser esquecida. Conforme assinala Nora (1993, p. 9), “[...] a

⁷¹ Essa canção está inserida dentro do contexto de renovação musical argentina denominada de *El nuevo cancionero*, que foi marcada por uma renovação da canção popular, baseando-se em elementos folclóricos e uma busca por integrar diferentes gêneros musicais articulados à poesia (MANSILLA, 2011).

memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”. E assim opera Mía na tentativa de não ser esquecida pelos seus. É, portanto, na escrita do diário, na compilação de canções, em fotografias e gravuras intencionalmente escolhidas para contar a sua história, que ela demonstra esse propósito. As partes finais do diário revelam uma Mía melancólica, mas que acredita que sua voz pode ecoar através da filha: “Eu preciso estragar tudo, então você não sentirá minha falta. Na última página, eu escrevi o que eu quero dizer a você, filha. Se o ler, talvez minha voz vai sair de dentro de mim”.

O empenho da personagem para criar uma narrativa que justifique seu comportamento pouco maternal, e que mitigue a culpa que carrega por isso, é resultado da renitente vontade que a sociedade nutre pela existência de um amor instintivo. Houve, durante um tempo considerável, o predomínio da crença de que o amor da mãe pela sua cria era um sentimento inato e indiscutível. Elisabeth Badinter (1985, p. 22) desconstruiu esse mito, mostrando que “[...] o amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito”. E que, na verdade, foram necessários séculos de história para que se incutisse nas mães, de uma forma mais abrangente, a noção de que seus filhos eram preciosidades, que o estreitamento dos laços afetivos seria uma ação benéfica para ambos e que cuidar dos seus rebentos seria um nobre e edificante dever.

Porém, junto com essa elaboração de uma imagem terna das mulheres, dotadas de um sentimento incondicional por suas crias, surge, em contraponto, o sentimento de culpa daquelas que, ao não conseguirem atender a essa expectativa, passam a estar associadas à execrável imagem de “mães desnaturadas”. “Se definimos a natureza em termos da ‘norma’, a mulher desnaturada será uma anormal, isto é, uma doente ou um monstro. E se identificamos a natureza com a virtude, a mulher desnaturada será corrompida ou viciosa, isto é, uma amoral, ou uma mãe ruim.” (BADINTER, 1985, p. 190). Não por acaso, é a palavra “monstro” a utilizada por Mía para referir-se a si mesma em diversos momentos da sua escrita: “Sou uma mulher, sou um monstro. Sou as duas coisas”, diz ela.

Foi preciso um trabalho hercúleo, envolvendo argumentos econômicos e filosóficos, até chegar ao apelo emocional para tentar convencer as mulheres de que era preciso amamentar, cuidar da higiene, oferecer carinho e zelar pela vida de seus/suas filhos/as. É somente a partir do final do século XVIII que o desenho de uma nova imagem de mãe se inicia: “[...] o bebê e a criança transformam-se nos objetos privilegiados da atenção materna. A mulher aceita sacrificar-se para que seu filho viva, e viva melhor, junto dela.” (BADINTER, 1985, p. 202).

Esse esforço mantém-se presente, ainda hoje, através de estratégias midiáticas, como é o caso das revistas direcionadas ao aconselhamento das futuras e atuais mães para o cuidado que devem ter em cada etapa da vida de suas crianças. Com Mía não foi diferente, como se percebe no seu relato: “Eu vou ter um filho. Menino ou menina. Julia. Eu comprei a revista *Ser Mamá*. Havia bebês de todo tipo: magros, gordos, sorridentes. Mães de todo tipo. Por que é tão fácil para elas? Por que chora e me morde os seios como se me odiasse?”. A revista a que Mía se refere lembra os conselhos elaborados por filósofos do século XVIII, como Rousseau, e médicos do século XIX, como Brochard e Monot, para instruir as mulheres como ser boas mães, e a insistência para que elas amamentassem seus/suas filhos/as; até chegarmos à psicanálise, com Freud, no século XX, que irá incumbi-las, ainda, da responsabilidade pelo equilíbrio psíquico e, conseqüentemente, pela felicidade da prole (BADINTER, 1985).

A revista lida por Mía se define como uma “Revista educativa e informativa, dirigida especialmente às mães, com a finalidade de educar a família desde a concepção até a vida em família”⁷². O enunciado é firme e direto. A Revista é direcionada às mães, “especialmente” a elas. Ao que tudo indica, os homens não precisam ser educados para a paternidade, ou, pelo menos, não com a mesma ênfase que as mulheres para a maternidade. A persistência, até o século XXI, de dispositivos que insistem na “educação” das mães para o cuidado com seus bebês, desde a concepção, ratificam o argumento de Badinter de que cuidar da criança que elas gestam não é um impulso natural e espontâneo, e de que continuam a existir exemplos que fogem desses ensinamentos. Como esta revista existem diversas outras, mundo afora, com o fito de educar as mulheres para a maternidade e o convívio familiar. Percebemos que o investimento na conscientização das mulheres para que sejam boas mães é um ato contínuo, o que só reforça a tese, já consolidada, de Badinter, de que o amor maternal é mesmo um frágil sentimento, que necessita ser constantemente alimentado e reiterado para não ser esquecido ou negligenciado. Ao mesmo tempo, “[...] o esforço por interpretar sentimentos maternais como necessidades orgânicas revela um desejo de disfarçar [a] maternidade como uma prática opcional.” (BUTLER, 1987, p. 144).

Mía percebe, no ato de amamentar Julia, um momento doloroso, e até hostil, entre ela e a bebê. Ao mesmo tempo, a ideia da vida em família, longe de ser agradável e harmoniosa, como prometem esses anúncios midiáticos das revistas que ela lê, só distanciou o casal, no caso de Mía, com a chegada de Julia. O marido cobra dela que prossiga na sua rotina:

⁷² “Revista educativa y informativa, dirigida especialmente a las madres, con el fin de educar a la familia desde la concepción hasta la vida en familia”. Tradução minha. Disponível em: <http://sermama.com.pa/#>. Acesso em 10 de abril de 2019.

“Manuel me pergunta todos os dias o mesmo: ‘não quer levantar-se, hoje? Não quer escrever sua coluna, hoje? Não quer abrir as janelas, hoje?’ Todas as suas perguntas começam com ‘não’”.

O discurso midiático, como o presente nessas revistas que Mía lê, constrói e vende imagens de mães felizes e realizadas, sejam quais forem as circunstâncias – ou, numa situação de adversidade, como capazes de superá-la facilmente. Isso faz a personagem se questionar: “por que é tão fácil para elas?”. As obrigações maternais são apresentadas não como um peso, e sim, como um prazer. Porém, muitas das mulheres que não conseguem corresponder a essa imagem sentem-se culpadas, como se percebe na fala de Mía: “Mãe inútil busca alguém que a substitua. Que seja como uma heroína de gibis, invencível. Julia, filha, e se meu adeus não chegar nunca até você? O que resta a ser feito? Ensiná-la uma trança embutida, ensiná-la a ser amável, ensiná-la a ver-me onde não estou”.

Para ela, ser uma boa mãe assemelha-se à conduta de uma heroína, que na definição dada pelo dicionário é uma “mulher capaz de suportar exemplarmente uma sorte incomum (infortúnios, sofrimentos) ou que arrisca a vida pelo dever ou em benefício do próximo”⁷³. Esse discurso reforça a analogia já existente entre o feminino e o sacrifício de si para ajudar alguém. Outra conclusão que podemos tirar do seu registro é que, no momento em que se questiona sobre quem ensinará à menina a trançar o cabelo ou a ser amável, Mía apresenta concepções generificadas sobre feminilidade e sobre o que é necessário ensinar a uma filha, pensamento que alimenta e fortalece as performances de gênero hegemônicas (BUTLER, 2003). Mesmo sofrendo ela própria com as idealizações sobre as mulheres – como o desejo de ser mãe –, observamos que, ainda assim, a reprodução desses estereótipos se perpetua.

Há uma pressão social tão fortemente internalizada que a faz desejar: “Quero um coração diferente, olhos abertos, uma outra cor, outra forma. Eu me imagino caindo de um penhasco, e o som do meu nome se despedaçando no chão. Eu gostaria de ser um corpo forte, valente e robusto. Ser como um cão de rua, desses que sabem dar amor”. Ser uma heroína ou um cão de rua, duas imagens tão antagônicas, mas que convergem para uma representação unificada de altruísmo, plasticidade e de uma capacidade de se doar frente a qualquer intempérie. Mía, contudo, não consegue ser nenhuma das duas.

⁷³ Disponível em:

https://www.google.com/search?client=firefox-b&ei=DGI GW42KHMahzwLCkbSQBw&q=hero%C3%ADna+significado&oq=hero%C3%ADna+significado&gs_l=psyab.3..0j0i7i30k1j0i203k1j0i8i7i30k1j0i30k1j0i8i30k115.516591.519222.0.520057.8.8.0.0.0.0.429.1539.32j2.4.0...0...1c.1.64.psyab..4.4.1536...0i67k1j0i131k1.0.0336L_6y3r0. Acesso em 12 de abril de 2019.

Constatamos, a partir dos argumentos elencados, que existe um incessante investimento para atrelar as mulheres à ideia de uma inclinação “natural” para a maternidade, que parte de diversos lados e que vem dentro de um combo maior: a heterossexualidade compulsória e o casamento.

O “eterno feminino” se atualiza sem cessar nas “tecnologias de reprodução do gênero”: no senso comum, nos mídia (televisão, cinema, imprensa, música, etc.), nos discursos dotados de autoridade (religiosos, políticos, médicos, jurídicos, científicos), celebrando a maternidade como um duplo nascimento: da criança e da mulher, que realiza assim seu potencial procriador e desta forma, seu destino. (NAVARRO-SWAIN, S/D, p. 11).

O discurso midiático de fato exerce uma força avassaladora que essencializa e “naturaliza” os corpos. Porém, ironicamente, é também ele que guarda a possibilidade de potencializar o contraditório, de apresentar a antítese dessas verdades criadas para nos aprisionar. No filme *Mia*, os discursos de autoridade que celebram os benefícios da maternidade produzem, também, um contradiscurso sobre ela. Afinal, o enredo da obra mostra a experiência dolorosa levada ao limite por uma mulher que, mesmo se esforçando, não pôde cumprir o papel de mãe esperado pelas práticas sociais.

Aliado a esse debate sobre a construção e a desconstrução do amor materno, vem ganhando destaque a ressignificação do conceito de “maternagem” como uma forma de distinção da maternidade. Os cuidados e as recomendações descritas por Badinter já faziam parte da noção dominante de maternagem como uma atividade essencialmente feminina. O que mudou foi o descolamento do ato de procriação do ato de cuidado associados aos papéis de gênero. Enquanto a maternidade é o processo biológico de tornar-se mãe através de um laço consanguíneo, a maternagem passou a estar associada ao conceito de parentalidade, podendo ser exercida não só pela própria genitora, mas por qualquer pessoa, sem distinção de gênero, que queira criar uma relação de afeto amparada na escolha por cuidar de alguém.

O conceito passa ainda por variações de acordo com a classe, uma vez que

[...] atualmente, nas camadas mais pobres, a maternagem é dividida com os vizinhos da comunidade, avós, tios e filhos mais velhos. Por outro lado, nota-se que em famílias com maior poder aquisitivo, a maternagem é dividida com creches, escolas de artes, música, idiomas, esporte e outras atividades que mantenham a criança ocupada. (GRADVOHL; OSIS; MAKUCH, 2014, p. 60).

Essas modificações se deram tanto por causa das pressões exercidas pelos movimentos feministas e das mudanças nos costumes, quanto pelo avanço das tecnologias reprodutivas que acabaram por complexificar essas relações (GRADVOHL; OSIS; MAKUCH, 2014). A

contraposição entre maternidade e maternagem pode ser percebida na dinâmica dos papéis desempenhados pela falecida Mía e pela transgênero Ale. Temos, assim, no filme, a apresentação de uma maternidade compulsória *versus* a maternagem voluntária, que rompe com as noções de gênero e, também, com a ideia de núcleo familiar heteronormativo. Tendo sido ela própria deixada pela mãe aos cuidados da avó, Ale assume, em diversos momentos da trama, a função de cuidado com Julia, que chega a dizer ao pai: “Ale é minha mãe”; e, ao final da trama, com o bebê que é abandonado pela jovem mãe que residia na Aldeia Rosa e que deixa para trás a criança e foge, após a destruição daquela vila.

Os filmes apontam para o desmantelamento da concepção de harmonia associada à família tradicional e como o seu bem-estar aparece atrelado à figura feminina, como se a responsabilidade por orquestrar o bom funcionamento do lar fosse um fardo destinado somente às mulheres. Essas situações ficam evidentes quando, depois que Mía se mata, seu marido torna-se um alcoólatra e a filha, uma rebelde, a casa se desorganiza e torna-se suja e sem horários.

No mesmo sentido, Elba, em *El último verano de la Boyita*, toma para si a culpa de não ter proporcionado ao marido um filho que correspondesse aos seus anseios de masculinidade, e em consequência disso, a família se esfacela. Lembrando que, no contexto e período em que este filme se passa, era comum que as famílias tivessem um grande número de filhos para servir ao trabalho braçal. Mas Elba só gerou um, Mario. E, embora isso não apareça de forma explícita no filme, infiro que pode ter colaborado para que ela se sentisse fracassada na sua função de procriar; uma mulher falha, portanto. No caso de Alex, em *XXY*, há uma ambiguidade na maternagem, pois a mãe é quem assume a postura de regulação e normalização de seu corpo, ainda que por amor; enquanto o pai “materna”, acolhendo-a naquilo que é, apoiando suas escolhas, seus sentimentos.

Contradizendo a concepção do senso comum de que a família é o local do cuidado, o que a maioria das pessoas trans experimenta é o abandono, a rejeição e a violência, elementos muito presentes nas suas narrativas sobre as relações familiares. A Aldeia Rosa é um exemplo da quantidade de travestis que se viram obrigadas a viver em situação de rua por não poderem permanecer em seus lares de origem. Isso as levou à formação de uma comunidade onde pudessem se apoiar e criar laços de solidariedade. Ali, umas costuravam para as outras, conversavam e trocavam afetos, e assim, ressignificaram para si a concepção de família.

A popularização de práticas como a maternagem, somada a avanços nas leis que permitem a adoção de crianças por casais homoafetivos e as configurações familiares baseadas na solidariedade, vão se mostrando, cada vez mais, como uma alternativa ao modelo

hegemônico de família. Não obstante, ressalvas são feitas à forma como os movimentos de liberação gays e lésbicos agem na busca por direitos de igualdade que, segundo Paul Beatriz Preciado (2011, p. 17), “[...] contribuem para a normalização e a integração de gays e lésbicas na cultura heterossexual dominante, favorecendo políticas familiares tais como a reivindicação ao direito ao casamento, à adoção e à transmissão do patrimônio”.

Outros arranjos familiares que não os compostos por pai, mãe e filhos legítimos, frutos do casamento, também estão ganhando visibilidade: casais homoafetivos que adotam ou recorrem a métodos artificiais de inseminação ou barriga solidária; casais sem filhos, chamados “famílias de dois” ou casais DINK (Double income, no kids – duplo ingresso, sem crianças); “famílias monoparentais, formadas por um adulto (pai ou mãe) que vive com o(s) filho(s)”; e, ainda, “famílias recompostas ou reconstruídas, que comportam pelo menos um membro de um casal que é separado/divorciado, com seus filhos, unido a outra pessoa que tem também filhos frutos de um relacionamento anterior”, como explica Ana Silvia Scott (2012, p. 32).

Navarro-Swain (s/d, p. 8) afirma que, apesar do surgimento dessa ampla variedade de combinações e arranjos familiares, discursos como o da revista mencionada continuam buscando reforçar a noção tradicional, pois essa é uma forma de manter “[...] a instituição social do casamento [heteronormativo] e seu corolário, a maternidade, como elementos constitutivos do ‘ser mulher’ enquanto locus ideal do feminino”. Ainda para a autora, “[...] a instituição da noção de ‘família’ restrita, de núcleo familiar constituído pela mãe, pai e filhos como base do social completa a estreita ligação entre casamento, maternidade e heterossexualidade.” (NAVARRO-SWAIN, S/D, p. 9).

Seja no modelo tradicional, seja em formatos mais plurais, o que observamos é que existe uma certa necessidade de os seres humanos se organizarem sob a insígnia desse laço social. Ana Amado e Nora Domínguez (2004) chamam a atenção para esse desejo de família manifestado mesmo entre aqueles que foram “excluídos desse poderoso paradigma de normalização”. As autoras acreditam que “Se o paradigma conjugal e moderno é cada vez mais deslocado por múltiplas formas de família e coexistência, a força simbólica de seu modelo parece permanecer de pé, como um restante significativo do qual é possível extrair os termos para interpretar o presente”⁷⁴ (AMADO; DOMINGUEZ, 2004, p. 15). Isso explica a insistente vontade de Ale de constituir uma família. Ela chega a querer levar Julia embora

⁷⁴ “Si el paradigma conyugal y moderno es crecientemente desplazado por múltiples formas de familia y de convivencia, la fuerza simbólica de su modelo parece seguir en pie, como un resto significativo del cual es posible extraer los terminos para interpretar el presente”. Tradução minha.

para morar na Aldeia, e, ao final da trama, aparece segurando nos braços o bebê abandonado pela mãe no momento do incêndio dos barracos, deixando a entender que o adotará como filho.

Figura 26 – Ale e o bebê.



Fonte: Captura de tela do filme *Mia* (2011).

Sendo assim, a permanência dos laços que dão à família essa condição trans-histórica é o “[...] que nos permite explicar por que grande parte das práticas sociais e culturais ainda está impregnada de um vocabulário genealógico que imita os *slogans* da filiação e que são atribuídos na ordem da realidade ou da representação ao poder de fabricar linhas de descendência, filiações e parentesco.” (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004, p. 32).⁷⁵

Talvez seja por causa dessa força simbólica do modelo familiar, de que falam Amado e Domínguez, que mesmo não se sentindo confortável com a concepção de família e de papel materno que esperam que siga, ainda assim, Mía busca se enquadrar nele. A personagem tem, como parâmetro, um determinado perfil maternal fomentado por práticas discursivas do cotidiano, que produzem sentidos ligados a certas características como o zelo, o dever de proteger, a coragem e a culpa (que surge pela falha em algumas das expectativas). A construção desses perfis é considerada, por Mary Jane Spink e Vera Mincoff Menegon, como

⁷⁵ “Este deseo de familia, aun entre quienes se vieron históricamente excluidos de ese poderoso paradigma de normalización, señala la permanencia de un lazo social organizado alrededor de la procreación. Quizá sea esta condición transhistórica la que permita explicar por qué gran parte de las prácticas sociales y culturales siguen impregnadas de un vocabulario genealógico que remeda las consignas de filiación, y que se adjudican en el orden de la realidad o en el de la representación el poder de fabricar líneas de descendencias, filiações y parentescos.” Tradução minha.

uma ação atravessada por práticas discursivas que carregam uma multiplicidade de vozes, pois,

As ideias com as quais convivemos, as categorias que usamos para expressá-las e os conceitos que buscamos formalizar são constituintes de domínios diversos (da religião, da arte, da filosofia, da ciência) de grupos que nos são mais próximos (família, escola, comunidade, meio profissional etc.) e da mídia em geral. (SPINK; MENEGON, 2013, p. 42)

Ou seja, a concepção que Mía tem sobre o que é ser uma boa mãe surge da confluência de vários espaços e discursos que ela foi internalizando ao longo da vida, e que atuam no espaço privado e no público. No diário, ela explicita esse jogo de poderes e saberes: a cobrança dentro da família – situada na figura do marido, que a questiona, todos os dias, sobre quando vai retomar sua rotina e seus afazeres; e o aprendizado sugerido nas revistas para saber lidar com a maternidade e a vida em família de forma satisfatória.

Existe, em Mía, um recorrente receio de que suas palavras não cheguem até a filha. Tal receio tem fundamento, pois de fato seu marido tenta se livrar, mais de uma vez, não só do diário, mas de vários objetos que recordam a sua existência, jogando-os no lixo. A historiadora Maria Teresa Santos Cunha (2007, p. 45) pondera sobre esse tipo de acervo pessoal que, vistos como “Registros de experiências pessoais conservadas pela escrita, os diários íntimos estão, quase sempre, destinados à invisibilidade – em velhos baús, queimados ou jogados no lixo – dado seu caráter de escritas ordinárias”. O filme suscita questões observadas pela pesquisadora sobre esse tipo de fonte: “[os diários] Passam sempre por inúmeros descartes: por falta de espaço, porque não se lembra mais do seu significado, porque o papel traz lembranças dolorosas, enfim, não faltam razões para que caiam no esquecimento.” (CUNHA, 2017, p. 58).

A destruição desses registros é algo recorrente, como nos aponta Michelle Perrot (2005, p. 36), em função “[...] de um gosto [das mulheres] pelo secreto que cimenta a intriga familiar, mas também da indiferença de descendentes embaraçados pelos legados de seus predecessores que causam tanto estorvo: indiferença agravada pelo caráter subalterno dado a estes escritos das mulheres.”

E, de fato, os relatos que Mía coloca em seu diário poderiam causar certo embaraço dentro da família. A experiência pessoal da personagem contraria a concepção de que o amor pode nascer e crescer conforme a criança se desenvolve: “Eu caí muitas vezes. A primeira foi quando me dei conta de que estava grávida. Eu fui caindo devagar. A segunda foi quando nasceu Julia. Desta vez o silêncio foi mais prolongado. Mas não poder falar me ajudou a

disfarçar o medo de segurar Julia em meus braços”. E a constatação de que não conseguiria ser para a filha uma mãe considerada convencional, nos cuidados e no afeto, emerge de forma mais explícita quando diz:

[...] terminei a coluna de moda na qual trabalhava e fui buscar minha filha na escola. Quando vi Julia sair da escola, imaginei-a sem mim e não esperei por ela. Julia me gritou: ‘você não é minha mãe!’; ‘você não me ama!’. Eu levei sua acusação muito a sério, a acusação de uma criança, e senti que ela estava certa. Eu não a amava e ela havia se dado conta. Por que viver se você quer morrer? Comecei a viver sem desejo algum. Comecei a escrever, para não viver. (*Mia*, 2011).

As ações e o pensamento de Mía transpostos para o diário sugerem que ela percebeu, durante a gestação e, mais ainda, depois do nascimento da filha, que a maternidade não lhe traria felicidade. Por causa de toda a expectativa criada em torno dessa ligação entre as duas, Mía sucumbiu ao desânimo e à tristeza, mas manteve as tentativas de atender aos anseios de seu papel materno:

Julia está crescendo sem mim. Algo tem que mudar. Me levantei cedo, tirei o carro e comprei um vestido e alguns brincos. Gastei muito dinheiro. Estava decidida a não seguir ignorando a vida. Convidei Julia para comer hambúrguer com batata frita. Por sorte, ela adora esse tipo de comida. Entramos no carro e fomos em busca dos hambúrgueres. Colocamos nossa música e cantamos aos gritos. Julia estava feliz. Mas algo mudou de repente. Fiquei paralisada e batemos. Julia machucou a cabeça e ficou inconsciente. Eu me tranquei no quarto. Não conseguia falar. Não tinha coragem de perguntar por minha filha, pensava que a tinha matado. Manuel aparece com Julia em meu quarto. Manuel, o homem calmo que eu amava, e Julia, sorridente com a cabeça enfaixada. Um ao lado do outro, viviam bem sem mim. Penso que em alguns momentos fomos felizes juntos. Tomara que Julia só se lembre disso, nós três, rindo. Mas **eu sou um monstro metido no corpo de uma mãe**. O tipo de monstros com que as crianças sonham. Filha, você estará melhor longe de mim. (*Mia*, 2011. Grifos meus)

Enquanto Mía é tida como um ser monstruoso pela impossibilidade de encaixar-se em um modelo maternal burguês, Ale (*Mía*), Alex (*XXY*) e Mario (*El último verano de la Boyita*) o são por romperem a barreira compulsória do binarismo de gênero, ou pela não adequação anatômica ao padrão hegemônico dos corpos. Michel Foucault (2001, p. 69), na obra *Os Anormais*, aponta que “[...] a noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza”. Percebemos, dessa forma, que tanto no

caso de Mía quanto no das demais personagens citadas, a natureza aparece como uma verdade que as marginaliza e condena ao ostracismo.

Para Foucault (2001, p. 70), “[...] no fundo, o que o monstro suscita, no mesmo momento em que, por sua existência, ele viola a lei, não é a resposta da lei, mas outra coisa bem diferente. Será a violência, será a vontade de supressão pura e simples, ou serão os cuidados médicos, ou será a piedade”. Essas concepções, buscadas pelo filósofo desde o período medieval até o século XVIII, ainda ressoam na contemporaneidade se lembrarmos que tanto Mario quanto Alex foram submetidos a violências físicas e ao escrutínio da medicina.

O princípio que norteia a definição de monstro nesse período estudado por Foucault é uma mistura:

O monstro, da Idade Média ao século XVIII de que nos ocupamos, é essencialmente o misto. É o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave – monstros. É a mistura de duas espécies, é o misto de duas espécies: o porco com cabeça de carneiro é um monstro. E o misto de dois indivíduos: o que tem duas cabeças e um corpo, o que tem dois corpos e uma cabeça, é um monstro. E o misto de dois sexos: quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro. (FOUCAULT, 2001, p. 79).

Em uma sociedade que se propunha cada vez mais dual e seccionada, não havia espaço para pessoas que não possuíssem uma definição nítida do sexo, pois isso causava uma perturbação da ordem, uma vez que

[...] a monstrosidade é essa irregularidade natural que, quando aparece, o direito é questionado, o direito não consegue funcionar. O direito é obrigado a se interrogar sobre seus próprios fundamentos, ou sobre suas práticas, ou a se calar, ou a renunciar, ou a apelar para outro sistema de referência ou a inventar uma casuística. (FOUCAULT, 2001, p. 80).

O século XVIII inaugurou a Era das diferenciações e da emergência da concepção de dois sexos em tudo antagônicos. Conforme Laqueur (2001, p. 189), até mesmo as estruturas que eram consideradas comuns entre homens e mulheres, como o esqueleto e o sistema nervoso, “[...] foram diferenciadas de modo que correspondessem ao homem e à mulher culturais.” A partir de então, “[...] a divisão entre o possível e o impossível, entre o corpo e o espírito, entre a verdade e a falsidade, e entre o sexo biológico e o gênero teatral, foi muito aguçada.” (LAQUEUR, 2001, p. 191).

No século XIX, o entendimento jurídico a respeito dos hermafroditas muda de figura. Não há mais a crença na mistura de dois sexos, mas na existência de “[...] esquisitices, espécies de imperfeições [e] deslizes da natureza; aparece a atribuição de uma monstrosidade que não é mais jurídico-natural, que é jurídico-moral; uma monstrosidade que é a monstrosidade da conduta, e não mais a monstrosidade da natureza” (FOUCAULT, 2001, p. 91-92). Sendo assim, o argumento de possuir genitálias mistas passou a ser encarado como pretexto para condutas criminosas, como o fato de uma mulher se relacionar com outra e usar de vestimentas tidas como masculinas para viver em sociedade. A pessoa hermafrodita (intersexual) passou a ser vista como alguém que possuía um sexo dominante, mas usava de subterfúgios para agir em desacordo com este sexo. Conduta que também precisava ser criminalizada e punida pela justiça.

O objetivo desse discurso jurídico era estabelecer normas de comportamento para os sujeitos, pautadas em representações de gênero historicamente instituídas e alimentadas pela moral cristã e os então nascentes valores burgueses. A necessidade de que se examinasse o indivíduo hermafrodita era, segundo Riolan, um dos médicos citados por Foucault (2001, p. 89), “[...] para determinar que roupas deve vestir e se, efetivamente, deve se casar e com quem”.

Tanto tempo depois dos casos relatados por Foucault, a legislação continuou impondo seus obstáculos, uma vez que pessoas intersexuais enfrentam ainda uma grande dificuldade para existir social e juridicamente – afinal, elas só podem reivindicar direitos de pessoas físicas a partir de uma escolha binária, que muitas vezes é feita pela família e por uma equipe médica, quando são ainda bebês. No filme *XXY*, o pai de Alex vai ao encontro de um homem nascido intersexuado e que passou precocemente por diversas cirurgias de feminização do seu corpo, até que, aos dezesseis anos, começou a tomar testosterona e passou por novo processo cirúrgico, dessa vez para adequar seu órgão genital ao gênero masculino socialmente definido, ao seu desejo. O personagem relata uma experiência dramática: “Sabe quais são as minhas primeiras lembranças? As consultas médicas. Eu acreditava que havia nascido tão horrível... Tive que passar por cinco cirurgias antes de completar um ano. A isso chamam de ‘normalização’. Não são operações, é uma castração” (*XXY*, 2007).

No caso de pessoas trans, a escolha de sua existência na sociedade também é binária. O acesso ao nome social e à emissão de novos documentos enfrenta um cansativo processo burocrático em muitos países. Berenice Bento (2006, p. 158) relata o caso, ocorrido em 2002, de um transexual masculino que teve negado o seu pedido de mudança nos documentos do nome e do sexo para o gênero com o qual se identificava. O juiz lhe negou a solicitação

exigindo que, antes, o requerente passasse por processos cirúrgicos e tratamentos hormonais que proporcionassem, “ao menos em aparência”, uma semelhança correspondente ao sexo ao qual se sentia pertencer.

Lembremos também do caso da primeira cirurgia de mudança de sexo registrada no Brasil. Esse marco histórico faz parte de uma série de traumas e humilhações a que foi submetida Waldirene, por causa da busca constrangedora, por parte da justiça, para verificar se ela era de fato uma mulher. Foi em 1976, cinco anos após a sua cirurgia de redesignação sexual, que o Ministério Público decidiu denunciar o médico Roberto Farina por lesão corporal gravíssima e considerou Waldirene vítima, à sua revelia, sendo que “[...] os órgãos masculinos retirados na operação foram tidos como um ‘bem físico’ tutelado pelo Estado, ‘inalienável e irrenunciável’” (ROSSI, 2017).

Uma das passagens mais chocantes relacionadas ao processo movido contra o médico responsável pela cirurgia, e colateralmente na tentativa de impedir que Waldirene conseguisse legalizar seus documentos de acordo com o gênero ao qual se sentia pertencente, provém do promotor do caso, Messias Piva, que refere-se a Waldir Nogueira (nome de Waldirene antes do processo transexualizador) como um doente mental, uma prostituta e também uma aberração. O promotor ainda argumenta que

Farina quer que os portadores de distúrbios mentais possam autorizar a realização em seus próprios corpos de cirurgias mutiladoras; que os homossexuais – 'bichinhas' – entrem em fila para conseguirem a cirurgia; que os pais de família sejam obrigados a suportar, em seus lares, filhos homossexuais – do que ninguém está livre – e ainda mutilados. (PIVA *apud* ROSSI, 2018, s/p.)⁷⁶

São situações que atravessam gerações e são identificáveis em diversos países. No filme chileno *Una Mujer Fantástica* (2017), comentado no capítulo anterior, vimos o constrangimento imputado à personagem Marina por não possuir ainda documentos com seu nome social, porque seu país, o Chile, até aquela altura não reconhecia o direito de retificação do nome nos documentos de identidade. Bento (2006, p. 233) faz referência ao relato de outra de suas entrevistadas, que lamentava o fato de ter sempre que explicar que os seus documentos, de fato, eram seus. Ela reclama: “Já aconteceu de chamarem até a polícia, porque pensaram que eu tinha roubado os documentos de algum homem. Eu não posso ter

⁷⁶ Matéria completa disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43561187>. Acesso em 25 de abril de 2019.

uma conta no banco, não posso fazer um crediário. [...] Quando pedem os meus documentos, parece que o chão vai se abrir sob meus pés”.

Por causa dessas imposições e constrangimentos, diversas pessoas trans se submetem à cirurgia de transgenitalização e às terapias hormonais, não apenas em busca de uma coerência identitária que permita à sociedade lhes identificar dentro dos códigos binários de gênero, mas, para muitas, o procedimento “[...] pode representar a possibilidade de ascenderem à condição humana.” (BENTO, 2006, p. 160). E a vontade de ascender à condição humana tem a ver com o fato de muitas pessoas trans terem seus corpos considerados como monstruosos. Para o psicólogo e psicanalista Paulo Ceccarelli, a percepção de corpo doente partiria dos/as próprios/as transexuais. Ele afirma que

Essas pessoas, cujo sentimento de identidade sexual não concorda com a anatomia, manifestam uma exigência compulsiva, imperativa e inflexível de "adequação do sexo", expressão utilizada pelos próprios transexuais; como se elas, face a esta convicção de incompatibilidade entre aquilo que são anatomicamente e aquilo que se sentem ser, se encontrassem num corpo disforme, doente e monstruoso. (CECCARELLI, 1998, p. 2).

Berenice Bento (2006) contesta esse posicionamento de Ceccarelli, e a visão de que as pessoas transexuais odeiam seu corpo. A socióloga argumenta que o desejo pelas modificações corporais, especialmente a cirurgia na genitália, são fruto do desejo pela inserção na vida social, de modo a serem percebidas e respeitadas pelo gênero ao qual se sentem pertencer. O que ocorre, para a autora, é que a crença no ódio de transexuais por seu corpo toma a parte pelo todo, como se o órgão sexual fosse todo o corpo, sem contar que não enxergam as singularidades de cada sujeito, negligenciando que as experiências de pessoas trans são múltiplas e a relação que têm com seu corpo é variável subjetivamente, ainda que guardem algumas semelhanças.

Para Paul B. Preciado, essa fragmentação do corpo faz parte das ações do sistema heterossexual, como dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que, ao reduzir os corpos às suas zonas erógenas, naturaliza e cria diferenças sexuais. Portanto,

O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afetos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas. (PRECIADO, 2017, p. 25).

Retomando a questão de acesso à condição humana, é importante falarmos sobre o *homo sacer*, uma figura jurídica que desperta interessantes reflexões no tocante ao acesso a direitos básicos da pessoa humana, nos quais contemporaneamente poderíamos englobar os reivindicados por Waldirene, pela personagem Marina ou os elencados pela entrevistada de Berenice Bento. Giorgio Agamben (2002) trabalhou com o conceito de *homo sacer* – que remonta ao Direito Romano arcaico, quando a lei e a religião eram atreladas uma à outra –, e que pode ser definido como o indivíduo cuja vida não merece ser protegida, que é indigna de ser vivida, e em relação ao qual todos os demais agem como soberanos. Seria alguém que está aquém dos requisitos necessários para ser reconhecido como uma pessoa digna de direitos, e por isso, experiencia a condição de “vida nua”, ou seja, a exclusão da vida humana, de poder contar com a proteção do aparato jurídico, sendo, assim, uma desumanizada.

Esses conceitos trabalhados por Agamben ajudam a compreender alguns dos processos de gestão da vida, mas também revelam lacunas. É o que aponta Pedro Paulo Gomes Pereira quando afirma que falta às obras de Agamben menções ao colonialismo.

Em toda sua obra, Agamben faz apenas referências pontuais à colonização, sem se deter em suas histórias concretas. [...] seu arcabouço teórico (com conceitos como *homo sacer*, campo, soberania, estado de exceção) foi elaborado sem referência ao colonialismo, tampouco às intervenções críticas da luta contra a opressão colonial e contra a lógica imperial de controle baseada na exclusão racial. (PEREIRA, 2015, p. 420)

Outra lacuna apontada por Pereira seriam as questões de gênero. Os corpos dissidentes do gênero e da anatomia hegemônicos podem ser percebidos como uma parcela ainda mais marginal, que vive numa condição mais atroz que a figura do *homo sacer* definida por Giorgio Agamben. No entanto, como sublinha Pereira (2015, p. 422), “[...] na obra de Agamben, contudo, o gênero dos atores não é questionado ou pensado como parte da vida – o *homo sacer* não é considerado em sua dimensão de gênero e sexualidade”. Sendo assim, subentende-se, dentro dos escritos de Agamben, que o gênero não faria diferença na constituição do *homo sacer*. Mas o que a realidade nos mostra é que as identidades de gênero e as sexualidades dos corpos são dados que subalternizam, ainda mais, os sujeitos que já são marginalizados.

Para que possam pleitear o acesso a direitos civis básicos, pessoas trans e intersexuais precisam, primeiro, alçar à condição de humanos, e isso só se viabiliza dentro de códigos dicotômicos e generificados, visto que o aparato jurídico, na maioria dos países ocidentais, se propõe a atender somente as demandas daqueles/as que se sujeitam ao sistema binário de

gênero. O comportamento manifestado por discursos jurídicos, como os apontados anteriormente, leva ao entendimento de que se o gênero de uma pessoa não está nitidamente de acordo com a performance e a estética do que é estabelecido socialmente, como feminino ou masculino, o acesso aos direitos de sua existência como cidadão ou cidadã lhe é negado. Isso permite buscar, no campo extrafílmico, as relações entre realidade e ficção, por isso são inseridos e articulados exemplos de personagens fictícios e da “vida real”.

Quando a justiça decidiu expulsar da Aldeia Rosa suas ocupantes, destruindo as casas e os pertences pessoais delas, sem qualquer chance de negociação, essa mesma lógica foi operacionalizada. Na cena, sirenes de carros da polícia tocam freneticamente, policiais espancam as moradoras com cassetetes, tratores avançam não só sobre os barracos, mas sobre quem se mantém no percurso do seu raio de destruição e focos de incêndio se alastram por todo lado; por alguns instantes a imagem na tela se movimenta com o recurso cinematográfico da câmera na mão. Dentro da linguagem cinematográfica, “O efeito proporcionado por esta câmera remete à subjetividade de um espectador da cena registrada, como se a plateia participasse mais ativamente do filme ou do vídeo, através de um personagem ou da própria presença invisível” (MACAUE, 2012). Parece que o objetivo do diretor, com este artifício, foi provocar a empatia do público, ao mesmo tempo em que nos leva a concluir que as sanções da lei chegam de forma certa na vida dessa comunidade – mas o acesso à cidadania, não.

Figura 27 – O fim da Aldeia Rosa



Fonte: Captura de tela de cenas do filme *Mia* (2011).

Elas seguem para longe da antiga aldeia, numa espécie de romaria, carregando o que deu para salvar. Contudo, seguem sem saber para onde ir e sem saber quantas vezes serão expulsas de novo. A quem essas pessoas poderiam recorrer se a própria justiça não as trata como sujeitos de direito?

5.2 Do discurso da ciência médica e biológica

O século XIX é marcado pela ascensão efetiva da medicina moderna que, após uma implacável perseguição aos saberes populares sobre os cuidados com a saúde, firmou-se como conhecimento hegemônico. O discurso médico passou a ser usado, a partir de então, como instrumento de dominação, separação e catalogação das populações, numa ânsia higienista não só dos espaços físicos – de sanear as cidades e os domicílios – mas também dos corpos,

através de práticas de exclusão e teorias eugenistas⁷⁷. Em *O Nascimento da clínica*, Michel Foucault rastreia o surgimento dos métodos de diagnóstico e da criação dos espaços de segregação para os corpos considerados doentes. Assim, “[...] a medicina do século XIX foi obcecada por esse olho absoluto que cadaveriza a vida e reencontra no cadáver a frágil nervura da vida” (FOUCAULT, 2004, p. 184).

A virada do século XIX para o XX assistiu, com grande entusiasmo, aos avanços da ciência. O acelerado progresso sofrido pela biologia, pela química, pela física, aliado ao rápido desenvolvimento de novas tecnologias – como a máquina a vapor ou a iluminação a gás e, depois, elétrica –, atribuiu um grande poder aos seus discursos. Eric Hobsbawm (2014, p. 429) assinala que este foi um período marcado por “[...] novos pontos de partida radicais em alguns campos do pensamento (como na matemática), do despertar de ciências até então adormecidas (como a química), da virtual criação de novas ciências (como a geologia), e da injeção de novas ideias revolucionárias em outras ciências (como as ciências sociais e biológicas)”.

Dentro da literatura do período, contudo, já havia quem apontasse para o perigo das formas de agir pautadas na confiança cega na ciência e na medicina. Machado de Assis, por meio do conto *O Alienista* (1882), constrói um personagem que volta da Europa ungido pelo respaldo que os cargos de médico e cientista lhe conferiam e que fizeram com que suas ações e diagnósticos, apesar de extremamente danosos e controversos, fossem aceitos sem muita relutância pelos habitantes da pequena cidade de Itaguaí, no estado do Rio de Janeiro. O fluxo que esse conhecimento seguiu – da Europa para a América do Sul – é um indicativo de como os saberes se organizavam e continuaram a se organizar: da metrópole para a colônia, dos centros para as periferias geopolíticas. O médico alienista⁷⁸ Simão Bacamarte acabou fundando um manicômio, no qual foram encerrados praticamente todos os moradores da região, por não se adequarem aos seus parâmetros de “normalidade”, estabelecidos a partir dos ditames científicos que ele aprendeu no continente europeu.

Sabemos, conforme nos informam pesquisas como a da historiadora Maria Clementina Cunha, que os manicômios, ao longo do século XX, foram amplamente utilizados como mecanismos de higiene social, para que pessoas socialmente indesejáveis fossem depositadas. A autora pontua que o Juquery, um dos mais conhecidos hospitais psiquiátricos de São Paulo,

⁷⁷ As teorias eugenistas do século XIX se fundamentaram no termo “eugenia” cunhado pelo cientista inglês Francis Galton, em 1883, para designar “a seleção dos seres humanos com base em suas características hereditárias, com objetivo de melhorar as gerações futuras”. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/eugenia/>. Acesso em: 31 de maio de 2019.

⁷⁸ Alienista era como se designava, naquele período, o médico especializado em cuidar de pacientes com transtornos mentais, os “alienados”.

[...] significou a criação tanto de um ‘asilamento científico’ quanto de um campo de especialidade no interior do saber médico, ao mesmo tempo capaz de ampliar a escala de internamento e a noção de loucura, incluindo nela categorias invisíveis aos olhos leigos, mas respaldadas em noções de normalidade condizentes com os papéis sociais adequados aos padrões de disciplina que se pretendia impor e difundir à população urbana. (CUNHA,1989, p. 124).

Nesses locais, não apenas pessoas com transtornos mentais foram internadas, mas também prostitutas, mulheres que abdicaram do casamento e da maternidade, mendigos, homossexuais, travestis, etc. O confinamento dessa ampla gama de pessoas visava à uniformização das condutas, de forma a eliminar a diversidade de comportamentos considerados desviantes. “Os diferentes ‘desvios’ eram crescentemente separados e classificados – e para cada um deles desenvolveu-se uma forma própria de enfrentamento, respaldada nos saberes e na crença na ciência como fundamento do progresso.” (CUNHA, 1989, p. 124).

Osvaldo Bazán (2010) pontua que entre 1870 e 1900 foram fundadas na Argentina diversas instituições – como o Departamento Nacional de Higiene e as cátedras de Higiene e de Medicina Legal na Faculdade de Medicina de Buenos Aires – que tinham por objetivo difundir suas ideias higienistas, inclusive no idioma francês, para atrair a imigração europeia, pois a França era o modelo desejado de desenvolvimento. Simultaneamente, o Estado também ordenava visitas higienistas regulares aos domicílios e aos vagões de trens, de forma a manter a população sob controle. Bazán assinala que os agentes higienistas passaram a ter perigosos poderes policiais. Segundo o escritor, os estudos científicos se aliaram à repressão, e a enfermidade física passou a ser moral e, depois, ideológica, levando à vigilância e à apreensão de atores sociais bastante heterogêneos entre si, como desempregados, prostitutas, órfãos, homossexuais e anarquistas. Os discursos excludentes, racistas, misóginos ou homofóbicos blindaram-se, assim, com a retórica do cientificismo.

Erigiu-se, portanto, um conhecimento científico ocidental que se considerava – e era considerado pela sociedade – como neutro e isento de ideologia. Nas ciências humanas também imperou, de acordo com Grosfoguel (2007), “[...] a epistemologia da neutralidade axiológica e da objetividade empírica do sujeito que produz conhecimento científico”, apoiada em “[...] uma filosofia na qual o sujeito epistêmico não tem sexualidade, gênero, etnia, raça, classe, espiritualidade, língua, nem localização epistêmica em nenhuma relação de

poder, e produz a verdade desde um monólogo interior consigo mesmo, sem relação com ninguém fora de si” (GROSFOGUEL, 2007, p. 64-65 *apud* BALLESTRIN, 2013, p. 104).

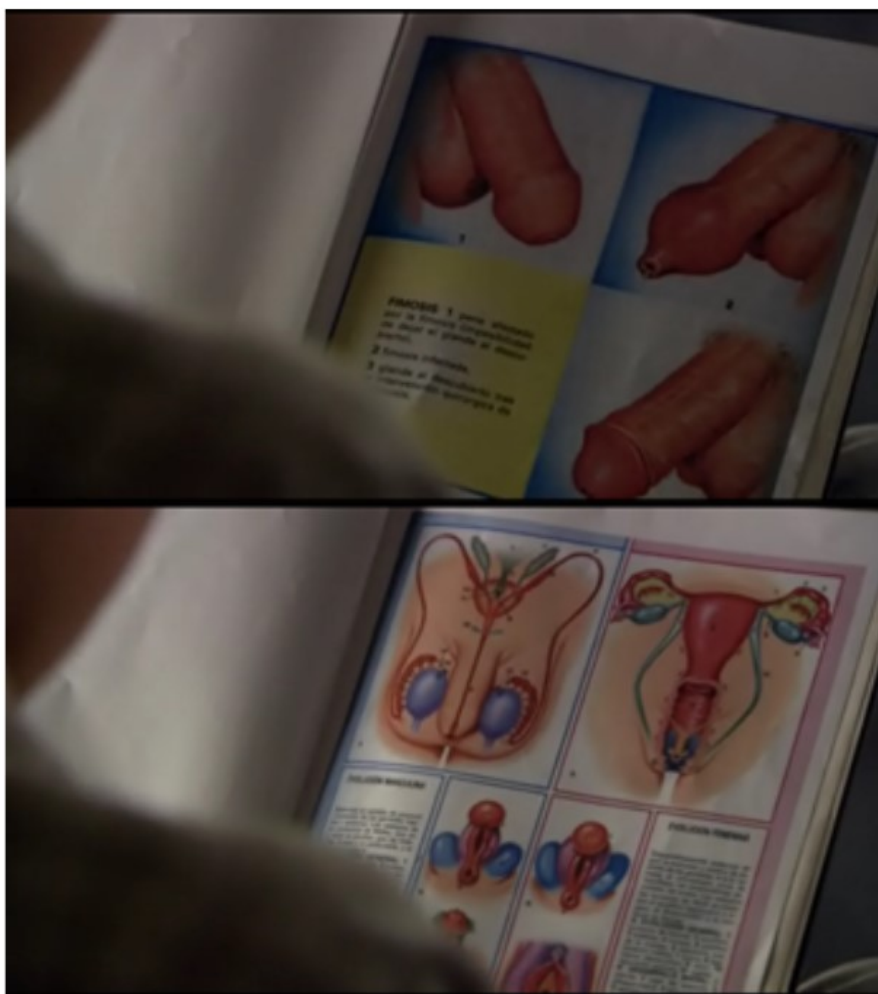
Tal qual a postura assumida na seleção dos/as seus/suas pacientes pelo fictício Doutor Bacamarte, do século XIX, ou pelos reais doutores dos manicômios do século XX, é como a medicina e a ciência dominantes vêm tratando quem difere da sexualidade, das identidades de gênero e da anatomia hegemônicas: como potenciais doentes. Prontos a enxergar enfermidade e a proferir diagnósticos a cada gesto, comportamento, constituição e expressão corpóreas, estão os representantes dessa ciência – “filho[s] da nobreza da terra”, como a eles referiu-se Machado de Assis naquele tempo –, até hoje predominantemente brancos e heterossexuais, podemos ainda acrescentar.

A crítica feita ao cientificismo do século XIX continua pertinente para pensarmos como o discurso científico se coloca como detentor de uma verdade totalizante, racional, isenta de emoções e da influência da cultura, que desqualifica os modos de agir que fogem do seu rigor lógico, da sua disciplina e da sua obsessiva busca pela precisão, tornando periféricos todos os outros saberes e conhecimentos empíricos fora da sua alçada. Londa Schienbinger, professora de História da Ciência, chamou a atenção, em sua conhecida obra *O Feminismo Mudou a Ciência?*, para a celebração do poder da ciência ocidental como um centro irradiador de conhecimento objetivo, universal e livre da ação da cultura. Ela foi firme em dizer que “[...] com respeito a gênero, raça, e muito mais, entretanto, a ciência não é neutra. Desigualdades de gênero, incorporadas nas instituições da ciência, influenciaram o conhecimento saído destas instituições” (SCHIENBINGER, 2001, p. 206).

Querendo ser percebido como um saber imparcial, o discurso científico, médico e biologizante age, no fim das contas, também como poder político de administração da vida, que divide a sociedade entre pessoas sãs e doentes, estabelece os privilégios e organiza hierarquicamente os poderes dentro da sociedade. Percebemos, na dinâmica que envolve os discursos médicos a respeito dos corpos e das manifestações sexuais, um dos elementos do dispositivo da sexualidade problematizado por Michel Foucault (2011). De acordo com o filósofo, ao colocar o sexo no discurso, o objetivo é criar um modelo de sexualidade heterossexual, dentro do casamento, e reprodutiva, fazendo com que as outras formas de manifestação e prática do sexo sejam consideradas desviantes, anormais e patológicas. Assim, com o dispositivo da sexualidade, outros saberes se constituem, como a pedagogia, a medicina e a psiquiatria. A partir daí, o sujeito é classificado como doente, homossexual ou louco. Surgem os manuais, textos prescritivos das formas de conduta; e a identidade do sujeito passa a ser definida a partir das suas práticas.

Os livros e manuais sobre a fisiologia dos corpos têm uma marcante presença em *El último verano de la Boyita* e contêm várias dessas questões apontadas por Foucault. Nesses livros, folheados por Jorgelina e por Mario, são mostrados desenhos e figura que apresentam as transformações corporais esperadas para cada fase da vida – e as disposições anatômicas de um corpo considerado “normal” pelo campo da medicina e da biologia.

Figura 28 - Livros de biologia I.

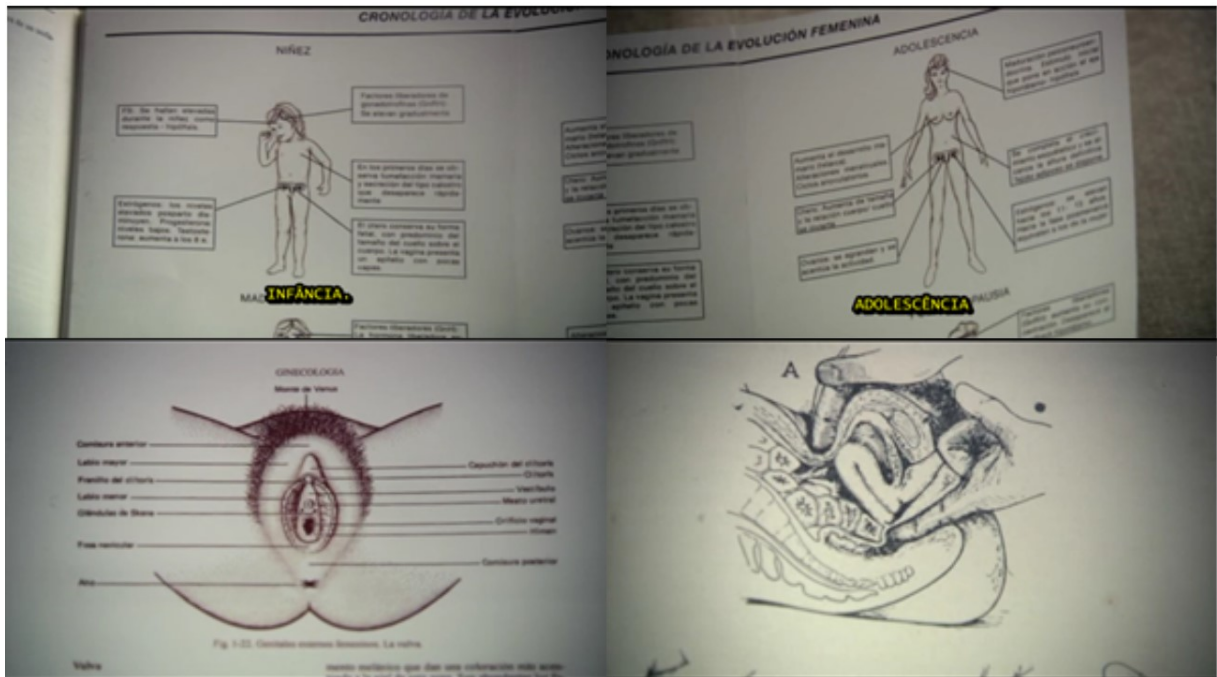


Fonte: Captura de tela de cenas do filme *El último verano de la Boyita* (2009).

Enquanto observa as ilustrações do livro, Mario as compara ao seu próprio corpo para ver se há correspondência entre um e outro. Vivendo em um contexto rural, onde a possibilidade de conversa entre um/a adulto/a e uma criança ou adolescente sobre o corpo e a sexualidade mostrou-se inexistente, no seu caso, o acesso a esses livros foi a única informação que lhe chegou sobre o assunto. E parece ter sido, portanto, esse discurso biológico que serviu

de parâmetro para considerar-se um “anormal”, já que seu corpo não encaixava-se em nenhuma das designações de feminino ou masculino apresentadas nos livros.

Figura 29 - Livros de biologia II.



Fonte: Captura de tela de cenas do filme *El último verano de la Boyita* (2009).

É interessante notar, também, que Mario só descobriu que homens não menstruavam e que, em vista disso, seu corpo não poderia ser considerado como o de um “homem normal”, depois de tomar contato com estes livros. Diante da insistência de Jorgelina para que ele se consulte com seu pai, Mario argumenta: “Isso é só o sangue. A menstruação”. Então ela ri e rebate: “Não, isso só acontece com as meninas”. Mario compreendeu, então, que havia algo nas suas modificações corporais que deveria ser mantido em segredo, tanto que pede a Jorgelina que não conte a ninguém sobre esse sangue que lhe desce todos os meses. Dessa forma, deduzimos que foram os livros e o alerta da amiga que direcionaram seu olhar para uma percepção de si como errada em comparação à norma.

De forma análoga ao desenrolar dessa cena mencionada, o relato de uma entrevistada transexual de Berenice Bento nos informa que foi somente aos dezoito anos de idade que compreendeu que seu corpo não era compatível com o de uma mulher, ao contrário do que sugeria seu sentimento de identidade de gênero.

Aí, com 18 anos, procurei uma médica e perguntei pra ela. Eu queria saber por que todas as minhas amigas tinham menstruação. Os peitos delas eram grandões e o meu era pequeno, só duas bolinhas. Eu me sentia uma mulher, agia como mulher. [...] Aí eu procurei uma médica quando tinha 18 anos e ela me disse que eu não era nem homem nem mulher. Nunca tinha visto um travesti na minha vida, nunca tinha visto um homossexual. (KÁTIA *apud* BENTO, 2006, p. 183).

Nos dois casos, a “revelação” sobre seus corpos partiu de um conhecimento médico-biológico. Uma das razões para isso é apontada pela própria Kátia quando diz, na mesma entrevista concedida a Bento, que é na escola que se “descobre” sobre esses assuntos. Enquanto Kátia entrou tardiamente na escola, justamente aos dezoito anos, quando foi morar com o tio na “cidade”⁷⁹, o personagem Mario foi obrigado pelo pai a abandonar precocemente os estudos para ajudar no trabalho da fazenda. Assim, ambos não puderam contar com esse espaço para construir o conhecimento sobre seus corpos e seu gênero. Apesar de que, é importante frisar, não há garantias de que as informações que pudessem receber na escola fossem muito diferentes das que obtiveram nos livros ou com um profissional da saúde. Além disso, a falta de diálogo dentro do ambiente familiar contribuiu, nos dois casos, para aumentar o sentimento de inadequação.

A família é, aliás, desde a fundação da sociedade moderna ocidental, a instituição que irá aglutinar uma série de interesses pulverizados em outros espaços, convergindo conveniências políticas, “[...] a vigilância higienista e o saber eugênico”. E é por isso que, como “[...] motor da reprodução biológica e moral, a instituição familiar conectava [e ainda conecta] o corpo individual e o organismo social ao mesmo tempo em que regulava as fronteiras entre o privado e o público” (NOUZEILLES, 2000, p. 41 *apud* AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004, p. 23).⁸⁰

Por isso, percebemos que a família e a medicina estão sempre pareadas e orquestradas no sentido de atuar como mecanismos normatizadores e normalizadores de condutas. Os registros que Paula Sandrine Machado fez sobre as falas dos profissionais da área médica denotam como os discursos da família e da medicina se retroalimentam. Ela frisa que existe certa urgência em definir o sexo de uma criança intersexual: “Há um consenso entre eles [os médicos] de que as decisões devam ser tomadas o mais precocemente possível, assim como

⁷⁹ O termo “cidade” deixa subentendido que Kátia foi morar na zona urbana, onde teve contato pela primeira vez com a escola e com o hospital.

⁸⁰ “*La familia fue, consecuentemente, ‘el espacio en el que convergieron el interés político, la vigilancia higienista y el saber eugenésico. Motor de la reproducción biológica y moral, la institución familiar conectaba el cuerpo individual y el organismo social al mismo tiempo que regulaba las fronteras entre lo privado y lo público.’*” Tradução minha.

de que a cirurgia deva ser levada a cabo idealmente antes dos dois anos” (MACHADO, 2005, p. 76). Segundo a autora (2005, p. 76), “[...] a necessidade cirúrgica se constrói como uma resposta à necessidade lógica da sociedade de pensar um indivíduo como masculino ou feminino.” Ansiedade que a família também manifesta em saber como tratar a criança, em saber como vai educá-la. E aí constatamos os prejuízos de tratamentos tão diferenciados na criação de meninos e meninas. Em *XXY*, Suli, mãe de Alex, reclama: “[...] se estás grávida, todo o tempo te pergutam: é homem ou mulher? Na clínica, é a primeira coisa que perguntam: é menino ou menina?”

Judith Butler (1987, p. 147) observa que a preocupação em identificar diferenças na genitália, e não em outras partes do corpo, logo que uma criança vem ao mundo – ou mesmo antes, com a tecnologia da ultrassonografia –, ocorre “[...] porque presumimos que aqueles traços irão num certo sentido determinar o destino social da criança, e que o destino [...] é estruturado por um sistema de gênero predicado segundo a pretensa naturalidade das oposições binárias e, por conseguinte, [da] heterossexualidade.”

Em *El último verano de la Boyita*, o diálogo estabelecido entre Elba, mãe de Mario, e Eduardo, médico e dono da fazenda, ilustram essa intrincada teia de expectativas que é tecida entre o conhecimento da medicina e os anseios da família.

Elba: Quando ele nasceu, o doutor disse que [o pênis] cresceria. E se ele permanecesse o mesmo depois de um ano deveríamos ir ao Paraná para alguns exames médicos. Mas, como **ele sempre foi tão saudável**, não nos preocupamos muito com isso, exceto que ele [o pênis] não cresceu mais.
 Eduardo: E por que não se consultaram comigo?
 Elba: Isso foi há anos, doutor. Antes de você comprar a fazenda.
 Eduardo: E depois?
 Elba: Não queríamos incomodar. E ele estava bem. **Ele é saudável!**
 Eduardo: Mas se ele tivesse feito alguns exames...
 Elba: Ele não precisa de exames. **Ele é saudável.**
 (*El último verano de la Boyita*, 2009. Grifos meus)

Tudo indica que a família de Mario preferia ter um filho ao invés de uma filha. Por isso, embora o médico tenha alertado sobre a necessidade de fazer exames, caso o suposto pênis da criança não se desenvolvesse depois de um certo tempo, seus conselhos foram ignorados. Procurar o médico e fazer novos exames significava o risco de descobrir algo que a própria família não queria saber sobre o filho. Notamos que há uma insistência de Elba em afirmar que o filho é saudável, enquanto a palavra “pênis” é ocultada da sentença, ficando apenas subtendida. Além das repetidas vezes em que profere a palavra “saudável”, ela coloca uma entonação enfática, o que transparece um medo de que Mario seja considerado uma

pessoa doente, e sugere uma tentativa de convencer não só o seu interlocutor, mas a si mesma, dessa afirmação. Depois de Eduardo ser taxativo na alegação de que Mario é, de fato, uma menina, Elba se questiona sobre como vai dizer isso ao marido e, em seguida, se põe a chorar. Nota-se que o pai ocupa, nessa relação familiar, a posição da ordem à qual os demais membros estão submetidos.

Em *XXY*, Suli, por sua vez, dá diversos sinais de que prefere o gênero feminino para Alex. Ela se mostra preocupada com a possibilidade de virilização da filha por causa da interrupção dos corticóides. É também Suli quem arquiteta a visita do médico cirurgião à família para tentar convencer Alex a submeter-se à cirurgia de “normalização” da sua genitália.

Na concepção de Paul B. Preciado (2017), as sentenças pronunciadas logo que se identifica o órgão genital da criança – “é um menino” ou “é uma menina” – têm o efeito de expressões contratuais proferidas em rituais sociais – como o “sim” nos casamentos. Preciado considera que essas expressões “[...] 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 o ponto de submetê-los a processos cirúrgicos de ‘cosmética sexual’” (PRECIADO, 2017, p. 28-29), que é o dilema enfrentado por Alex.

Outra questão para a qual Preciado (2017, p. 31) chama a atenção é a sexualização dos órgãos genitais, que para o autor não existem, em si, como sexuais, mas como “[...] o produto de uma tecnologia sofisticada que prescreve o contexto em que os órgãos adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua ‘natureza’ (relações heterossexuais).” As falas coletadas por Paula Machado evidenciam essa percepção de Preciado. Os profissionais da área médica ouvidos pela antropóloga afirmam que, ao decidirem pela intervenção cirúrgica, em casos de crianças intersexo, a preocupação primordial – além de salvar a vida, se ela estiver em risco – é criar vaginas e pênis funcionais, já presumindo um uso sexual e heteronormativo dos órgãos.

Por isso, quando a equipe médica decide “fazer” uma menina,

[...] os fatores levados mais em consideração, em ordem de importância, correspondem à capacidade reprodutiva (ter ou não útero e ovários funcionantes) e à possibilidade de reconstrução anatômica de uma vagina que possibilite, para a mulher, mais tarde, relações sexuais prazerosas (o que é associado à preservação das enervações do clitóris) e que possa ser penetrada por um pênis (MACHADO, 2005, p. 76).

Vemos que essas prioridades pressupõem e associam a maternidade à heterossexualidade. A autora utiliza o termo “fazer” entre aspas indicando que é a linguagem usada no contexto hospitalar. Ou seja, a equipe “faz” ou constrói artificialmente uma genitália para que esta possa atender a uma expectativa social profundamente generificada e, ainda assim, considera que o seu resultado passa a ser um dado “natural” dos corpos.

Já quando a decisão é construir uma genitália masculina, as preocupações são mais complexas. Desse modo, os

[...] fatores a serem levados em consideração, também em ordem de importância [são] o tamanho e a capacidade erétil do pênis, a possibilidade de sentir prazer (o que é associado à ejaculação) e de penetrar adequadamente uma vagina, a capacidade reprodutiva e, o que é bem significativo em termos de representação de masculinidade, a capacidade de “urinar de pé” e não “como uma menina” (MACHADO, 2005, p. 76).

Quando se trata de moldar corpos masculinos, não basta que estes corpos atendam aos requisitos anatômicos de masculinidade e de reprodução sexual, mas que também possam se afastar, o máximo possível, de qualquer característica que remeta ao comportamento feminino, como é o caso de urinar na posição sentada, como se isso fosse comprometer a virilidade. Dessa maneira, para crianças nascidas intersexuadas, a separação entre feminino e masculino vem precocemente, muito antes que elas tenham consciência de si; a cisão precisa ser executada na materialidade dos corpos de forma a facilitar as inscrições da cultura binária de gênero.

Situação similar, só que referindo-se às questões de transexualidade, pode ser identificada em discursos médicos ligados à psicanálise, como o de Robert Stoller. Neles é possível identificar uma misoginia intrínseca no diagnóstico e nos tratamentos oferecidos para “curar” o comportamento afeminado de crianças vistas como potenciais transexuais adultos. Em um dos tratamentos feitos por Stoller para “curar” um menino com “tendências” transexuais, e no qual considera que obteve êxito, o psicanalista apresenta uma lista feita por seu paciente onde aparecem as regras para ser um “menino de verdade”:

1) Não brincar com meninas; 2) Não brincar com bonecas de meninas; 3) Não se vestir com roupas de meninas; 4) Nem mesmo olhar o armário da irmã; 5) Não se sentar como uma menina; 6) Não falar como uma menina; 7) Não ficar de pé como uma menina; 8) Não pentear o cabelo como uma menina; 9) Brincar como um menino; 10) Não usar maquiagem; 11) Não deixar que seu quarto pareça um quarto de menina; 12) Não fazer poses; 13) Ser um menino. (STOLLER, 1982, p. 102 *apud* BENTO, 2006, p. 143).

Para ser um “menino de verdade”, de acordo com o resultado que o tratamento do terapeuta promoveu contra a transexualidade, era preciso se distanciar completamente de tudo que fosse relacionado culturalmente ao universo feminino.

El último Verano de la Boyita evidencia alguns dos códigos de separação entre feminino e masculino para aquele contexto e período. Eduardo explica a Jorgelina que a corrida da qual Mario vai participar é muito importante para este e sua família, pois “ele precisa provar-se como homem”. A corrida representava uma forma de afirmação da sua masculinidade, como um rito de passagem para o seu reconhecimento como um homem dentro do povoado. Porém, quando o segredo sobre o corpo de Mario é rompido, esse rito deixa de fazer sentido e ele é impedido pelo pai de competir. É uma forma de punição, mas é também uma atitude afirmativa de que corridas de cavalos não são espaços destinados à participação de mulheres.

Para Daniel Welzer-Lang (2001, p. 468), o paradigma heterossexista define a superioridade masculina sobre as mulheres, ao mesmo tempo em que define uma norma política andro-heterocentrada e homofóbica, que coloca na posição de normal e verdadeiro homem – aquele pode aspirar aos privilégios do seu gênero –, o homem “[...] viril na apresentação pessoal e em suas práticas, logo não afeminado, ativo, dominante”. Excluído está o “[...] grupo dos dominados/as que compreende mulheres, crianças e qualquer pessoa que não seja um homem normal.”

Mas, não é apenas dentro da lógica heteronormativa que são buscadas as verdades dos corpos. Dentro das próprias categorias de “anormalidade” existem as diferenciações entre os “verdadeiros anormais” e os “falsos”. No artigo “Quimeras da ciência”, a antropóloga Paula Sandrine Machado problematiza os parâmetros de definição do sexo quando há um diagnóstico médico de “genitália ambígua”. A autora centra suas análises “[...] nas representações e nas práticas sociais acionadas por profissionais de saúde no momento das decisões no que se refere à ‘correção da genitália’ em casos de intersexo”, e essas práticas sociais vão “[...] desde o momento de perceber uma determinada alteração, diagnosticá-la como intersexo até decidir por uma intervenção visando à adequação do corpo a um ou outro sexo” (MACHADO, 2005, p. 68). Ela nos apresenta as variáveis dos “estados intersexuais”. Na perspectiva da literatura médica, são quatro os principais grupos:

[...] pseudo-hermafroditismo feminino (o bebê possui ovário, o sexo cromossômico é 46 XX, a genitália interna é feminina, mas a genitália externa é “ambígua”); pseudo-hermafroditismo masculino (a criança possui testículos, cariótipo 46 XY, mas a genitália externa é “feminina” ou

ambígua); disgenesia gonadal mista (o bebê nasce com gônadas disgenéticas); **hermafroditismo verdadeiro** (crianças que possuem tecido ovariano e testículos na mesma gônada ou separadamente).” (MACHADO, 2005, p. 68. Grifos meus).

Percebe-se, pela sistematização dessas divisões, que existe uma busca pela “verdade” nesses/desses corpos. Há uma necessidade, por parte da ciência médica, em apontar o/a “hermafrodita” legítimo/a. “É o sexo como diagnóstico que impulsiona e movimenta uma série de negociações dentro do contexto das decisões que visam, em última instância, a encontrar a verdade sobre a diferenciação sexual.” (MACHADO, 2005, p. 69). E essa necessidade de produzir discursos que carreguem o *status* de “verdade” é como “[...] a medicina conserva e reforça sua legitimidade social de falar sobre os corpos, produzindo um discurso de verdade sobre os mesmos, exatamente como o faz sobre o sexo.” (MACHADO, 2005, p. 74).

A elaboração de uma literatura médica para tratar especificamente de crianças intersexuais está ancorada nas premissas da teoria desenvolvida, em 1955, pelo professor de psicoterapia John Money e pelo casal Joan G. e John L. Hampson, onde se fazia uma análise cromossômica e o juízo estético dos corpos dos bebês para determinar sua intersexualidade. Money alegava que o gênero e a identidade sexual seriam modificáveis até que a criança atingisse os dezoito meses de idade. A partir dessa constatação, uma série de intervenções cirúrgicas eram prescritas e poderiam durar até a pré-adolescência (PRECIADO, 2017).

Preciado assinala a contradição contida no senso comum que condena as modificações dos corpos em pessoas transexuais – que buscam por vontade própria e de forma consciente essas modificações –, mas não se espanta com a submissão de corpos recém-nascidos a uma série de cirurgias pediátricas de domesticação da genitália considerada anômala. O autor também aponta a ironia do discurso médico que defende a plasticidade de determinação do sexo e do gênero até os dezoito meses, mas não reconhece que essa construção pode se estender para além desse marco temporal. Para Preciado, isso se deve ao fato de que “[...] o discurso médico não pode lidar com as consequências políticas e sociais da ambiguidade ou da fluidez sexual para além da tenra infância” (PRECIADO, 2017, p. 142).

Quando se fala da busca pela verdade nos corpos, algo parecido ocorre com os/as transexuais. Na revisão de literatura feita por Berenice Bento, há uma constante preocupação em identificar o/a transexual verdadeiro/a. Bento elege, na sua análise, dois troncos de explicação para a origem da transexualidade – uma apoiada no referente psicanalítico e outra fundamentada na estrutura biológica –, posicionamentos referenciados, respectivamente, pelo

psicanalista Robert Stoller e pelo endocrinologista Harry Benjamin. “Ambos os autores definirão critérios para se diagnosticar o **verdadeiro transexual**. Os critérios foram estabelecidos levando em conta características inferidas como compartilhadas por todo/a transexual.” (BENTO, 2006, p. 133. Grifos meus).

A criação desses regimes de verdade (FOUCAULT, 1996) é atribuída por Tânia Navarro-Swain à ideia do dever de uma prática sexual – ainda que não seja a considerada padrão – como forma de assegurar a própria existência dos sujeitos. Ela endossa que

[...] no domínio do “abjeto” do espaço marginal ao “verdadeiro sexo” binário, outras identidades florescem: a “verdadeira lésbica”, o “verdadeiro travesti”, transexual, drags e outros. Todos girando em torno da sexualidade e do sexo, reivindicando lugares de fala e de ser. Todos aprisionados em corpos sexuados obrigados à sensualidade, à sexualidade, única forma de afirmar sua existência. (NAVARRO-SWAIN, s/d, p. 25).

Conforme Berenice Bento (2006, p. 116), “[...] a linguagem científica é uma das mais refinadas tecnologias de produção de corpos-sexuados, à medida que realiza o ato de nomear, de batizar, de dar vida, como se estivesse realizando uma tarefa descritiva, neutra, naturalizando-se”. Por causa dessa suposta neutralidade, os discursos proferidos pela ciência ganham a posição de verdade e são assimilados, muitas vezes, sem grandes questionamentos. Isso ocorre também porque “o campo científico define o que é um conhecimento ‘científico’, ou seja, mais racional e verdadeiro sobre o mundo social, adquirindo sua força como sistema explicativo. Dessa forma, o campo científico tem o poder de dizer” (MACHADO, 2005, p. 69).

Paula Machado também faz referência ao “treinamento” do olhar que é ensinado nos centros médicos para fornecer os diagnósticos que vão diferenciar o indivíduo saudável do doente. Segundo um de seus informantes da área médica, “A visão da genitália é essa: tu treina ao longo do tempo, então são muitos anos, vendo o que é normal e o que é anormal. Mas tu tem que conhecer o normal, se não tu nunca vai reconhecer o anormal.” (MACHADO, 2005, p. 74). Essa contraposição é esmiuçada por Foucault em *História da loucura* (1978). Ele defende, nessa obra, que as práticas sociais criam uma linguagem que se apoia em definir algo a partir de seu oposto, e dessa forma os “anormais” são estudados obsessivamente pelos ditos “normais”, criando relações de poder sobre os seus corpos.

De acordo com Machado, o próprio informante depois relativiza esse olhar. “Tu é vista como mulher porque tu é olhada como ‘mulher’, sugerindo que a ‘identidade’ depende de fatores sociais mais que de questões biológicas.” (MACHADO, 2005, p. 74). Entretanto,

mesmo que alguns profissionais tenham essa noção de que a cultura constrói o olhar sobre os corpos, não existe uma mudança de postura no sentido de contestar as generificações dos corpos. Pelo contrário, as técnicas cirúrgicas, as intervenções medicamentosas e os saberes desenvolvidos pela medicina continuam a serviço da manutenção da domesticação anatômica em termos dicotômicos, e de acordo com padrões sociais e culturais de feminilidade e masculinidade.

Dentro dos parâmetros médicos, além da genitália ambígua existe, também, aquela “incompletamente formada”. Nesse caso, de acordo com um dos informantes de Paula Machado (2005, p. 76), “[...] a criança tem um sexo definido, ela tem um genótipo. O que ela não tem é o fenótipo bem definido. Não se apresenta com a genitália completamente formada”. O que a medicina busca em situações como essa é adequar, portanto, o fenótipo, a aparência do sexo, ao genótipo, que seria o fator determinante para designar o gênero.

Essa condição guarda certa semelhança com o caso de Mario. Eduardo, pai de Jogelina, tenta explicar para a filha o que há de “errado” com o garoto: “Vejam, todos nós temos uma glândula sobre o rim que produz hormônios masculinos. Mario produz muito desses hormônios que fazem ele parecer um menino, embora ele seja geneticamente uma menina.” (*El último verano de la Boyita*, 2009).

Possivelmente, o que a medicina proporia para Mario seria um tratamento hormonal que lhe permitisse uma aparência condizente com o seu genótipo e a supressão dos “tecidos genitais que poderiam ser confundidos com um pênis” (PRECIADO, 2017, p. 134), como prega o protocolo de intervenção de John Money, na gestão de crianças intersexuais. Mas, no caso de Mario, o impasse se estabelece porque, além da aparência masculina, ele foi criado toda a sua vida como um menino, possui uma performance masculina, e parece sentir-se confortável nesse gênero. Na visão da medicina, Mario não seria um “autêntico” intersexual, já que seu genótipo e estruturas, como o útero e os seios em desenvolvimento, apontam para o sexo feminino. Contudo, socialmente, ele é percebido como do gênero masculino e, por causa dessas “contradições”, passa a ocupar um não-lugar. Um corpo que não atende satisfatoriamente a nenhum dos lados.

Através de estudos como os de Michel Foucault (2001) e Thomas Laqueur (2001), sabemos que a partir do final do século XVIII teve lugar na ciência médica a perspectiva dimórfica sobre os corpos. Dessa forma, os detalhes anatômicos assumiram importância singular para marcar essa separação, e um desses detalhes, além da própria genitália, foram também os seios, que passaram a ser um símbolo de feminilidade e, sobretudo, de maternidade. Conforme sustenta Bento (2006), a convergência de argumentos morais e

científicos somada aos interesses do Estado, de classe, gênero e da religião, ajudaram a reforçar a ideia de que ser mulher é ser mãe,

[...] e os seios serão uma das provas incontestes de que uma mulher é diferente de um homem e os seios (lactantes) são o símbolos da pureza materna. [...] Esses discursos têm um efeito protético: produz os seios maternos, dentro de um projeto mais amplo de fabricação dos corpos-sexuados (corpo-homem/ corpo-mulher). (BENTO, 2006, p. 122).

Mas o que fazer com os seios que não se adequam ao ideal de maternidade, como os de Mía, que reclama da dor causada pelas mordidas da filha ao mamar? Ou os seios protuberantes em um corpo que se quer masculino, como os de Mario? Seios que acentuam a ambiguidade de um corpo intersexual – como os de Alex – e que quer permanecer indefinido? Ou ainda seios artificiais nascidos de hormônios – como os de Ale? São múltiplas as possibilidades para que divisões simplistas entre homem e mulher, feminino e masculino, heterossexual ou homossexual possam dar conta.

Nos filmes *XXY*, *El último verano de la Boyita* e *Mía*, as personagens trazem a marca da imprecisão. A experiência de Mario estaria situada no limiar entre a intersexualidade e transexualidade. No caso de Alex, os códigos binários de coerência entre genitália, gênero, performance e prática sexual são implodidos ao longo do filme. E Ale se afirma como um ser em processo de construção, já que diz “[...] desejo completar-me como ser humano, pois não estou completamente acabada”. As identidades das personagens possuem muitas nuances; seus corpos, diversas interpretações. E a ciência, com seu olhar retilíneo e pragmático, não consegue alcançar tantas possibilidades de existência.

Berenice Bento (2006) situa a década de 1950 como o momento em que se observa a organização de um saber sobre a transexualidade de modo a diferenciá-la da homossexualidade e da travestilidade. No trabalho de campo que fez sobre a transexualidade, a pesquisadora observou a sanha dos médicos, terapeutas e demais profissionais da saúde para diagnosticar o/a “verdadeiro/a” transexual. Nessa busca, parecia-lhes incompreensível a existência de transexuais que também eram homossexuais. “Quando a sociedade estabelece que o/a homem/mulher de verdade é heterossexual, deduz-se imediatamente que um homem/mulher transexual também deverá sê-lo, e são construídos dispositivos em torno dessa verdade.” (BENTO, 2006, p. 156).

Quase setenta anos depois desse marco de elaboração formal para a definição da transexualidade que Bento indicou, e três décadas desde que figurou na lista de transtornos mentais da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com

a Saúde (CID) pela primeira vez, a transexualidade deixou de ser apresentada como “transtorno de identidade de gênero” na lista da Organização Mundial da Saúde (OMS), embora permaneça no catálogo sob a definição de “incongruência de gênero”. Tal definição “[...] é caracterizada por uma incongruência acentuada e persistente entre o sexo experiente de um indivíduo e o sexo atribuído”, sendo que o “comportamento variante de gênero e preferências por si só não são uma base para atribuir os diagnósticos neste grupo” – afirma a organização, em seu *site*⁸¹.

Contudo, antes que deixassem de ser consideradas como doentes, as pessoas com identidades trans percorreram um longo caminho. O Manual Diagnóstico e Estatístico de Desordens Mentais (em inglês, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – DSM*), um documento produzido nos Estados Unidos, a partir dos seus parâmetros e características nacionais – mas cujos preceitos ganharam um alcance global –, passou por diversas revisões desde que começou a ser publicado, em 1952. Essas revisões foram e são influenciadas por múltiplos fatores, que giram em torno tanto de interesses econômicos quanto das pressões exercidas por grupos da sociedade civil organizada. Berenice Bento (2017, p. 40) aponta, por exemplo, que houve, no decorrer da formulação de cada versão do DSM, um grande crescimento do número de doenças diagnosticadas como “transtorno mental”, o que levou à elaboração de uma “literatura robusta que discute as motivações ditas e não ditas dessa inflação de transtornos psiquiátricos, incluindo a crescente influência da indústria farmacêutica nas decisões dos membros dos Grupos de Trabalho que compõem a Força Tarefa responsável para a revisão.” Em contrapartida, fortes debates para que as identidades trans fossem retiradas do Manual já estavam sendo travados desde a elaboração do DSM-V, publicado em 2013.

Ao fazer uma análise sobre o DSM-V, Berenice Bento (2017) questiona o fato de que, embora as peculiaridades que nortearam a elaboração desse manual dissessem respeito à realidade dos Estados Unidos, as noções nele contidas foram estendidas de forma universal a outros países com concepções de gênero e sistemas de saúde diferentes dos estadunidenses, onde o neoliberalismo retira do Estado qualquer responsabilidade com a saúde do seu cidadão. Por isso, Bento interpreta essa homogeneização como parte de um projeto de colonização epistemológico:

⁸¹ “Gender incongruence is characterized by a marked and persistent incongruence between an individual’s experienced gender and the assigned sex. Gender variant behaviour and preferences alone are not a basis for assigning the diagnoses in this group”. Tradução minha. Disponível em: <https://icd.who.int/browse11/lm/en#/http%3a%2f%2fid.who.int%2fcd%2fentity%2f411470068>. Acesso em 5 de abril de 2019.

O DSM é um texto que universaliza contextos locais, portanto, seu modus operandi é colonizador. Mas o pensamento colonizador só faz sentido se puder ser internalizado como verdade. A aceitação e reprodução das verdades do DSM é um efeito do pensamento colonizado. (BENTO, 2017, p. 42).

Ao longo dos estudos apresentados neste capítulo sobre os discursos médicos, científicos e biológicos, e o impacto exercido por eles na vida dos sujeitos, pudemos verificar que a aquisição e transferência desses saberes ocorre de forma unilateral e seguindo o mesmo sentido: do centro para as margens, dos países “desenvolvidos” para os “subdesenvolvidos”, da cidade para o campo. Foi assim com as teorias eurocêntricas sobre a loucura trazidas por Simão Bacamarte; foi assim com Mario, um garoto do meio rural que recebe de Jorgelina – uma menina da zona urbana argentina –, os livros de biologia e então descobre a singularidade do seu corpo; o mesmo aconteceu com Kátia, que só depois de deslocar-se em direção à “cidade” conheceu a “verdade” sobre seu corpo, através de uma consulta médica; também Elba, uma mulher do campo, que só se viu confrontada com a condição do filho após ser procurada pelo médico Eduardo. E, na mesma direção, nos indicam as análises feitas por Bento sobre a elaboração dos manuais da Associação Americana de Psiquiatria, responsáveis por diagnosticar os transtornos mentais e difundir esse conhecimento para outros países, do sentido Norte para o Sul global. Novamente, é possível perceber que ficção e realidade se entrelaçam.

Mas, como o campo dos discursos é uma arena de disputas permanentes, outras vozes surgem em contraposição às que ocupam uma posição privilegiada no *status quo*. Georges Canguilhem, filósofo e médico, tensiona a visão negativa que se produz sobre a anormalidade. O autor questiona (2009, p. 55): “[...] na medida em que seres vivos se afastam do tipo específico, serão eles anormais que estão colocando em perigo a forma específica, ou serão inventores a caminho de novas formas?”. Canguilhem tenta dissociar a anomalia da ideia de patologia, e para isso coloca em pauta o peso exercido pela normatividade social na patologização do que é diferente, mas não necessariamente doente. Por isso ele afirma que

Não existe fato que seja normal ou patológico em si. A anomalia e a mutação não são, em si mesmas, patológicas. Elas exprimem outras normas de vida possíveis. Se essas normas forem inferiores – quanto à estabilidade, à fecundidade e à variabilidade da vida – às normas específicas anteriores, serão chamadas patológicas. Se, eventualmente, se revelarem equivalentes – no mesmo meio – ou superiores – em outro meio –, serão chamadas normais. Sua normalidade advirá de sua normatividade. O patológico não é a ausência

de norma biológica, é uma norma diferente, mas comparativamente repelida pela vida. (CANGUILHEM, 2009, p. 56).

Outro posicionamento que busca tensionar o cânone científico e sua produção de conhecimento parte de Sandra Harding. A filósofa argumenta, ao longo de seu texto “Ciência e tecnologia no mundo pós-colonial e multicultural: Questões de gênero”, como as análises feministas vêm mostrando que o método das ciências modernas ocidentais “tem sido permeado por valores e interesses generizados”, embora as epistemologias do conhecimento científico se arroguem portadoras de um valor neutro. Através de iniciativas de biólogas feministas e de movimentos pela saúde das mulheres foi possível evidenciar, segundo sustenta Harding (2003, p. 3), “[...] a discriminação sexista e androcêntrica dos processos e resultados da pesquisa científica”, e isso – além de fomentar lutas políticas, afinal, “a mudança científica e tecnológica é sempre objeto de uma luta política” – fez com que outros estudos das ciências, que se consideravam imunes à influência da cultura, como a física e a astronomia, passassem a reconhecê-la.

Diferentemente de Canguilhem e Harding, Paul B. Preciado não aposta na incorporação de mudanças pontuais. Suas proposições são, geralmente, dinamitadoras dos alicerces institucionais e sociais. Preciado não acredita que medidas de “reconhecimento” e “integração das diferenças” possam dar conta de resolver os problemas que afligem quem não se enquadra nos padrões normativos das identidades e dos corpos. Para o autor, a própria noção de identidade é problemática, e também, porque existe “uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida” que “não são ‘representáveis’ porque são [consideradas] ‘monstruosas’ e colocam em questão, por esse motivo, os regimes de representação política, mas também os sistemas de produção de saberes científicos dos ‘normais’” (PRECIADO, 2011, p. 18). As multidões *queers* representam um levante e uma virada epistemológica que ambiciona “[...] uma transformação na produção, na circulação dos discursos nas instituições modernas (da escola à família, passando pelo cinema ou pela arte) e uma mutação dos corpos.” (PRECIADO, 2011, p. 17).

Apesar de se apresentar como uma proposta plural e aberta, é preciso lembrar que essas políticas das multidões *queers* de que fala Preciado estão sintonizadas com a realidade a partir da qual o autor faz parte, a Espanha, e que não é a mesma vivenciada pela população trans, lésbica ou gay da América-Latina ou de qualquer outra parte do mundo que tenha passado pelo processo colonizador. Essa é, inclusive, umas das críticas que Berenice Bento faz a Preciado: “Eu também tentei encontrar nos escritos de Preciado referência à situação das

mulheres trans que trabalham no Bois du Boulogne, das imigrantes. Silêncio total (BENTO, 2017, p. 136).

Por isso, se faz necessário pensar estratégias e ferramentas de luta coerentes com a nossa realidade, e que não apenas se oponham às intuições políticas tradicionais, mas também aos saberes elaborados a partir de uma visão branca, colonial e heteronormativa que teima em querer praticar uma política de normalização das condutas, dos corpos e do gênero. Parece um pouco distante a implementação dessa perspectiva na nossa realidade, ainda mais levando-se em conta o atual estado de retrocesso que vive a América Latina em relação aos discursos sobre gênero. Felizmente, essa realidade vem mudando no país de produção dos filmes aqui analisados – a Argentina⁸².

5.3 Do discurso [bio]político e religioso

Uma foto uma foto
Estampada numa grande avenida
Uma foto uma foto
Publicada no jornal pela manhã
Uma foto uma foto
Na denúncia de perigo na televisão
A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade
Pervertido, mal amado, menino malvado, muito cuidado!
Má influência, péssima aparência, menino indecente, viado!
 [...]

Não olhe nos seus olhos
Não creia no seu coração
Não beba do seu copo
Não tenha compaixão
Diga não à aberração
 (Não Recomendado. Letra e música: Caio Prado)

⁸² Durante o curso de capacitação sobre gênero e violência contra as mulheres, uma iniciativa que faz parte do que estipula a Ley Micaela (27499), que prevê a capacitação obrigatória em gênero para todas as pessoas que integram os três poderes do Estado, o novo governo da Argentina, chefiado por Alberto Fernández, se comprometeu a buscar a equidade de gênero e o respeito à diversidade. Na conferência proferida pela socióloga Dora Barrancos, além do presidente, também estavam presentes a ministra da pasta “Mulheres, Gênero e diversidades”, Dra. Elizabeth Gómez Alcorta e outras/as funcionárias/os do gabinete nacional. Disponível em: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/ley-micaela-capacitacion-en-genero-y-violencia-contra-las-mujeres>. Acesso em 29 de janeiro de 2020.

Escolhi para a abertura dessa última parte do texto da tese a letra da canção *Não recomendado*⁸³, pois essa música dialoga com várias das questões levantadas até aqui, como a abjeção criada em torno dos corpos que, por não atenderem aos anseios sociais, médicos ou religiosos de normalidade e de conformidade de gênero, foram e são submetidos rotineiramente à condição de aberrações. São corpos censurados, não recomendados e/ou invisibilizados pela sociedade, mas que seguem dizendo “[...] ainda estamos aqui, persistindo, reivindicando mais justiça, uma libertação da precariedade, a possibilidade de uma vida que possa ser vivida” (BUTLER, 2018, p. 32).

É isso que depreendemos da postura que as moradoras da Aldeia Rosa assumiram diante do assédio e da violência policial ou das ações arbitrárias do Estado ao expulsá-las de suas moradias debaixo de pancadas. Como estratégia de resistência, antes que se chegasse à culminação desses acontecimentos, elas tomaram duas medidas: a elaboração coletiva de uma carta e a produção de um documentário.

Na carta, argumentavam que seu trabalho como catadoras de recicláveis se tornaria inviável se elas tivessem que viver em abrigos, e se mostraram dispostas a negociar e, até, a pagar um valor para permanecerem no local onde viviam – embora fosse um espaço desprovido de estruturas mínimas, como serviços de água, luz e gás. E isso deixa ainda mais patente a sua condição precária, uma vez que, ao invés de estarem reivindicando o acesso a esses serviços básicos – que são, inclusive, assegurados pela constituição do seu país como direitos inalienáveis de todo cidadão ou cidadã –, elas estavam lutando para ter, pelo menos, um teto sob o qual viver. Isso tem a ver com a afirmação de Butler (2018, p. 41) de que “[...] a precariedade está, talvez de uma maneira óbvia, diretamente ligada às normas de gênero, uma vez que sabemos que aqueles que não vivem seu gênero de modos inteligíveis estão expostos a um risco mais elevado de assédio, patologização e violência.”

Já a ideia do documentário parte de um grupo de jovens rapazes (universitários, talvez) que busca contar as histórias de vida de suas habitantes para, com isso, quem sabe, mobilizar a opinião pública a favor de sua permanência no local. A produção do documentário resultou também na criação de um “lugar de memória” (NORA, 1993), pois enquanto coletava os depoimentos das moradoras, a equipe promoveu nelas um exercício de rememorar o que viveram ali, esboçando uma narrativa que passou a atribuir significados a cada elemento da paisagem, entrelaçando-a com o passado, a partir de uma necessidade do presente.

⁸³ Essa canção foi composta por um dos integrantes do grupo “Não Recomendados”, formado por três músicos gays.

A busca pela construção de uma identidade frequentemente mergulha as pessoas na profundidade de suas histórias, por meio de um caráter espontâneo ou, nesse caso, direcionado. E a memória funciona como uma forma de preservar e reter o tempo - daí a sua relação com a História, enquanto área de conhecimento. É a memória como fundamento da identidade a responsável por resgatar o passado histórico de um povo, o que possibilita a sua inserção social (NEVES, 2000). E é precisamente em busca de inserção social que as moradoras vão apresentando, através dos seus fragmentos de memória, fatos que remetem à fundação da pequena vila. Por isso, a História e a memória são consideradas suportes das identidades individuais e coletivas, pois, ao mesmo tempo em que foram narrando os acontecimentos passados da aldeia, aquelas pessoas se projetaram nessa história e inseriram nela suas experiências de vida.

Essas duas ações das moradoras da Aldeia Rosa foram desencadeadas a partir de reuniões em grupo para discutir como deveriam agir. A conduta adotada e o produto dessas reuniões em assembleia passam pelo que Judith Butler chama de performatividade corpórea como prática social de resistência, que está relacionada ao direito de aparecimento público e, não raro, acaba sujeita ao risco de violência. Ao fazerem isso, esses corpos “estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida” (BUTLER, 2018, p. 33).

A luta pelo direito de existir é especialmente difícil para a população trans que vive em situação de rua – como explicitado no filme *Mia* –, porque não é só à patologização de seus corpos que essa comunidade está vulnerável, mas é, antes de tudo, à criminalização das suas condutas, e isso torna a sua vida ainda mais precária e descartável. Isso é demonstrado quando os carros de polícia invadem a Aldeia no meio da noite, sem razão aparente, e levam algumas moradoras presas, também sem qualquer mandado ou justificativa legal para fazê-lo. Isso nos remete, novamente, às análises de Butler de que

[...] algumas vezes é a força policial do Estado que pratica violência contra as minorias sexuais e de gênero, e algumas vezes é a polícia que deixa de investigar, deixa de processar como crime o assassinato de mulheres transgêneras (sic) ou prevenir, deixa de impedir a violência contra membros transgêneros da população. (BUTLER, 2018, p. 66).

Judith Butler (2018) categorizou como “vidas precárias” essa parcela da população cuja existência não é considerada importante ao ponto de ser protegida pelo Estado. Pelo

contrário, muitas vezes, como já apontado por ela, é o próprio Estado que atua no aprofundamento das mazelas por ela sofridas. Para Butler,

A precariedade também caracteriza a condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizadas de populações expostas à violência arbitrária do Estado, à violência urbana ou doméstica, ou a outras formas de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos judiciais do Estado não proporcionam proteção e reparação suficientes (BUTLER, 2018, p. 41).

Tais represálias estão ligadas às ações da biopolítica no sentido de gerir a vida e determinar que parte da população não merece ter a sua vida preservada, pois, dentro dessa perspectiva política, “[...] a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia, mais sadia e pura.” (FOUCAULT, 2000, p. 215). Dessa forma, a criminalização de determinados grupos sociais justifica a sua eliminação ou naturaliza o descaso na investigação dos crimes e da violência que eles sofrem, como anteriormente assinalou Butler.

A partir dessas situações é que precisamos pensar mais detidamente sobre como as reivindicações acerca das identidades de gênero e a despatologização dos corpos precisam estar associadas à luta contra a criminalização das pessoas trans, pois essa realidade ocorre mesmo em países que reconhecem a legitimidade da autodeterminação da identidade de gênero, como é o caso da Argentina, detentora de uma exemplar política pública relacionada à questão. A legislação do país assegura a autonomia na mudança dos documentos sem passar pelo arbítrio da justiça ou por tratamentos cirúrgicos e/ou hormonais compulsórios, sendo que as operações transexualizadoras e as terapias hormonais estão previstas por lei dentro do seu sistema de saúde, sem a necessidade de se requerer autorização judicial para tanto⁸⁴.

Esse é um passo importantíssimo na despatologização das identidades e dos corpos em inconformidade com o gênero e o sexo atribuídos pelo conjunto de normas e instituições sociais hegemônicas. É um avanço que a maioria dos países ainda não conseguiu aplicar no seu sistema de leis.

No entanto, mesmo uma legislação tão avançada como a argentina muitas vezes não dá conta de garantir à comunidade LGBTI o acesso a outros direitos de cidadania, pois

[...] a política de identidade não é capaz de fornecer uma concepção mais ampla do que significa, politicamente, viver junto, em contato com as

⁸⁴ Disponível em: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>. Acesso em 02 de maio de 2019.

diferenças, algumas vezes em modos de proximidade não escolhida, especialmente quando viver juntos, por mais difícil que possa ser, permanece um imperativo ético e político (BUTLER, 2018, p. 34).

A evasão escolar, por exemplo, é um dado muito comum na vida de pessoas transgênero. A convivência em grupo é um imperativo no processo de escolarização. Mas as violências praticadas dentro desse espaço tornam tão insustentável a permanência de pessoas trans que elas abandonam os estudos. A personagem Ale traz para a trama essa realidade. É com grande dificuldade que ela lê o diário de Mía, sendo, por diversas vezes, corrigida na pronúncia das palavras e na cadência das frases por seu companheiro, Pedro.

Outra questão é o subemprego. Ale atua em pelo menos três tipos de emprego, todos informais: é catadora de recicláveis, costura para as vizinhas da Aldeia Rosa e também se prostitui nas ruas de Buenos Aires. Mais adiante, ela passa a trabalhar, também, como empregada doméstica e babá de Julia, na casa de Manuel. Mas esse emprego só lhe foi concedido porque nenhuma mulher *cisgênero* suportou ficar no cargo em função das malcriações da menina e do alcoolismo do pai. Essa quantidade de ocupações a que Ale se submete indica que nenhum dos empregos oferece uma remuneração razoável e, muito menos, a segurança que lhe possibilite viver dignamente. Por isso, ela precisa acumular uma série de trabalhos para alcançar uma renda que permita sua subsistência.

Fatima El-Tayeb, pesquisadora da teoria *queer* e das questões étnicas, critica o próprio movimento LGBT por atuar com muito mais ênfase na conquista de direitos civis, como o casamento, do que pela garantia de direitos humanos básicos como alimentação, moradia e trabalho, ainda negados a uma parte significativa da comunidade:

O ativismo LGBT corrente tem muito a dizer sobre o casamento como um direito humano, mas praticamente nada a dizer sobre direitos humanos, como o direito à comida, ao trabalho, a um salário mínimo ou sobre o direito de ser protegido da detenção arbitrária. Ganhos reais em um setor estritamente definido, como o casamento entre pessoas do mesmo sexo, são tomados como uma prova da narrativa do progresso constante e do engajamento humanitário no Ocidente e, particularmente, na Europa, que é considerada como a mais avançada em relação aos direitos das mulheres e dos gays. Porém, estes ganhos não estão enquadrados como parte de um pulo maior em direção à igualdade e à justiça social, nem têm um reconhecimento da velha e nova violência que acompanham o multiculturalismo neoliberal, oferecendo inclusão a alguns dos grupos anteriormente excluídos, desde que se adaptem ao modelo do cidadão consumidor (El-Tayeb, 2016, p.154 *apud* REA; AMANCIO, 2018, p. 22).

Além dos efeitos que determinados discursos biopolíticos geram para a existência das pessoas LGBTIs, temos ainda o papel das instituições religiosas no cerceamento da sua liberdade. Aliás, a partir dos escritos de Foucault, podemos assinalar a influência exercida pelo cristianismo no processo de normalização dos sujeitos também como uma estratégia biopolítica, já que a moral cristã por muito tempo interferiu na criação da legislação criminal aplicada pelo Estado. Ao mesmo tempo, o Cristianismo produziu e continua a reproduzir discursos que condenam determinadas condutas – como as homoafetivas –, e incitam a punição e/ou extermínio de determinados corpos e sujeitos.

O discurso religioso, em diferentes momentos históricos, demonizou corpos e condutas que considerava divergentes dos seus dogmas. Os hermafroditas – ou intersexuais, como denominamos atualmente – passaram por um longo período de perseguição religiosa. Foucault (2001) nos narra o caso de um “hermafrodita” que, em fins do século XVI, em Dôle, na França, foi coagido e torturado até confessar que havia tido relações com Satanás, e que por esse motivo teria tido acrescido, ao seu sexo primitivo, um segundo. Ele teve o corpo queimado e as cinzas jogadas ao vento – uma medida que visava ao apagamento da memória de sua existência.

A Inquisição instaurada no continente americano não foi menos cruel. Osvaldo Bazán (2010) menciona casos, entre os séculos XVI e XVII, de pessoas acusadas de sodomia⁸⁵ sendo condenadas à fogueira em diversos territórios da América do Sul e Central, hoje conhecidos como México, Peru, Colômbia, Guatemala e Argentina. Bazán também faz referência a muitos indígenas americanos que acabaram acusados de sodomia por resistir à conquista espanhola. Esse tipo de acusação – já comum no proceder cristão em relação a outros grupos, como judeus, hereges e templários – buscava diminuir e feminizar aqueles a quem imputava costumes bárbaros. Além dos castigos impostos pelo Santo Ofício, seus correligionários também atuavam na defesa da mortificação do próprio corpo, como a autocastração. Com isso, a Igreja ensinava que era preciso odiar o corpo por este proporcionar prazer. Bazán (2010, p. 76) assinala ainda que “[...] a palavra ‘sodomita’ e a presença de sodomitas geravam o medo da propagação de uma praga, como costumava acontecer com bruxas e feiticeiras, caso em que apenas uma poderia infectar a população”.

⁸⁵ O termo “sodomia” era utilizado antes do século XIX para designar o coito anal praticado entre homens, não configurando, porém, uma categoria identitária como hoje pensamos a homossexualidade. Dentro da caracterização do crime de sodomia pela Inquisição Católica havia o seguinte desdobramento: “sodomia perfeita” (coito anal entre homens), ‘sodomia imperfeita’ (coito anal entre homem e mulher) e a chamada ‘sodomia *foeminarum*’ (sexo entre mulheres), caracterizada quando uma mulher introduzia algum instrumento penetrante na parceira (ao modo de pênis)” (SILVA, 2017, p. 79).

As Ditaduras Militares na América Latina representaram mais um período em que a Igreja atuou com poderes de Estado, interferindo nas liberdades individuais e intervindo no controle das sexualidades. Os valores morais preconceituosos da Igreja Católica mesclaram-se com os do próprio regime militar, a um ponto em que membros do corpo eclesiástico católico argentino – como os arcebispos Adolfo Servando Tortolo e Vicente Zazpe – chegaram a exultar a tomada do poder pelos militares como uma possibilidade de reação à “corrupção moral” que, segundo os religiosos, atingia a população através do cinema, da pornografia, da arte, da literatura e também de movimentos de libertação de mulheres e homossexuais (BAZÁN, 2010).

A perseguição sofrida pelas pessoas fora da conformidade de gênero, no entanto, não se dissipou com o fim de tais regimes. Na Argentina, Osvaldo Bazán (2010) declara que mesmo depois da restauração democrática os efeitos do autoritarismo e da supressão das liberdades continuaram a ser sentidos por determinados grupos sociais. Como pondera Bazán, enquanto boa parte da população comemorava os dez anos da redemocratização, as travestis continuavam a ser perseguidas pelo simples fato de existirem. De acordo com o autor, no final da década de 1980, as travestis chegavam a sofrer de três a quatro detenções policiais por semana, detenções que lhes infligiam humilhações, surras, roubos e até violações. Tampouco as instituições religiosas cristãs buscaram fomentar uma postura de acolhida e respeito em relação aos LGBTIs.

Na realidade, as religiões de matriz cristã estipularam, entre seus dogmas, desde quando foram fundadas, uma ligação intrínseca entre sexualidade e procriação, além de uma rigidez na definição do que é ser homem e o que é ser mulher em sociedade e mesmo na vida privada. Para Walter Mignolo (2014), a política de segregação hierárquica entre o feminino e masculino surgiu no continente americano desde o momento em que os eruditos cristãos introduziram na América o conceito de “mulher”. Esse conceito, de acordo com o autor, passou a funcionar como parâmetro para reorganizar “[...] o feminino e o masculino, o sol e a lua, segundo a função dos papéis sociais da cristandade”, forçando a reorganização desses papéis pelas distintas regiões por onde passavam os missionários e também os funcionários estatais a fim de evangelizar e regulamentar a vida nas colônias (MIGNOLO, 2014, p. 11-12).

Também nesse sentido, María Lugones (2014) chama a atenção para a eliminação da ambiguidade que operou-se no processo de colonização engendrada na América, uma vez que, antes disso, pessoas hoje chamadas de intersexuais podiam existir sem ser assimiladas a uma classificação sexual binária. O que ocorreu, a partir de então, é que esses indivíduos tiveram de ser convertidos em machos ou fêmeas. Ela assinala, ainda, que apesar de um a

quatro por cento da população mundial ser intersexuada, essas pessoas permanecem invisibilizadas, pois continuam a ser forçadas, agora de forma cirúrgica ou hormonal, a escolher um gênero, já que as leis não reconhecem o *status* de intersexual. Essa situação, como vimos, é vivenciada pelas personagens intersexo Mario, em *El último verano de la Boyita*, e principalmente por Alex, em *XXY*, constantemente assediada para que persista no tratamento hormonal e aceite se submeter à cirurgia de castração do seu pênis.

Foi, na visão desses autores, a partir do período de colonização, portanto, que as concepções binárias de gênero, apoiadas em um discurso cristão – e que possuem tanta força no imaginário comum até os dias de hoje –, começaram a ser forjadas na América Latina. Com a introdução dos valores e preceitos da cristandade e a implementação de um modelo de família pautado pelo poder preponderante do pai, como máxima figura de autoridade, aboliu-se o espaço para qualquer dubiedade na construção do masculino e do feminino, a fim de que a marcação dos papéis sociais ficasse bem estabelecida hierarquicamente.

Entendemos, então, como é forte a influência exercida pela religião na interdição das sexualidades, na conformação dos corpos, bem como na criação de modelos e exemplos de comportamentos femininos e masculinos a serem seguidos, de maternidade e da configuração familiar. E, na América Latina, como demonstrado, são historicamente rastreáveis as ações das religiões cristãs no sentido de intervir nos direitos políticos conquistados e nas reivindicações da comunidade LGBTI. Nesse sentido, os discursos religiosos passam a complementar as ações biopolíticas de exclusão, já que estabelecem formas compulsórias de ser e se comportar em sociedade, representando, também, uma política de desumanização e extermínio dos corpos que contrariam a heteronormatividade. Essa postura atua como um discurso regulatório que faz com que determinadas vidas não sejam reconhecidas como relevantes ou encaradas como passíveis de luto no espaço público, tornando-se, assim, corpos que não importam (BUTLER, 2018).

Levar para o cinema esses corpos estigmatizados e vistos como abjetos é uma maneira de reagir a ações biopolíticas de segregação como as disseminadas pelo cristianismo e pela sociedade patriarcal. E isso pode ser feito usando suas próprias contradições. Como exemplo disso podemos citar as obras cinematográficas de Almodóvar, principalmente seus filmes dos anos 1980, que, como vimos no capítulo anterior, debochavam abertamente da Igreja Católica e desafiavam, com personagens caricatas e muita picardia, seus preceitos e posicionamentos. Diferentemente dessa filmografia, os filmes produzidos na América Latina que abordam temas sobre os corpos e identidades de gênero e dialogam com questões religiosas fazem isso

de forma menos explícita. Mesmo porque, no continente latino-americano, houve uma fusão de crenças e mitologias que extrapolaram os limites institucionais da fé cristã.

Em relação aos filmes selecionados como fontes para esta pesquisa, percebemos apenas algumas pequenas referências ao cristianismo. No filme *Mia* são feitas alusões indiretas à religiosidade quando a câmera mostra o altar, que fica no centro da aldeia, com uma Nossa Senhora no alto, ornado com flores, velas e terços ao redor.

Figura 30 - Altar da Aldeia Rosa.



Fonte: Captura de tela do filme *Mia* (2011).

Esse altar também aparece em segundo plano durante a coleta das falas para a produção do documentário. O cuidado ou a preocupação em ter como imagem de fundo o altar, enquanto dão seus depoimentos, sugere a transmissão de uma mensagem não verbal: a de que mesmo residindo em um local precário, essas moradoras compartilham dos valores cristãos e possuem uma devoção que norteia suas vidas. Em um país de maioria católica, onde a Constituição do país confere um *status* jurídico diferenciado à Igreja Católica Apostólica Romana, e levando-se em conta que o documentário tinha por objetivo causar uma comoção na opinião pública, essa escolha pode ter tido uma intenção consciente.

Figura 31 – Ale e o altar



Fonte: <https://seleccionesdealbertobemposta.wordpress.com/category/cine/>.

É importante mencionar, contudo, que a escolha da Virgem Maria, ao invés de qualquer outra personagem da devoção cristã, não nos parece aleatória. Maria representa um ideal de virtude, um exemplo de mãe e esposa que as moradoras da Aldeia Rosa, por exemplo, dão indícios, a partir de suas falas, de buscarem seguir. É curioso também que seja uma representação virginal e assexuada o símbolo da sua devoção, já que o sexo e a sexualidade são questões visivelmente implicadas na vida das personagens que compõem a formação da Aldeia.

Por outro lado, dentro da fé cristã católica Maria é considerada uma mãe que intercede a favor de seus filhos e filhas, e a quem todas e todos podem apelar sem temer um julgamento. Talvez seja esse um aspecto bastante influente na devoção a essa figura por parte das personagens. Constantemente julgadas e alvo de preconceitos no meio social em que vivem, tais personagens encontram na imagem de Maria o bálsamo para os seus infortúnios. Os estudos desenvolvidos em torno de Maria dão conta de que ela é a figura a quem os fiéis dirigem suas súplicas nas situações de perigo e necessidade, pois além de ser a “mãe de Deus” é ela, também, a “advogada dos pobres”, “[...] uma mulher do povo que conheceu, como o povo, o sofrimento e a opressão” (CODINA, 1988, p. 273).

Em *El último verano de la Boyita* a referência à Virgem Maria surge por meio da personagem Jorgelina que, apesar de ser de família judia, ganha de presente da empregada de sua mãe uma pequena imagem da santa, com quem também aprende a rezar a oração da Ave-Maria. Fora essas sutis menções, que deixam subentendida uma presença cristã católica na vida das personagens, nada mais é referenciado explicitamente sobre o assunto.

Ainda que os filmes argentinos *XXY*, *El último verano de la Boyita* e *Mía* não façam menções mais concretas e profundas à religião, dentro da cinematografia argentina diversas produções referenciam essa instituição. Quero mencionar pelo menos dois filmes, cujas diretoras, citadas nesta pesquisa, são nomes de destaque no *Nuevo Cine Argentino*, e cujas obras aludem à religião, estabelecendo uma interação com a sexualidade, o corpo e/ou com as relações homoafetivas.

O filme *El Niño Pez* (2009), de Lucía Puenzo, mistura a religiosidade cristã a elementos da cultura indígena, com traços do realismo fantástico. Nesta película, a imagem do Menino Jesus se funde sincreticamente à figura do Menino Peixe no imaginário popular. Dentro da experiência traumática da personagem Ailín, esse artifício é usado para conviver com o trauma de ter sido abusada sexualmente e abandonada pelo pai, ainda na puberdade. Dessa relação incestuosa nasceu um filho que seria, segundo a personagem, um ser híbrido, uma mistura entre humano e peixe. Por causa dos boatos que começaram a surgir, dando conta de que ali vivia um ser monstruoso, Ailín leva o filho até o lago Ypoá, e o deixa lá. Isso dá impulso à crença na existência de um menino que vive sob as águas e realiza milagres. A relação lésbica entre Ailín e Lala, filha do juiz para quem a primeira foi trabalhar como empregada doméstica, após fugir de casa, ocorre envolta aos relatos dessa história.

Em *La niña santa* (2005) – que tem entre seus produtores executivos os irmãos Agustín e Pedro Almodóvar –, Lucrecia Martel coloca em cena os atritos gerados entre a tensão sexual e alguns valores da moral cristã. Nesse filme, o desejo é confrontado, todo o tempo, com as interdições da religião católica. No colégio, a professora de catecismo está sempre evocando histórias de manifestações do sagrado, enquanto as alunas cochicham sobre boatos da vida íntima sexual dela. Josefina vive o dilema entre ceder à vontade de transar com o primo e a preocupação de se casar virgem, por isso opta pelas relações anais, a fim de manter intacto o hímen; Amalia toma para si a vocação de promover a redenção do homem que a molestou, experimentando o limiar da atração que passa a sentir por ele e a ideia fixa que possui de salvá-lo da tentação. Para Gonzálo Aguilar (2010), Amalia se considera a escolhida por um chamado, uma “voz sobrenatural e inaudível” que a faz crer ter encontrado o seu papel no plano divino.

Viviana Rangil (2007) sublinha, entre os temas religiosos que mais se destacam neste filme, a beatitude, como uma característica essencialmente feminina, assim como a missão religiosa de ajudar outras pessoas, e a tentativa, por parte do discurso religioso, de convencer as jovens moças a conservarem uma pureza de corpo e espírito. Por isso, as adolescentes

Josefina e Amalia se veem submetidas a um sistema de valores frente ao qual tudo que se relaciona com o corpo e a sexualidade é considerado proibido ou pecaminoso.

Rangil (2007) postula que os filmes argentinos contemporâneos sugerem uma nova abordagem dos temas políticos, evidenciando situações ligadas a conceitos como hibridismo, as críticas às identidades e suas conceitualizações, os efeitos do neoliberalismo, as relações entre história e memória, etc. Ou seja, o cinema passou a fazer uma abordagem muito mais pulverizada das implicações políticas no cotidiano da população.

Da mesma forma, a autora atesta que a influência da religião se manifesta nos detalhes dentro desse cinema argentino contemporâneo. Para ela, a atuação religiosa não se dá através de personagens diretamente envolvidas em ações e atos religiosos, mas por meio da penetração que os códigos de conduta cristãos possuem em suas vidas e na linguagem ou nas práticas cotidianas, como a entoação de louvores ou orações. Rangil sustenta ainda que as películas de Martel colocam em discussão a impossibilidade da Igreja Católica de construir um discurso crível que apresente soluções contemporâneas para questões antiquíssimas e a sua incapacidade de ser percebida como uma via de salvação para as/os fiéis na atualidade.

Enquanto alguns filmes tentam promover uma crítica à interferência da fé cristã na vida dos indivíduos, a religião segue sendo um importante dispositivo de controle e disciplina. Religião, justiça e medicina são, em vista do que foi exposto até aqui, poderosas instâncias de regulação dos corpos e das existências das pessoas, tanto na privacidade quanto na vida pública, que muitas vezes instrumentalizam e legitimam a violência.

Sob uma roupagem científica, legal ou sacra, esses discursos de autoridade sobre os sujeitos continuam promovendo uma mórbida higienização social. Isso não escapa às produções filmicas, e os filmes analisados nesta tese demonstram, de maneira singular, as interdições e as possibilidades de resistências que os corpos podem operar, desafiando as “verdades” e projetando formas de existência mais plurais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como fio condutor temático os corpos *queer* e a abjeção construída em torno deles pelos discursos institucionais de poder – como os da medicina, da religião, das mídias – debatidos principalmente através de três filmes argentinos – *XXY*, *El último verano de la Boyita* e *Mia* –, esta tese ainda dialogou com outras produções do continente americano, e de além-mar, a fim de explicitar conexões sobre as interdições e as resistências operadas e aplicadas sobre os corpos e o gênero.

Antes de trilhar esse percurso, porém, considere necessário evidenciar questões que envolvem os filmes como produtos artísticos e culturais, mas também como produtos industriais inseridos em uma lógica de mercado que impõe certas regras e limita, muitas vezes, a difusão de determinadas produções. Os chamados cinema autoral e cinema independente costumam encontrar dificuldades para fazer seus filmes circularem, pois existe toda uma teia de interesses que impede ou dificulta essas produções de chegarem às salas de cinema e, quando chegam, de permanecerem por mais tempo em cartaz. Entre esses interesses estão os dos grandes estúdios e das distribuidoras hegemônicas de filmes que, como vimos, passaram a desenhar um perfil excludente e pouco plural para as salas de cinema que, por sua vez, começaram a se restringir aos espaços urbanos e ao público que costuma frequentar os *shopping centers*, principais redutos de exibição de filmes na atualidade.

Além desse fator, existem também questões como a estética pouco familiar e o caráter subversivo nas temáticas que os filmes independentes, autorais ou produzidos com leis de incentivo costumam assumir. Isso faz com que essas produções sejam consideradas um investimento arriscado do ponto de vista mercadológico. E, adicionada a esse cenário, está a ocupação permanente das telas e a colonização do olhar promovidas, sobretudo, pelos *blockbusters*⁸⁶ estadunidenses.

Um breve estado da arte sobre as inter-relações entre gênero, estudos *queer* e cinema foi necessário para evidenciar a fluidez e os constantes embates que essas categorias de análise e campos de estudo vêm enfrentando. E vêm enfrentando não só nos debates acadêmicos ou nos embates teóricos, mas igualmente no cotidiano das ruas e no confronto político para fazer ecoar essas vozes dissidentes que reagem à censura, às perseguições e às tentativas de extermínio.

⁸⁶ “O termo *blockbuster* é comumente aplicado a filmes com alto orçamento e com grandes investimentos em *marketing* e publicidade, filmes feitos com a intenção de atingir elevado sucesso financeiro sem uma grande preocupação com a qualidade artística da obra”. Disponível em: <https://www.significadosbr.com.br/blockbuster>. Acesso em 19 de janeiro de 2020.

Compreender os meandros históricos dos corpos e das sexualidades implicou em buscar a superação da visão apenas material e biológica elaborada a seu respeito. Exigiu percebê-los como um conjunto de ideologias, discursos, ideias, memórias e conhecimentos que podem se combinar tanto para produzir aprisionamentos, quanto para promover rupturas e alcançar existências mais libertárias. E foi cartografando essas diversas facetas, utilizando as possibilidades de leitura da realidade que o cinema nos oferece que analisei as personagens que intertransitam pelos filmes, reverberando histórias de vida e experiências marcadas por dores e exclusões.

As artes, e entre elas o cinema, assumem papel fundamental nesse jogo discursivo e de construção de possibilidades narrativas e imagéticas a respeito desses sujeitos. O cinema, quando nutrido de uma consciência política interseccional e contra-hegemônica, pode ajudar no processo de desnormalizar o desejo, desregrar o sexo e desnaturalizar os corpos, desvelando as determinações históricas e materiais do sistema sexo-gênero e suas assimetrias.

Entre os pontos em que os corpos escapam e não escapam do controle, dos códigos de conduta e das normas sociais e culturais, existe uma infinidade de “verdades” e saberes elaborados a seu respeito. Pois, “Ao longo dos séculos, os sujeitos vêm sendo examinados, classificados, ordenados, nomeados e definidos por seus corpos, ou melhor, pelas marcas que são atribuídas a seus corpos” (LOURO, 2003, s/p). Algumas dessas “verdades” foram apontadas no decorrer desta pesquisa de forma a dissecar e evidenciar as marcas históricas dessas construções. Ao confrontar a ideia dos corpos como um dado natural, estável e imutável, podemos reafirmar a sua condição de trânsito. Ao compreender os efeitos que discursos midiáticos, jurídicos, biológicos, biopolíticos e religiosos imprimem neles, somos capazes de contestar as suas posições de autoridade e transgredir suas regras.

E o trabalho de contestação precisa ser insistente e cotidiano, pois esses discursos continuam operando com grande força. Uma lamentável constatação que pôde ser feita, a partir das análises sobre a interferência dos preceitos religiosos cristãos na orientação sexual e na constituição dos corpos, é que ela não ficou restrita aos períodos da Inquisição ou da Ditadura. Assistimos, no presente, a uma renovada investida da religião e de setores da política contra direitos sociais e políticos adquiridos pela comunidade LGBTI e a tentativa de continuar a patologizar seus corpos e tutelar seus desejos e afetos.

Uma onda conservadora vem tomando força nos períodos mais recentes do século XXI. E o que comumente ocorre é que aquelas camadas sociais mais fragilizadas são as que mais sofrem durante essas investidas opressivas. Nesse contexto, vemos surgir fenômenos

como a criação de um argumento falacioso em torno da concepção da ideologia de gênero⁸⁷, a “escola sem partido”⁸⁸ e a retomada da ideia de que as orientações sexuais divergentes da heterossexualidade são, não apenas doenças passíveis de cura, mas ameaças que precisam ser expurgadas da sociedade.

Constatamos, então, que as promessas de “cura” em relação às orientações sexuais ou às identidades de gênero – como a transexualidade –, manifestadas em estudos como os do psicanalista Robert Stoller, se reatualizam, agora, no discurso proferido pelas igrejas cristãs, especialmente as de vertente neopentecostal, sob a bandeira das “terapias de conversão” ou mais popularmente conhecidas como “cura gay”. Apesar de vivermos, supostamente, em um Estado laico, presenciamos uma influência cada vez mais preocupante e nefasta do fundamentalismo religioso sobre decisões políticas que incidem diretamente na vida e nas liberdades pessoais.

Enquanto o termo gênero – como categoria de análise das construções de significados culturais para as diferenças baseadas no sexo, e o posicionamento dessas diferenças em níveis hierárquicos, implicando em relações de poder – passava por uma reflexão crítica interna acadêmica, vimos ganhar forma e força a campanha contra a chamada “ideologia de gênero”. Esse termo começou a ser utilizado por grupos religiosos com o objetivo de desqualificar os debates em torno das construções de gênero e eliminar, das diretrizes educacionais, as orientações para a valorização e o respeito da diversidade de gênero e para a superação das desigualdades, dos preconceitos e o combate à violência. Isso se desdobrou dentro do continente latino-americano em movimentos reacionários autointitulados de *Con mis hijos no te metas*, em países de língua espanhola, e, no Brasil, de “Escola sem partido”.

Em momentos como esse, notamos que discussões que pareciam superadas, ou suficientemente difundidas dentro do âmbito acadêmico, ainda não encontraram uma resposta satisfatória no cotidiano social para além dos muros institucionais, não sendo corretamente assimilados pela população em geral. É por isso que gênero continua sendo, sim, uma categoria útil para uma análise histórica e crítica, sempre aberta e em constante

⁸⁷ “O termo ‘ideologia de gênero’ aparece pela primeira vez em 1998, em um documento eclesiástico, em uma nota da Conferência Episcopal do Peru, intitulada ‘A ideologia de gênero: seus perigos e alcance’”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/10/saiba-como-surgiu-o-termo-ideologia-de-genero.shtml>. Acesso em 13 de maio de 2019. Antes disso, porém, ele era utilizado pela própria teoria feminista para denunciar a opressão sobre as mulheres. Cf. De Lauretis, 1994.

⁸⁸ O Movimento Escola Sem Partido foi “[...] fundado em 2004, sob liderança do procurador do estado de São Paulo Miguel Nagib [adotando] a pauta moral como uma de suas bandeiras durante a discussão dos planos de educação, ampliando a visibilidade de seu grupo ao mesmo tempo em que engrossava o campo do conservadorismo moral militante” (BALIEIRO, 2018, p. 10).

transformação, na medida em que as formas de opressão são, da mesma maneira, insistentemente atualizadas.

Scott chama a atenção em seus textos para o gênero como o local da constante contestação política e da implantação do conhecimento através dos interesses do poder. Por isso, garante a autora, o “[...] gênero se torna não um guia para categorias estatísticas de identidade sexuada, mas para a interação dinâmica da imaginação, regulação e transgressão nas sociedades e culturas que estudamos” (SCOTT, 2012, p. 347).

Buscando inspiração nessas palavras de Joan Scott e também nas de Judith Butler, entre outras teóricas e teóricos com quem este trabalho dialogou, entendo que os debates sobre gênero, a defesa das diversidades e a presença dos corpos em aliança nas ruas são o caminho para combater o obscurantismo, mas são também, da mesma forma, uma arena de contínuas disputas, pois os discursos são um campo de litígio permanente.

Os filmes analisados nesta tese contribuem com essa discussão, construindo discursos questionadores de normas sociais impostas, estabelecidas e reiteradas na direção da manutenção de sociedades conservadoras. Eles possibilitam a elaboração de reflexões e posicionamentos críticos.

XXY aborda a adolescência e o despertar do desejo em um corpo considerado incomum, confrontado com situações que vão desde os tratamentos hormonais e cirúrgicos – para uma possível “normalização” corpórea –, até o estranhamento social cercado por curiosidade e repulsa. É um filme que demonstra como as sexualidades e as identidades de gênero alcançam horizontes muito mais amplos que o estabelecido pelos padrões hétero e cisnormativos. Alex busca, em todo o desenrolar da história, se despir de rótulos e definições que possam limitar sua forma de se relacionar e estar no mundo.

El último verano de la Boyita trata da intersexualidade em um contexto social ainda mais hostil que *XXY*. Ao contrário de Alex, Mario não tem como contar com a compreensão de nenhum membro da família. É tateando um território para ele desconhecido que o garoto tenta assimilar as singularidades do seu corpo, que, descoberto, passa a sofrer violências.

Mia, por seu turno, além de trazer à tona os preconceitos e violências que atravessam a vida de pessoas trans, problematiza o papel estruturante da família tradicional burguesa e os efeitos desastrosos que ele gera. Ale é uma personagem que deseja exercer o cuidado construindo laços de afetividade, justamente o que lhe foi negado por, entre outros motivos, ser uma travesti periférica. Os três filmes desenvolvem histórias sobre a solidão e, ao mesmo tempo, a construção de afetos e solidariedades.

Cada uma dessas personagens possuem, a seu modo, distintos corpos *queer*. Alex é o mais evidente de todos porque a sua conduta em toda a trama é de negação dos condicionantes binários sobre sua anatomia, desejos e comportamentos. Com Mario é diferente. Ele não abdica de sua identidade masculina. Ao contrário, é como homem que ele deseja ser visto e tratado. Mas, ao ter descobertas as características femininas do seu corpo, ele passa a ser um corpo estranho, um corpo *queer*, um ator social indesejado naquele espaço, alguém que incomoda e precisa ser banido porque não se encaixa.

O filme *Mía* é de todos o que menos infringe as categorias identitárias. Seu mérito está em evidenciar sujeitos históricos que são percebidos como insólitos por romperem com algumas normas de gênero e frustrarem expectativas sociais em torno de seus corpos. O sofrimento psíquico que leva Mía ao suicídio nasce da pressão pelo exercício do papel materno frente ao não desejo de ser mãe. Pode parecer já superada essa discussão do instinto materno, mas ainda causa estranheza uma mãe que afirma categoricamente não amar a filha, como faz a personagem. Enquanto isso, tudo o que Ale deseja é ter uma família, filhos e receber um tratamento respeitoso. Mas ser e ter uma aparência transgênero faz com que ela seja alvo de chacota quando adentra um espaço social fora da periferia. Enquanto circula como catadora ou prostituta pelas ruas de Buenos Aires, sua presença é invisibilizada ou tolerada. Porém, ao tentar se inserir em um ambiente tipicamente burguês, um restaurante requintado para o qual é convidada por Julia e o pai (meio a contragosto), Ale é ridicularizada por outros frequentadores do local, mostrando a ela que ali sua presença não é bem vinda.

Quando atribuo a todas essas personagens o status de “corpos *queer*”, o faço, portanto, no sentido de que são, em alguma medida, corpos que incomodam e que causam estranheza, corpos que não têm respeitadas as suas escolhas ou que são colocados em uma condição de não poder fazê-las. E aqui considero que as personagens e os filmes dão ao termo *queer* e às análises teóricas sobre gênero uma amplitude e uma maior pluralidade.

A quebra da abjeção e dos estereótipos de gênero, criados em torno dos corpos divergentes das normas, precisa ser uma prática diária para a qual esta análise buscou contribuir, porque, se por um lado é histórica a opressão, também o são a luta e a resistência. As questões pontuadas nesta tese remetem a temas muito enraizados na sociedade argentina e latino-americana de modo geral e, por isso mesmo, fazem parte dos estratos mais profundos, altamente naturalizados, cuja ultrapassagem demanda tempo e esforço.

Os conceitos aqui explicitados e o debate proporcionado a partir da interseção das análises teóricas dos e das intelectuais escolhidos/das permitem que os estudos feministas, de

gênero e *queer* possam cada vez mais desconstruir os essencialismos e naturalizações estabelecidas em discursos deterministas baseados no sexo biológico e no binarismo.

As considerações feitas acerca desses corpos caminham ao lado de outras lutas. As opressões geradas dentro desse sistema de sexo-gênero excludente, que ainda predomina na sociedade contemporânea, segue adoecendo, matando e silenciando uma quantidade imensa de pessoas. Mas, mais que tratar dos corpos trans e intersexuais, das violências a que são submetidos e das estratégias que precisam forjar para permanecerem vivos, esta tese buscou encará-los como corpos políticos. São corpos que possuem uma potência de vida, que falam mesmo quando silenciados e fazem da sua existência uma prática de liberdade

A precarização e a perseguição dos corpos *queer*, que ao longo do tempo receberam as mais diferentes denominações, quase sempre com conotações negativas, foram e são uma constante. E por isso é importante afrontar o *status quo* da heteronormatividade de gênero, mostrando que existem outras possibilidades para os corpos além da binária, ainda presa ao sexo anatômico. Identidades e corpos híbridos, mutáveis, ou (quem sabe ainda?) o fim das identidades. São perspectivas revolucionárias, talvez ainda longe de serem alcançadas e concretizadas, mas urgentes e que precisam estar na ordem do dia.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Lucía; MAGLIA, Elea. Genealogía de la homosexualidad en la Argentina. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. *Memoria Académica*. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5502/ev.5502.pdf. Acesso em 14 de abril de 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, 207 p.
- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, 2a ed., Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010. 272 p.
- ALONSO, Noemí Acedo. *La intersexualidad bajo tachadura en 'El último verano de la boyita'*. Disponível em: <file:///C:/Users/Re/Downloads/Dialnet-LaIntersexualidadBajoTachaduraEnElUltimoVeranoDeLa-4735504.pdf>. Acesso em 11 de agosto de 2016.
- AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Nora (orgs.) *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2004, 352 p.
- ARAGÓN. Eduardo Nabal. Boquitas Sin Pintar: Lo Trans en el Cine Español y Argentino. In: PEINADO, Pablo. *Universo trans: análisis pluridisciplinar*. Espanha. 2015. p. 119-146.
- ÁVILA, Simone; GROSSI, Miriam Pillar. *Transexualidade e o Movimento Transgênero na perspectiva da diáspora Queer*. Disponível em: <http://nigs.paginas.ufsc.br/files/2012/01/TRANSEXUALIDADE-E-MOVIMENTOTRANS%C3%8ANERO-NA-PERSPECTIVA-DA-DI%C3%81SPORA-QUEER-Simone-%C3%81vila-e-Miriam-Pillar-Grossi.pdf>. Acesso em 2 de junho de 2013.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. “Não se meta com meus filhos”: a construção do pânico moral da criança sob ameaça. *Cadernos Pagu*. 2018, p. 1-15. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n53/1809-4449-cpa-18094449201800530006.pdf>. Acesso em 25 de janeiro de 2019.
- BALLESTRIN, Luciana. “América latina e o giro decolonial”. *Revista Brasileira de Ciência Política*. n. 11, p. 89-117, maio/agosto. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>. Acesso em 12 de maio de 2016.
- BAZÁN, Osvaldo. *Historia de la hoosexualidad em la Argentina*. 2ª ed. Buenos Aires: Marea, 2010, 644 p.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutividade Técnica. In: LIMA, Luis Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006, 256 p.

BENTO, Berenice. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2017, 329 p.

BENTO, Berenice; PELÚCIO, Larissa. Despatologização do gênero: a politização das identidades abjetas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 569-581, maio-agosto/2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2012000200017>. Acesso em 9 de setembro de 2018.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. *Cadernos Pagu*, 2007, n. 28, pp.257-283. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/12.pdf>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

BHABHA, Homi K. Interrogando a identidade. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p.70-104.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira; DOS SANTOS, Cristina Andrade; DOMINGUEZ, José Manuel Moreno. A indústria cinematográfica no Mercosul: economia, cultura e integração. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. I - Espaço e Identidades, nov. 2006. Disponível em: http://eptic.com.br/wp-content/uploads/2015/01/Revista-EPTIC_CulturaePensamento_vol-I.pdf. Acesso em 7 de junho de 2017.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira (org.) *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

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

BUTLER, Judith. Variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla. *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987, p. 139-154.

CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos a procura de um lugar neste século*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Transexualismo e identidade sexuada. in Viviani, A., (Org.) *Temas da Clínica Psicanalítica*, São Paulo, Experimento, 137-147, 1998.

CINEMA brasileiro é menos branco que o argentino, diz Lucrecia Martel. G1. 20 out. 2015. Cinema. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2015/10/cinema-brasileiro-e-menos-branco-do-que-o-argentino-diz-lucrecia-martel.html>. Acesso em: 23 de julho de 2018.

CITAÇÃO da semana: Lucrecia Martel. *La Gaceta*. 23 de agosto de 2015. Disponível em: <http://mulhernocinema.com/para-ler/citacao-da-semana-lucrecia-martel/>. Acesso em: 22 de junho de 2018.

CHERRO, Mariana Vieira. *Que se enteren. Cuerpo y sexualidade en el zoom social. Sobre XXY. Revista Estudos Feministas*. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000200003/19306>. Acesso em 08 de agosto de 2016.

CODINA, Víctor. *Mariología de los pobres*. Diakonia (47). p. 271-288, 1988. Disponível em: <http://repositorio.uca.edu.ni/3748/>. Acesso em 29 de março de 2020.

CONNELL, R. e MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 21 (1). p 241-282, janeiro-abril/2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>. Acesso em 20 de março de 2016.

COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Maria Auxiliadora Leite. In: DROGUETT, Juan Guillermo; ANDRADE, Flavio (Orgs). *O feitiço do cinema: ensaios de griffe sobre a sétima arte*. São Paulo: Saraiva, 2009.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Loucura, gênero feminino: as mulheres do Juquery na São Paulo do início do século XX. *Revista Brasileira de História*. São Paulo. Vol. 9, nº 18, p. 121-144. 1989. Disponível em: https://www.google.com.br/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwir2bC687rnAhXtCrkGHTsiCNUQFjAAegQIBBAC&url=https%3A%2F%2Fwww.anpuh.org%2Farquivo%2Fdownload%3FID_ARQUIVO%3D3853&usq=AOvVaw3pxUazcLe2VWDMaUx6cfyi. Acesso em 6 de fevereiro de 2016.

DE LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco. 1994. Disponível em: <http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acesso em 21 de novembro de 2017.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DEL PRIORE, Mary. Magia e Medicina na colônia: o corpo feminino. In: DEL PRIORE, Mary. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, p.55-70. Disponível em:

http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D1200.dir/5_Dussel.pdf. Acesso em 24 de agosto de 2017.

FALICOV, Tamara. A circulação global e local do novo cinema argenino. *In*: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

FANTINI, João Ângelo. “Diálogos entre história e cinema – do real ao virtual”. *In*: DROGUETT, Juan Guillermo; ANDRADE, Flavio (Orgs). *O feitiço do cinema: ensaios de griffe sobre a sétima arte*. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 51-59.

FEMENIAS, María Luisa. “Esboço de un feminismo latinoamericano”. *Revista Estudos Feministas*, vol. 15, n.1, p. 11-25, janeiro-abril/2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2007000100002>. Acesso em 12 de maio de 2016.

FERNÁNDEZ, Máximo Javier. Perspectivas sobre la homosexualidad en la historia reciente de Argentina. Aportes, limitaciones y enfoques. *Apuntes de investigación del CECYP 2013*. Año XVI. Nº 23. pp. 153-185. Disponível em: <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/432>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo. Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Herculine Barbin: O Diário de um hermafrodita*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1982.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol. 1 A vontade de Saber. 11ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRIDMAN, Luis Carlos. Pós-modernidade: sociedade da imagem e sociedade do conhecimento. *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 353-75,

jul.-out. 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701999000300007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em 22 de janeiro de 2020.

GALT, Rosalind. Cinema do calote: tornando *queer* a crise econômica no Novo Cinema Argentino. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (orgs). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre cinematografia latino-americana atual*. Palhoça: Ed. Unisul, 2012, 306 p.

GETINO, Octavio. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. 2 ed. Buenos Aires: CICCUS, 1998.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A cultura fitness e a estética do comedimento: as mulheres, seus corpos e aparências. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, Tânia Navarro (Orgs). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2008.

GONZÁLEZ, José Luis Tejeda. “La linea, la frontera e la modernidade”. Estudios Fronterizos. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Julio/diciembre, año/vol. 05, numero 10. Universidad Autonoma da Baja California. Mexicali, Mexico, 2004, pp.73-90. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/530/53051003.pdf>. Acesso em 4 de janeiro de 2020.

GRADVOHL, Silvia Mayumi Obana; OSIS, Maria José Duarte; MAKUCH, Maria Yolanda. Maternidade e Formas de Maternagem desde a Idade Média à Atualidade. In: *Pensando famílias*. Vol. 18(1), jun. 2014, p.55-62.

GRIJALVA, Dorotea Gómez. Mi cuerpo es un territorio político. *Voces descolonizadoras*. Cuaderno 1. Ed. Brecha Lesbica. 2012. Disponível em: <https://brechalesbica.files.wordpress.com/2010/11/mi-cuerpo-es-un-territorio-polc3adtico77777-dorotea-gc3b3mez-grijalva.pdf>. Acesso em: 21 de novembro de 2017.

GROSFOGUEL, Ramón. “Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas”, em CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramon (coords.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporâneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *Historia & Audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade?” In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HARAWAY, Donna. O Manifesto ciborgue: a ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais do século XX. In: HARAWAY, Donna. *Ciência, ciborgues e mulheres: a reinvenção da natureza*. Free Association Books: 1991. Tradução de Ana Maria Chaves.

HARDING, Sandra. Ciência e tecnologia no mundo pós-colonial e multicultural: questões de gênero. *Revista Labrys*, estudos feministas, número 3, janeiro/ julho 2003. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys3/web/bras/sandra1.htm>.

HAWKESWORTH, Mary. Confundir el género (Confounding gender). *Debate Feminista*, n. 20, p. 3-48, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42625714>.

HITE, Shere. *O Relatório Hite: um profundo estudo sobre a sexualidade feminina*. São Paulo: Difel, 1979.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HUNT, Lynn. *A Invenção dos Direitos Humanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

INSAUSTI, Santiago Joaquin. Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina. En: D'ANTONIO, Debora (comp.) *Deseo e represión: Sexualidad, género y Estado en la historia reciente argentina*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2015.

JENKINS, Keith. *A História Repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.

JUAN-NAVARRO, Santiago. Cine y globalización en Iberoamérica: el papel de las coproducciones. *Pasavento Revista de Estudios hispánicos*. Vol. II, n.º 2 (verano 2014), pp. 297-31. Disponível em: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/23848/cine_navarro_PASAVENTO_2014_V2_N2.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 15 de outubro de 2019.

KINSEY, Alfred. *O comportamento sexual nos homens*. 1948.

KINSEY, Alfred. *O comportamento sexual nas mulheres*. 1953.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>. Acesso em: 10 de setembro de 2011.

KUNZRU, Hari. Genealogia do ciborgue. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org. e trad.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo*. Corpo e gênero dos gregos a Freud. Trad. Vera Whateley. Rio de Janeiro, 2001.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

LOPES, Eliane Teixeira. Prefácio – Vá ao cinema! In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. “Corpos que escapam”. *Labrys Estudos Feministas*. número 4, agosto/dezembro 2003. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys4/textos/guacira1.htm>. Acesso em 8 de janeiro de 2020.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas*. Pro-Posições, v. 19, n. 2 – maio/agosto 2008, p. 17-23. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a03v19n2.pdf>. Acesso em 18 de março de 2016.

LOURO, Guacira Lopes. O “Estranhamento” Queer. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, Tânia Navarro (Orgs). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, Guacira (org.) *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LUGONES, María. Colonialidad y género: hacia um feminismo descolonial. In: MIGNOLO, Walter. *Gênero y descolonialidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014.

MACHADO, Paula Sandrine. “Quimeras” da ciência: a perspectiva de profissionais da saúde em casos de intersexo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 20 nº. 59 outubro/2005, p. 67-81. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v20n59/a05v2059.pdf>. Acesso em 10 de janeiro de 2019.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O Alienista*. 1882. Disponível em: <http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/pdf/00142.pdf>. Acesso em 23 de maio de 2019.

MACAUE, Marcelo. Movimento de câmera. 2012. Disponível em: <https://portaldocurta.wordpress.com/2012/05/24/movimento-de-camera/>. Acesso em 20 de maio de 2019.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p. 143-153, 1º semestre de 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100008>. Acesso em 12 abr. 2016.

MANSILLA, Silvina Luz. Un aporte de Carlos Guastavino y Lima Quintana al mundo de la Nueva Canción argentina. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.19-27.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Edunicamp, 2010.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 32, nº 94, junho 2017. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em 16 de agosto de 2016.

MUNIZ, Diva Couto. Sobre gênero e sexualidade e O Segredo de Brokeback Mountain: uma história de aprisionamentos. *In*: STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, Tânia Navarro (Orgs). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita filmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. *In*: CAPELATO, Maria Helena et. al. (org) *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 65-84.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.

NAVARRO-SWAIN, Tania. A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez” do nomadismo identitário. Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/tanianomadismo.htm>. Acesso em 30 de abril de 2015.

NAVARRO-SWAIN, Tania. *Identidade pra te quero?* Disponível em: www.tanianavarrowswain.com.br/.../identidade%20p%20q%20te%20qyero. Acesso em 30 de abril de 2015.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Entre a vida e a morte, o sexo. *In*: STEVENS, Cristina Maria Teixeira; NAVARRO-SWAIN, Tânia (Orgs). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2008.

NEVES, Lucilia de Almeida. Memória e História: substratos da identidade. *Revista História Oral*. 2000. Disponível em: www.revista.historiaoral.org.br. Acesso em 20 fev. 2012.

NICHOLSON, Linda. “Interpretando o gênero”. *Revista Estudos Feministas*. v. 8, n. 2, p. 9-42, maio/agosto. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>. Acesso em 28 de maio de 2016.

NORA, Pierre. “Entre memória e história – a problemática dos lugares”. Tradução de Yara AunKhoury. *Projeto História*; Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NOUZEILLES, Gabriela. *Ficciones somáticas*. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910) Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.

OBERTI, Alejandra. “La memoria y sus sombras”. *In*: JELIN, Elizabeth y KAUFMAN, Susana. (comp.) *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York: Social Science Research Council, 2006. p. 73-110.

PALACIN, Vicheé; CRUZ, Goya. A fotografia em Movimento. *In*: DROGUETT, Juan Guillermo; ANDRADE, Flavio (Orgs). *O feitiço do Cinema: ensaios de griffe sobre a sétima arte*. São Paulo: Saraiva, 2009.

PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, v. 12, n. 22, jan.-jun. 2011, p. 270-283. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v12n22/1518-3319-topoi-12-22-00270.pdf>. Acesso em 14 de dezembro de 2019.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? *Revista Periódicus*. 1ª edição, p. 68-91, maio-outubro de 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150>. Acesso em 23 de dezembro de 2019.

PEPLO, Fernando Franco. La militancia homosexual en la Argentina de los '70: Una elucidación feminista. II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 28, 29 y 30 de septiembre de 2011, La Plata, Argentina. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4905/ev.4905.pdf. Acesso em 21 de junho de 2018.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Queer decolonial: quando as teorias viajam*. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 5, n. 2, jul.-dez. 2015, pp. 411-437. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/340/>. Acesso em 20 de outubro de 2018.

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

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PITALUGA, Antonio Álvarez. “Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015)”. *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, vol 4, n. 2, p. 91-108, 2016 .

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

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

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

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

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. *São Paulo em Perspectiva*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a09v15n3.pdf>. Acesso em 15 de novembro de 2017.

RANGIL, Viviana (Org.). *El cine argentino de hoy: entre el arte e la política*. 1ª ed. Buenos Aires: Biblos, 2007, 223 p.

REA, Caterina Alessandra; AMANCIO, Izzie Madalena Santos. Descolonizar a sexualidade: Teoria Queer of Colour e trânsitos para o Sul. *Cadernos Pagu*. p. 1-38. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n53/1809-4449-cpa-18094449201800530015.pdf>. Acesso em 5 de junho de 2019.

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

RICH, B. Ruby, “New Queer Cinema”, in: L. Murari & M. Nagime, *New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política* (ps. 20 - 31), São Paulo, Brasil, Caixa Cultural, 2015

ROSSI, Amanda. “*Monstro, prostituta, bichinha*”: como a Justiça condenou a 1ª cirurgia de mudança de sexo do Brasil. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43561187>. Acesso em: 25 de janeiro de 2019.

RUIZ, Enrique Sánchez. O cinema no México: globalização, concentração e contração de uma indústria cultural. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/viewFile/751/616>. Acesso em maio de 2018.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*; Tradução e notas Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SANTOS, Ana Cristina. Estudos *queer*: Identidades, contextos e acção colectiva, Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 76 | 2006, colocado online no dia 01 outubro 2012, criado a 30 abril 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/813>. Acesso em 17 de novembro de 2019.

SANTOS, Fabiana Crispino. O cinema de Pedro Almodóvar: intertextualidade, retroserialidade e autoria. In: SANTOS, Fabiana Crispino. (org). *Comunicação na prática: olhares contemporâneos*. Curitiba: Appris, 2019, 139 p.

SANTOS, Zeloí Aparecida Martins. Historia e Literatura uma relação possível. *Revista Científica /FAP*, Curitiba, v.2, p. 117-126, jan./dez. 2007 Disponível em: <https://docplayer.com.br/115242734-Historia-e-literatura-uma-relacao-possivel.html>. Acesso em 26 set. 2008.

SARMET, Érica; BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. *Textura*, Canoas, v. 18, n. 38, pp. 50-66, set./dez. 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/2227>. Acesso em 3 de novembro de 2019.

SCHIENBINGER, Londa. *O feminismo mudou a ciência?* Tradução de Raul Fiker. Bauru, SP: EDUSC, 2001, 384 p.

SCHOONOVER, Karl; GALT, Rosalind. Os mundos do cinema queer: da estética ao ativismo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 97-107, jan-jun. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34814/18422>. Acesso em 4 set. 2019.

SCOTT, Ana Sílvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PISNKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, 16(2): 5-22, jul/dez. 1990. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em 31 de agosto de 2015.

SCOTT, Joan. Usos e abusos do gênero. *Projeto História*. Tradução: Ana Carolina E. C. Soares. São Paulo, n. 45, p. 327-351, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/15018>. Acesso em 25 de março de 2016.

SELEM, Maria Célia Orlato. *Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*. 2013. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP.

SILVA, Wilson H. No limiar do desejo. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996.

VALERY, Gabriel. “Ao lançar filme, Anna Muylaert relata desafios de ser cineasta mulher”. *Rede Brasil Atual*. 21 jul. 2016. Cultura. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2016/07/anna-muylaert-comenta-seu-novo-filme-e-relata-os-desafios-de-uma-cineasta-mulher-8768.html>. Acesso em 23 de julho de 2018.

SENA, Tito. Os relatórios Masters & Johnson: gênero e as práticas psicoterapêuticas sexuais a partir da década de 70. *Revista Estudos Feministas*, 2010.

SILVA, Felipe Cazeiro da; SOUZA, Emilly Mel Fernandes de; BEZERRA, Marlos Alves. (Trans)jornando a norma cisgênera e seus derivados. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 2, 2019. Disponível em: <https://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/search?subject=g%C3%AAnero>. Acesso em 18 de janeiro de 2020.

SILVA, Ronaldo Manoel. A última sodomia imperfeita: uma história das mulheres nefandas na América Portuguesa à luz do processo inquisitorial de Feliciano de Lira Barros (1763-1764). *Revista Ágora*. Vitória, n. 25, 2017, p. 78-97. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/agora/article/view/18582>. Acesso em 7 de abril de 2020.

SOIHET, Raquel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus. 1994.

SPINK, Mary Jane; MEDRADO, Benedito. Produção de sentido no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane (org). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas sociais, 2013, p. 22-41.

SPINK, Mary Jane; MENEGON, Vera Mincoff. A pesquisa como prática discursiva: superando os horrores metodológicos. In: SPINK, Mary Jane (org). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas sociais, 2013, p. 42-70.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

STOLLER, Robert. *A experiência transexual*. Rio de Janeiro: Imago, 1982.

SUTHERLAND, Juan Pablo. Os efeitos político-culturais da tradução do *queer* na América Latina. *Revista Periódicus*. 1ª edição, p. 5-20, maio-outubro de 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10145>. Acesso em 23 de dezembro de 2019.

TIBAU, Victor Oliveira. *Nossa América, Nosso Cinema: O cinema latino-americano e a integração da região*. São Paulo: PUC/SP, 2011.

VEIGA, Ana Maria. A ruína e o afeto: uma representação da crise argentina em Cama adentro. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (orgs). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre cinematografia latino-americana atual*. Palhoça: Ed. Unisul, 2012, 306 p.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura - cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese de doutorado em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, Brasil, 2013.

VEIGA, Ana Maria; DA SILVA, Alberto. Estudos de gênero e o cinema francês: entrevista com Geneviève Sellier. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 1, p. 343-359, janeiro/abril. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2014000100019>. Acesso em 29 de outubro de 2016.

VEIGA, Ana Maria; PEDRO, Joana Maria. Verbete a condição feminina. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio. (orgs). Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019. 748 p.

VELEZ, Irma. Género y "performance" en las escenas de lectura de El último verano de la Boyita (2009) de Julia Solomonoff. *Lectures du genre*, n° 8: Imageries du genre. Disponível em: http://www.lecturesduggenre.fr/lectures_du_genre_8/velez1.html.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema latino-americano*. Fundação Memorial da América Latina. Disponível em: www.memorial.org.br/biblioteca/bvl-temas/cinema-latino-americano. Acesso em 15 de agosto de 2016.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira (org.) *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Revista Estudos Feministas*, ano 9, p. 460-482, segundo semestre, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200008/8853>. Acesso em 13 de março de 2019.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A EXCÊNTRICA família de Antônia. Direção de Marleen Gorris. Holanda/Bélgica/Inglaterra: European Co-Production Fund., 1995. DVD (104 min.).

AMISTAD. Direção de Steven Spielberg. Estados Unidos: DreamWorks Distribution, 1997. DVD (155 min.)

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil: Gaumont do Brasil, 1984. DVD (119 min.)

CAMA adentro. Direção de Jorge Gaggero. Argentina. Produção de Verónica Cura, Diego Mas Trelles, Natalia Nuñez, Enrique Piñeyro, Marina Zeising, 2004. DVD (83 min.).

CAMILA. Direção de María Luisa Bemberg. Argentina. Produção de Lita Stantic. 1984. DVD (107 min.).

CAPITÃO América – Guerra Civil. Direção de Anthony Russo e Joe Russo. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2016. DVD (147 min.).

DANTON – O processo da Revolução. Direção de Andrzej Wajda. França: Les Films du Losange, 1983. DVD (136 min.).

EL NIÑO pez. Direção de Lucía Puenzo. Argentina: MK2 Diffusion, 2009. DVD (96 min.).

EL ÚLTIMO verano de la Boyita. Argentina: El Deseo S.A.Travesia Productions, Domenica Films, Epicentre Filmes, Lucky Monkey Pictures. 2009. DVD (93 min.).

ENTRE Tinieblas. Direção de Pedro Amodóvar. Espanha: Cult Filmes, 1983. DVD (114 min.).

ETERNAMENTE Pagu. Direção de Norma Bengell. Brasil: Warner Home Video, 1987. DVD (100 min.).

FABULOUS! The story of queer cinema. Direção de Lisa Ades e Lesli Klainberg. Estados Unidos, 2006. *On line* (82 min.).

FRIDA. Direção de Julie Taymor. Canadá, Estados Unidos, México: Miramax Films, 2002. DVD (123 min.).

KINSEY – Let's talk about sex. Direção de Bill Condon. Estados Unidos: Fox Searchlight. 2003. DVD (118 min.).

LA LEY del deseo. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha: Mindial Filmes Van Brad, 1987. DVD (104 min.).

LA NIÑA Santa. Direção de Lucrecia Martel. Argentina. 2005. DVD (106 min.).

LA MALA educación. Direção de Pedro Amodóvar. Espanha: El Deseo S. A. 2004. DVD (106 min.).

LA PIEL que habito. Direção de Pedro Amodóvar. Espanha: El Deseo S. A. 2011. DVD (117 min.).

MEMORIAS del subdesarrollo. Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1968. DVD (98 min.).

MÍA. Direção de Javier Van de Couter. Argentina: Maíz Producciones. 2011. DVD. (105 min.).

MUJERES al borde de um ataque de nervios. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo S. A. 1998. DVD (90 min.).

PEPI, Luci, Bom y otras chicas del montón. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha: Alenda. 1998. DVD (90 min.).

QUE horas ela volta? Direção de Anna Muylaert. Brasil: Pandora Filmes, 2015. DVD (114 min.).

ROSA Luxemburgo. Direção de Margareth von Trotta. Alemanha. 1986. DVD (123 min.).

SOFIE. Direção de Liv Ullmann. Suécia, Dinamarca. 1992. DVD (152 min.).

TAN de repente. Direção de Diego Lerman. Argentina, Holanda. DVD (92 min.).

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Difilm. 1967. DVD (106 min.).

THE CELULLOID Closet. Direção de Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Estados Unidos: TriStar Pictures. 1995. DVD (102 min.).

TODO sobre mi madre. Direção de Pedro Amodóvar. Espanha: El Deseo S. A. 1999. DVD (101 min.).

UNA Mujer Fantastica. Direção de Sebastián Lelio. Chile: Sony Pictures Classics. 2017. DVD (104 min.).

XXY. Direção de Lucía Puenzo. Argentina: Imovision. 2007. DVD. (86 min.).

WONDER Woman. Direção de Patty Jenkins. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures. 2017. DVD (141 min.).

ANEXO A – SINOPSES DOS FILMES FONTES DA TESE

Sinopse do filme *XXY* (2007):

“Alex (Inés Efron) nasceu com ambas as características sexuais. Tentando fugir dos médicos que desejam corrigir a ambigüidade genital da criança, seus pais a levam para um vilarejo no Uruguai. Eles estão convencidos de que uma cirurgia deste tipo seria uma violência ao corpo de Alex e, com isso, vivem isolados numa casa nas dunas. Até que, um dia, a família recebe a visita de um casal de amigos, que leva consigo o filho adolescente. É quando Alex, que está com 15 anos, e o jovem, de 16, sentem-se atraídos um pelo outro”.

Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-128359/>.

Sinopse do filme *El último verano de la Boyita* (2009):

“En un espacio aparentemente bucólico, un secreto se revela, espontáneamente. Al volver de una cabalgata, Jorgelina nota una mancha de sangre en la montura. Y otra mancha en el pantalón de Mario. Mario no sabe qué decir. No sabe por qué, pero él no es como los demás. Jorgelina lo acompañará en un camino de descubrimiento, temor y aceptación. Una revelación que los unirá más de lo imaginado”.

Disponível em: <http://www.labutaca.net/peliculas/el-ultimo-verano-de-la-boyita/>.

Sinopse do filme *Mía* (2011):

“A orillas del río se ha creado un asentamiento, habitado únicamente por travestis y homosexuales, la Aldea Rosa. Ale es una de las chicas trans que vive allí. Ella trabaja como cartonera y en su recorrida diaria en la calle, encuentra el diario íntimo de Mía, una joven que ha muerto dejando solos a su marido Manuel y a su pequeña hija Julia. La empatía que siente Ale por Mía al leer el contenido del diario y el deseo de ocupar su lugar, la llevarán a descubrir su verdadera naturaleza”.

Disponível em: <https://filmow.com/mia-t60512/>

ANEXO B – FONTES COM FICHAS TÉCNICAS

XXY. 86 min. Cores. Argentina, Espanha e França. 2007.

Direção e roteiro: Lucía Puenzo.

Fotografia: Natasha Braier.

Montagem: Alex Zito, Hugo Primero.

Som: Facundo Paco Girón, Fernando Soldevila, Nicolás Scaduto, Rodrigo Merolla.

Produção: José María Morales, Luis Puenzo.

Produtora: Historia Cinematograficas Cinemania, Wanda Visión S.A., Pyramide Films.

Elenco: Ricardo Darín, Valeria Bertuccelli, Germán Palacios, Caronila Pelleritti, Martín Piroyansky, Inés Efron, Guillermo Angelelli, César Troncoso, Jean Pierre Reguerraz, Ailín Salas.

Distribuidora: Imovision.

El último verano de la Boyita. 93 min. Cores. Argentina, Espanha e França. 2009.

Direção e roteiro: Julia Solomonoff.

Fotografia: Julia Solomonoff, Lucio Bonelli.

Montagem: Andrés Tambornino, Rosario Suárez.

Som: José Caldararo, Lena Esquenazi

Produção: Julia Solomonoff, Lucia Seabra, Maria Teresa Arida, Pepe Salvia

Produtora: El Deseo S.A.Travesia Productions, Domenica Films, Epicentre Filmes, Lucky Monkey Pictures.

Elenco: Guadalupe Alonso, Nicolás Treise, Mirella Pascual, Gabo Correa, María Clara Merendino, Guillermo Pfening, Arnoldo Treise, Claudio Quinteros, Silvia Tavcar, Edith Nadalin.

Mía. 105 min. 35 mm. Cores. Argentina, Espanha, 2011.

Direção e roteiro: Javier Van de Couter

Fotografia: Miguel Abal

Montagem: Fabio Pallero

Som: Jérica Suárez

Produção: Pablo Rovito y Fernando Sokolowicz

Produtora: Maíz Producciones, INCAA.

Elenco: Rodrigo de la Serna, Camila Sosa Villada, Maite Lanata, Naty Menstrual.

Distribuidora: Primer Plano Film Group (Argentina) (theatrical); Pecado Films (Spain).