



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

**FICÇÕES INTERSEXO NO CINEMA: prazeres, afetos e paisagens
em *XXY* e *Arianna***

LIANA SALLES MONTEIRO

Rio de Janeiro

Agosto de 2022

Liana Salles Monteiro

FICÇÕES INTERSEXO NO CINEMA: prazeres, afetos e paisagens em *XXY* e
Arianna

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação da Escola de
Comunicação da Universidade Federal do Rio
de Janeiro como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes

Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Rio de Janeiro

2022

Liana Salles Monteiro

FICÇÕES INTERSEXO NO CINEMA: prazeres, afetos e paisagens em *XXY* e
Arianna

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação da Escola de
Comunicação da Universidade Federal do Rio
de Janeiro como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada em

Denilson Lopes, doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Mariana Baltar, doutora, Universidade Federal Fluminense

Paula Sandrine, doutora, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Denilson Lopes, que gentilmente acolheu a orientação deste trabalho. A ele, serei sempre grata pela generosidade, pela confiança e pela compreensão, esta última qualidade sendo especialmente importante em tempos de dificuldade, como foram os dias pandêmicos em que escrevi a dissertação.

A meus pais, Andréa e Maurício, também dedico um forte agradecimento, já que foram eles os primeiros e mais importantes incentivadores da minha educação. Com os dois, aprendi a valorizar e a acreditar no caminho escolar e universitário.

Ainda no âmbito familiar, agradeço a meus irmãos, Vinícius e Bia, por terem me apoiado incondicionalmente nesses últimos dois anos, sempre respeitando meu espaço e tempo de escrita.

A meus amigos, Lalesca, Paloma e Fernando, expresso minha gratidão. Sem eles, os dias de isolamento teriam sido muito mais difíceis, e o processo de leitura e escrita, muito menos prazerosos.

Agradeço também à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nas figuras de Victa de Carvalho e Marialva Barbosa, pela competência, disponibilidade e cordialidade. E um agradecimento especial a Thiago Couto, sempre disposto a tirar as dúvidas e a resolver os problemas burocráticos dos pós-graduandos.

Não poderia deixar de agradecer a minha chefe e amiga, Anelize Kosinski, que concordou com meu afastamento do trabalho para que eu pudesse cumprir o segundo ano do mestrado de maneira saudável. E a Ronaldo Canabarro, amigo e colega de trabalho, primeiro incentivador dessa jornada de pesquisa.

Por fim, agradeço a Mariana Baltar e a Paula Sandrine, que trouxeram contribuições muito valiosas para esta dissertação.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Arianna se examina em frente ao espelho.	32
Figura 2: Arianna com a mãe no banheiro. Início, meio e fim do movimento de câmara.	34
Figura 3: Marcello corta a carne de um animal.	37
Figura 4: Arianna no carro. Atrás, uma “árvore-genitália”.	39
Figura 5: Alex e Álvaro em momento íntimo.	45
Figura 6: Alex se olha no espelho.	46
Figura 7: Alex mostra a genitália para Álvaro.	48
Figura 8: Corrida na floresta.	62
Figura 9: Alex rechaça uma pílula e acaricia um camaleão com os pés.	66
Figura 10: Alex e Álvaro na floresta.	71
Figura 11: Câmera percorre pedras.	73
Figura 12: Arianna contempla o mar.	75
Figura 13: Sedução na água.	78
Figura 14: Os pais de Arianna dançam. O céu, o mar, árvores e mato ao fundo.	94
Figura 15: Paisagem composta de mato, casas, árvores e céu.	95
Figura 16: Paisagem com pedras, árvores, casa e céu.	97
Figura 17: Arianna em um bosque italiano.	98
Figura 18: Arianna se diverte com amigos. Paisagem composta de árvores, grama, arbustos e céu.	99
Figura 19: Arianna caminha em direção à casa, rodeada de árvores e arbustos.	100
Figura 20: Arianna na sala de espera do hospital. Uma pintura de paisagem ao fundo, com uma enorme queda d’água e árvores circundantes.	101
Figura 21: Arianna caminha pelo bosque.	102
Figura 22: Paisagem composta de céu, mar, vegetação rasteira, casa e menina.	105
Figura 23: Paisagem composta de céu, mar e vegetação rasteira.	106
Figura 24: Álvaro e Alex conversam. Paisagem com mar, praia e céu ao fundo.	108
Figura 25: Paisagem com areia, piscina natural, mar e céu.	109
Figura 26: Paisagem com mar, barco e céu.	110
Figura 27: Azul.	111

MONTEIRO, Liana Salles. **Ficções intersexo no cinema: prazeres, afetos e paisagens em XXY e Arianna**. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

RESUMO

Pelo menos desde o último terço do século XIX, o hermafroditismo e a intersexualidade estão fundamentalmente vinculados a um *regime do olhar* ancorado na ciência e na medicina. Enquanto no século XIX as fotografias médicas se tornaram o modelo paradigmático de produção de imagens de corpos hermafroditas, a partir da década de 1950 a visualização médica da genitália intersexo adquiriu uma nova função: definir qual cirurgia e qual tratamento hormonal serão mais adequados aos corpos dúbios examinados. Nos dois momentos, esses corpos, entendidos como inadequados dentro de uma lógica binária de atribuição do sexo/gênero, são submetidos a um enquadramento visual que os limita à região genital, a fim de que se estabeleça seu “sexo verdadeiro” (século XIX) ou seu “sexo ótimo” (século XX). Esse enquadramento vem acompanhado de outras técnicas e estratégias que visam a conferir a maior visibilidade possível do órgão sexual, dentro do que Linda Williams (1989) compreende como um “princípio da máxima visibilidade”. Em consonância com as reivindicações contemporâneas do movimento intersexo, que contesta os padrões médicos vigentes, os longas-metragens *XXY* (2007), da diretora argentina Lucía Puenzo, e *Arianna* (2015), do diretor italiano Carlo Lavagna, propõem usos ficcionais criativos e críticos do paradigma da máxima visibilidade. No primeiro capítulo da dissertação, investigamos as estratégias cinematográficas empregadas pelos filmes para recriar e desfazer tal paradigma, compreendendo que efeitos essas reformulações podem ter no campo de estudos da intersexualidade. Já no segundo capítulo, fazemos uma virada teórico-metodológica em direção à dimensão sensório-afetiva dos filmes, tentando compreender como os afetos e as sensações desfazem, a seu modo próprio, o olhar distanciado e “incorpóreo” da medicina. Por último, analisamos as paisagens nos filmes, refletindo sobre a relação entre natureza, verdade, intersexualidade e paisagem.

Palavras-chave: Intersexualidade; Intersexo; Cinema; Afeto; Paisagem.

MONTEIRO, Liana Salles. **Intersex fictions in cinema**: pleasures, affects and landscapes in *XXY* and *Arianna*. 2022. 122p. Thesis (Master's degree in Communication and Culture) – Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2022.

ABSTRACT

Since the last third of the 19th century, hermaphroditism and intersexuality are linked to a visual regime anchored in science and medicine: in the 19th century, medical photography became the paradigmatic model of imagetic production concerning hermaphroditic bodies; in the second half of the 20th century, the medical gaze increments its functions, as it becomes the privileged instance in charge of defining the “most suitable” surgeries and hormonal treatments for intersex bodies. In those two moments, intersexual bodies, seen as inadequate under a binary logic of sex/gender, are submitted to a visual framing that confines them to their genital parts, so that medical doctors can establish their “true sex” (19th century) and the “optimal sex”(20th century). Said framing is accompanied by other techniques and strategies aiming to warrant the maximum visibility of the sexual organs, a logic Linda Williams (1989) calls the “principle of maximum visibility”. Echoing the intersex movement’s contemporary claims against standard medical treatments, feature films *XXY* (2007), directed by Argentinian filmmaker Lucía Puenzo, and *Arianna* (2015), directed by Italian filmmaker Carlo Lavagna, bring creative and critic fictional uses for the paradigm of maximum visibility. In the first chapter, we investigate the cinematic strategies these films deploy to recreate and undo the paradigm, as well as we try to understand the impact of such strategies on intersex studies. In the second chapter, we perform a theoretical-methodological turn towards the sensory-affective dimension of the films, as we explore the way affects and sensations deconstruct, in their unique way, the distanced and disembodied medical gaze. Finally, we analyse landscapes in *XXY* and *Arianna* through a discussion about nature, truth, intersexuality and landscape.

Keywords: Intersexuality; Intersex; Cinema; Affect; Landscape.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Intersexualidade e o paradigma da máxima visibilidade: entre a medicina e os prazeres	19
<i>Arianna</i> , em busca da verdade de si.....	29
XXY, evidências visíveis, desejos e prazeres	44
2. Intersexualidade e corpo: a dimensão sensório-afetiva	51
XXY, movimentos “deformativos”, corpos intensivos	61
<i>Arianna</i> , afetos aquáticos.....	72
3. Intersexualidade e paisagem: abertura, natureza e percepto	80
<i>Arianna</i> : natureza e abertura.....	90
XXY, paisagem e atmosfera.....	102
Considerações Finais	113
Referências Bibliográficas	119

Introdução

Os termos “intersexo” e “intersexualidade”, embora venham angariando mais atenção e notoriedade nos espaços midiáticos contemporâneos¹, ainda são pouco conhecidos se comparados a outras letras da sigla LGBTQIA+².

Foi, aliás, a raridade que me atraiu para esses termos, que figuram no *Manifesto contrassexual* (2014) de Paul Preciado, mais precisamente na parte “Esses intersexuais... como eu e você” (2014, p. 130). Tal qual uma criança que se espanta e se encanta com uma palavra nova, fiquei intrigada. Antes da leitura do livro de Preciado, tinha ouvido falar de intersexualidade em apenas uma ocasião: organizando uma sessão de um cineclubes LGBTQIA+, um amigo quis saber se algum de nós, seus colegas de trabalho, tinha uma recomendação de filme com a temática “intersexo”. Como ninguém conseguiu pensar em uma indicação, e como não havia (achávamos) outras opções, o filme escolhido acabou sendo *XXY*, longa argentino de Lucía Puenzo que alcançara certa fama e reconhecimento.

Aquela ausência – de sugestões de filmes com a temática “intersexo” – começou a vibrar em alguma gavetinha da memória enquanto eu lia o livro de Preciado. Surgiu então a semente desta pesquisa: que relações existem entre cinema e intersexualidade?

Para começar, foi preciso compreender a história e os usos dos termos “intersexo” e “intersexualidade”, criados e popularizados no século XX.

Cunhada pelo zoologista e geneticista alemão Richard Goldschmidt, em 1916³, a terminologia surgiu no período em que os médicos tentavam encontrar novas nomenclaturas para o que, durante séculos, foi denominado como “hermafrodita”. Se tentativas como a do ginecologista escocês David Berry – que inventou a noção de “conjuntos sexuais” para designar características morfológicas sexuais fora do padrão – não tiveram boa aceitação, os termos “intersexo” e “intersexual” logo foram incorporados ao vocabulário da medicina, sendo utilizados de forma intercalada, ao longo do século XX, com “hermafrodita”, que até hoje está presente no jargão médico e no léxico popular.

Na seção “Perguntas Frequentes” do site da Associação Brasileira de Intersexos (ABRAI)⁴, a diferença entre os termos aparece da seguinte forma:

¹ Por exemplo, desde pelo menos 2016, a BBC Brasil vem publicando matérias de amplo alcance sobre intersexualidade. É digna de nota também a participação de Amiel Vieira, um dos ativistas intersexo mais conhecidos no país, em entrevistas a veículos da grande imprensa, como a TV Globo.

² Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexuais, Assexuais. A sigla está em constante transformação, sempre abrigoando novas denominações identitárias (o “P” de Pansexual, por exemplo, às vezes aparece na sigla).

³ No trabalho *Lymantria dispar* (1916). Na obra, entretanto, o conceito de “intersexo” diferia do de “hermafrodita”.

⁴ <<https://abrai.org.br/>>

Hermafrodita é uma pessoa que tem uma condição congênita onde há presença de testículo e ovário, ou ovotestis, com presença ou não de genitália ambígua. Intersexo é o termo generalista que engloba todas as condições biológicas que não se enquadram nas definições médicas de macho e fêmea, sendo hermafrodita, apenas uma delas. Por exemplo, Insensibilidade Androgênica, Regressão Testicular, Hiperplasia Adrenal Congênita, Síndrome de Klinefelter, Síndrome de Turner, Síndrome de Rokitansky, entre outras, são exemplos de intersexualidade e não são casos de hermafrodita. Em resumo, todo Hermafrodita é Intersexo, mas nem todo Intersexo é Hermafrodita (ABRAI, 2021)⁵.

“Intersexo” é, portanto, um termo guarda-chuva que abriga diversas condições relacionadas a características sexuais (na literatura médica, fala-se em pelo menos quarenta e uma). E também designa uma identidade política com reivindicações próprias, que se situam, sobretudo, nos campos médico e jurídico⁶. O movimento denominado como “intersexo” teve início nos anos 1990 nos Estados Unidos, com a resposta de Cheryl Chase, uma pessoa intersexual, ao artigo publicado pela bióloga e especialista em gênero Anne Fausto-Sterling na revista *Sciences*, intitulado “*The five sexes*” (1993), que levou a um público amplo⁷ a problematização acerca dos tratamentos direcionados a pessoas intersexuais. Na resposta de Chase, foi anunciada a criação da ISNA – *Intersex Society of North America* –, associação que reuniria pessoas intersexo em torno da formulação de estratégias de visibilização de uma nova identidade e de políticas que melhorassem os tratamentos médicos destinados àqueles que, segundo a definição oficial da associação, nasceram “com um corpo que alguém definiu como incomum para homens e mulheres”⁸ (ISNA, 2008, tradução nossa).

Embora em 2005 o próprio termo “intersexo” tenha começado a ser substituído oficialmente pela nomenclatura DDS – Distúrbios ou Diferenças de Desenvolvimento Sexual⁹, ele parece estar se consolidando ao redor do mundo como identidade política, que reivindica sua existência no ordenamento jurídico e melhores tratamentos médicos a pessoas intersexo – que muitas vezes passam por cirurgias de “normalização” sexual (construção de um órgão

⁵ Disponível em < <https://abrai.org.br/informacoes-e-recursos/perguntas-frequentes/>>. Último acesso em 31 jul. 2022.

⁶ Em setembro de 2021, por exemplo, o movimento intersexo no Brasil, organizado na ABRAI, conseguiu implementar o Provimento 122/2021, que permite a inserção de “ignorado” no campo destinado ao sexo da Declaração de Nascimento (DNV).

⁷ Com o título “*How many sexes are they?*”, o artigo foi publicado também no *New York Times*.

⁸ O site da ISNA, com o propósito de preservar a memória, permanece no ar, apesar de a instituição ter deixado de existir em 2008, dando lugar a “*Accord Alliance*”, uma associação vinculada não mais a uma identidade intersexual, e que é caracterizada pela aproximação com o *establishment* médico.< <https://isna.org/>>

⁹ Há ativistas e teóricas, como Ellen K. Feder, que defendem o uso do termo, por permitir que as características intersexuais sejam pensadas como um “distúrbio como os demais”. Outros, como Suzanne Kessler, acreditam que o uso de “DDS” em lugar de “intersexo” restringe à esfera médica um assunto que é social.

sexual conforme os ditames da cis heteronormatividade) ainda na infância, sem ter o direito à escolha.

Distinto, mas ainda vinculado a “intersexual”, o termo “hermafrodita” se origina da junção dos nomes gregos dos deuses Hermes e Afrodite, e remete ao mito descrito por Ovídio¹⁰ que relata o surgimento de um ser duplo, metade homem, metade mulher. Na Antiguidade, o termo começou a ser utilizado para se referir a indivíduos com características sexuais fora do padrão¹¹, e na Idade Média passou a figurar no imaginário das monstruosidades, aparecendo em diversas gravuras. Na Modernidade, surgem inúmeras taxonomias do hermafroditismo, que, além de ser tratado como assunto médico, é inserido no âmbito jurídico (os tribunais determinavam o gênero da pessoa hermafrodita julgada). No século XIX, novas tentativas de classificação¹² aparecem com força total, encabeçadas sobretudo pela medicina, que será responsável por descobrir qual é o “sexo verdadeiro” do corpo dúbio. No século XX, “hermafrodita” continua sendo uma palavra usada no campo médico, intercaladamente a “intersexo”.

De forma sintética, é possível pensar em uma passagem do sistema do sexo único ao sistema dos sexos opostos (LAQUEUR, 2001). O primeiro esteve vigente na Antiguidade, na Idade Média e na Modernidade ocidentais (até o início do século XIX) e previa gradações entre o polo inferior (o feminino) e o superior (o masculino)¹³; já o segundo começou a se desenvolver no século XVIII, e, entre outras consequências, gerou o modelo de “um corpo-um sexo”, que pressupunha, no caso dos hermafroditas, a existência de um sexo verdadeiro, dissimulado pela genitália ambígua, que deveria ser descoberto por um especialista médico. Ou seja, no mundo antigo, no medieval e em parte da Era Moderna, mesmo que fossem consideradas monstros ou quimeras, as pessoas hermafroditas tinham sua *existência* aceita (do ponto de vista ontológico), o que não significa que não eram perseguidas e submetidas a diversos tipos de violência.

¹⁰ Em *Metamorfoses* (2017), poema monumental escrito há mais de dois mil anos. É uma das principais fontes da mitologia greco-romana.

¹¹ Em “*Meanings of sex difference in the Middle Ages: medicine, science, and culture*” (1993), Michael Gronenberg conta que “hermafrodita”, na Antiguidade, era intercambiável com o termo, historicamente anterior, “andrógino”, para designar pessoas com características sexuais fora do que era considerado típico.

¹² Foucault acredita que os hermafroditas são a obsessão do século XIX, depois da obsessão do século XVIII com os “*transvestites*”.

¹³ Complementando essa explicação, o artigo de Lorraine Daston e Katharine Park, “*The hermaphrodite and the orders of nature*” (1995), conta que esse modelo fora herdado de Hipócrates, que acreditava em um espectro sexual que admitia gradações entre o masculino e o feminino — os hermafroditas “verdadeiros” se encontravam exatamente no meio. Outro modelo, o aristotélico, competia com o hipocrático nos tratados médicos do início da modernidade. Este não admitia o “hermafrodita verdadeiro”, pois o hermafroditismo era considerado como apenas uma questão de adição — o hermafrodita era o indivíduo, do gênero feminino ou do masculino, que possuía uma genitália sobressalente. De certa forma, foi a teoria aristotélica que prevaleceu a partir do século XIX.

O modelo posterior – sexos opostos – determinava que um indivíduo não poderia abrigar em seu corpo dois “sexos”¹⁴; em vez disso, deveria ser assinalado como homem ou mulher (modelo diádico). Essa lógica predominou ao longo do século XIX, período em que o hermafroditismo deixou o domínio da teratologia – estudo das “monstruosidades” – e foi incorporado de vez pela medicina. A partir dessa virada, os hermafroditas não são mais considerados monstros ou criaturas que escapam à humanidade; passam a ser compreendidos como desvios da natureza que podem ser diagnosticados e reparados, trazidos à “normalidade” ou, em outras palavras, à heterossexualidade¹⁵. Também a serviço da manutenção da “normalidade” – que dessa vez assume a forma da correspondência entre sexo, gênero e sexualidade dentro da *matriz heterossexual*¹⁶ –, opera o modelo predominante a partir da segunda metade do século XX, desenvolvido pelo psiquiatra John Money. Os protocolos de Baltimore, estabelecidos por Money e seus colegas da universidade de Hopkins, Joan e John Hampson, tornaram-se o padrão de diagnóstico e tratamento¹⁷ de pessoas intersexo e persistem até os dias de hoje, ainda que a partir dos anos 1990 passem a ser duramente criticados por ativistas.

A palavra “hermafrodita” existe há milhares de anos e acumulou diversas aplicações ao longo da história; o termo “intersexo”, por sua vez, nasce já vinculado ao campo médico. Esse vínculo pode ser constatado no considerável volume de publicações sobre intersexualidade na área da saúde¹⁸. No entanto, como pontua Nadia Perez Pino (2007), as ciências humanas manifestam um crescente interesse pela intersexualidade, especialmente a antropologia e a sociologia (poderíamos acrescentar o direito), entre outros campos mais específicos, como a crítica feminista¹⁹ e os estudos *queer*.

Esse interesse compartilhado por diferentes áreas do conhecimento pode ser verificado no volume “*Intersex and after*” (2009) da *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, que reúne textos escritos por acadêmicas e acadêmicos de diferentes campos disciplinares²⁰. O

¹⁴ As aspas servem aqui para assinalar a complexidade do termo. Não se trata apenas da genitália, mas do complexo sistema que engloba os tecidos gonadais, os órgãos reprodutores internos, as características sexuais secundárias, a orientação sexual e, ainda, padrões de comportamento.

¹⁵ Em *Hermaphrodites and the medical invention of sex* (1998), Alice Domurat-Dreger compreende que a obsessão médica pelos hermafroditas estava profundamente relacionada ao medo da “desordem” sexual, ou seja, da consumação de relações que não se inscrevessem dentro da heterossexualidade.

¹⁶ Expressão usada por Guacira Lopes Louro, dialogando com Judith Butler, para se referir a uma matriz “que delimita os padrões [de gênero e sexualidade] a serem seguidos” (LOURO, 2021, p. 13).

¹⁷ Os protocolos foram implementados em livros médicos já em 1957.

¹⁸ No caso brasileiro, isso pode ser constatado com uma breve pesquisa pelos termos “intersexo”, “intersexual” e “intersexualidade” em repositórios como o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e no *Google Acadêmico*.

¹⁹ Nos Estados Unidos, as primeiras interessadas nas questões éticas, políticas e sociais da intersexualidade foram acadêmicas feministas, como Suzanne Kessler, Julia Epstein, Anne Fausto-Sterling, Alice Domurat-Dreger.

²⁰ Da história, da filosofia, dos estudos *queer*, da arte, da medicina etc.

artigo inicial, de Iain Morland²¹, sintetiza a tendência atual dos estudos sobre intersexualidade: ampliar e complexificar o campo a partir da investigação de materiais de natureza diversa, com ferramentas disciplinares variadas. Embora o volume da *GLQ* não cite explicitamente filmes de ficção como possíveis objetos de investigação, tanto o espaço concedido às fotografias do “*Herm Portfolio*”, do artista intersexo Del LaGrace Volcano, quanto a multidisciplinaridade em si inspiram pesquisas no âmbito da cultura, da literatura, das artes visuais e, ainda mais especificamente, do cinema. Como a edição é de 2009, “*Intersex and after*” não contempla certos trabalhos dedicados à investigação de representações, narrativas e imagens ligadas à intersexualidade e ao hermafroditismo, como *Philosophies of sex* (2012), que abriga artigos sobre os fragmentos de *Hermaphrodite* – projeto de romance da escritora e poeta Julia Ward Howe escrito no século XIX –; *Intersex Narratives* (2016), de Viola Amato, que investiga as mudanças de representação de pessoas intersexo na literatura e na cultura popular norte-americanas; *Transgender and Intersex: theoretical, practical and artistic perspectives* (2016), conjunto de artigos que inclui um texto dedicado especialmente à fotografia; *Discursive Intersexions* (2017), da alemã Michaela Koch, mais voltado para a literatura; e o recente *Modernité hermaphrodite: art, histoire, culture* (2019), da historiadora francesa Magali Le Mens, que em parte se dedica a compreender as representações dos hermafroditas na história da arte do século XX, relacionando-as ao atual termo “intersexo”. O cinema aparentemente ainda não foi devidamente explorado.

O livro de Viola Amato tem um capítulo que se dedica a discutir representações de pessoas intersexuais na televisão norte-americana. Já o de Michaela Koch traz, na parte final, um levantamento de filmes (documentários e ficção) com esse tema. No entanto, não há, até onde pesquisamos, trabalhos de maior fôlego que relacionem o cinema à intersexualidade. Existem, sim, diversos artigos sobre alguns filmes – sobretudo *XXY*²² –, mas nenhum deles articula de forma abrangente a história dos hermafroditas e dos intersexuais ao cinema de ficção.

Em 1998, Alice Domurat-Dreger já ponderava que, se os hermafroditas estudados pela medicina do século XIX tivessem tido a chance de dar seu testemunho, como fez Herculine

²¹ “*Lessons from the Octopus*” (2009).

²² Reunimos um vasto material sobre o longa, em inglês, espanhol e português. Em português, uma parte dos artigos sobre *XXY* enfatiza a relação entre o corpo intersexo e a natureza (Frohlich, 2012; Fradinger, 2016; Eyzell, 2018). Outros priorizam a noção de cidadania, no contexto da família e da comunidade (Moraña, 2018) e a construção de espaços utópicos vinculados a subjetividades dissidentes (Cavalcanti e Gomes, 2018). Sobre o corpo e os desejos, destacam-se os artigos: “Desterritorializações em *XXY*: uma análise discursiva de gênero e desejos”, de Fernando Souto Dias Neto (2018), e “O corpo intersex e a politização do abjeto em *XXY*” (2011), de Leandro Colling e Matheus Araújo dos Santos. Em espanhol, destacamos o texto de Mauro Cabral, “No saber – acerca de *XXY*” (2008).

Barbin em seu diário – caso único na literatura do período –, a história do hermafroditismo e da intersexualidade seria muito mais rica e complexa (DREGER, 1998). Mais de um século depois, os escritos de Herculine/Alexina²³, de que falaremos mais detalhadamente ao longo dos capítulos da dissertação, tornaram-se a grande inspiração para ativistas intersexuais, que começaram a desenvolver, nos anos 1990, narrativas autobiográficas como forma de contestar e dissolver a exclusividade do discurso médico sobre os corpos e identidades intersexuais. Recriando o questionamento de Dreger: e se, além dos médicos e das pessoas intersexo, ficcionistas, fotógrafos, artistas visuais, dramaturgos, diretores de cinema e atores (a lista pode crescer infinitamente) produzissem narrativas e objetos artísticos que abordassem a intersexualidade? A história, certamente, seria – e está sendo! – mais rica.

Esse ensejo interdisciplinar dos estudos “intersexo” pode nos estimular a refletir sobre como o cinema, em suas especificidades, trabalha as questões contemporâneas ligadas à intersexualidade.

O passo inicial dessa investigação foi mapear filmes relacionados ao hermafroditismo e à intersexualidade.

Por ter ouvido falar a respeito anteriormente, o primeiro da lista foi *XXY* (2007), longa-metragem de estreia de Lucía Puenzo, prestigiada diretora argentina. Vencedor do Grande Prêmio da Semana da Crítica do Festival de Cannes, o longa ficou bastante conhecido, sendo até hoje a maior referência de filme sobre intersexualidade²⁴. Alex (Inés Efrón), a protagonista, é uma jovem intersexual de quinze anos que mora com os pais em um balneário no Uruguai – a família, com o propósito de proteger a moça, havia deixado Buenos Aires, capital da Argentina, para viver em uma espécie de exílio à beira-mar. Com noventa e um minutos de duração, o longa de ficção narrativo se concentra nas relações de Alex com familiares, amigos e conhecidos – os pais, Kraken²⁵ (Ricardo Darín) e Suli (Valeria Bertuccelli), os amigos Vando (Luciano Nóbile) e Roberta (Ailín Salas) e o casal de visitantes Ramiro (Germán Palacios) e Erika (Carolina Peleritti) e seu filho Álvaro (Martín Piroyansky), rapaz com quem Alex vai desenvolver uma forte relação afetiva. Ambientado em uma cidadezinha costeira, cuja paisagem é formada por praias, florestas e lagos e habitada por tartarugas marinhas, peixes,

²³ Alexina é o apelido de Herculine dado pela família e usado também por pessoas próximas. Foi a inspiração para o nome de Alex, em *XXY*.

²⁴ O tema de uma *live* realizada em 11 de julho de 2021, às 15h do horário de Brasília, pelo Rio Festival de Cinema LGBTQIA+, foi “Intersexos no cinema”. O único filme em debate, apesar de outros terem sido mencionados, foi *XXY*. A foto de divulgação da *live*, inclusive, era um *still* de Alex (Inés Efrón). Quanto à abordagem do filme, os debatedores limitaram-se aos problemas de representação.

<<http://www.riofgsc.com.br/Lives2021.html>>

²⁵ Na mitologia nórdica, Kraken era o nome de um polvo gigantesco que ameaçava as embarcações. Em *XXY*, é o sobrenome da família de Alex, pelo qual o patriarca da família é chamado.

artrópodes, camaleões e outros animais, a composição da atmosfera do filme gera certa estranheza, sendo constantes, quase onipresentes, o rumorejar do vento e o do mar.

Como *XXY*, o longa-metragem de ficção *Arianna*²⁶ (2015), primeiro do diretor italiano Carlo Lavagna, valoriza a relação entre as paisagens e a protagonista. Arianna, é uma moça de vinte anos, que, como Alex, está às voltas com as descobertas de seu corpo e de sua sexualidade. Depois que os pais partem de volta à cidade, Arianna fica sozinha na casa de veraneio durante as férias. Lá, por meio de cartas antigas, fica sabendo que, quando criança, passou por cirurgias de “normalização” sexual para que seu corpo fosse conformado com atributos femininos. Descobre, ainda, nos registros médicos do hospital em que foi realizada a cirurgia, e através de um exame médico, que é uma pessoa intersexo.

Encontrei esse filme logo depois de assistir a *XXY* pela primeira vez, com a ajuda dos mecanismos de sugestão do *Google*. Percebi diversas semelhanças entre os dois longas: as protagonistas, duas jovens intersexuais, tentam descobrir, cada uma à sua maneira, o lugar a que pertencem, enquanto vivem encontros intensos com as pessoas a seu redor. Como Alex, que vive em um balneário afastado da capital, Arianna passa as férias longe da cidade, em um vilarejo onde a paisagem é selvagem, composta por florestas, lagos, águas termais e casas rústicas. As moças também se assemelham no gosto de aproveitar seu tempo vagando pelas paisagens – parecem querer encontrar alguma coisa, *mas o quê?*

Além desses dois filmes, foram mapeados doze documentários²⁷ e doze longas de ficção com protagonistas intersexuais²⁸. Em alguns deles, a questão intersexo é mais explícita e central (*O último verão de la Boyita*, *Hermafrodita*, *Yo, imposible*, *Metamorphosis*, *Erik & Erika*); em outros, como *Spork*, a questão importa menos (nesse caso, o hermafroditismo é uma justificativa para a estranheza da protagonista, uma *freak* que encara o *bullying* na escola). Em relação aos gêneros, a maior parte deles está catalogada como drama, com exceção de *Spork*, uma comédia musical, e *O predestinado*, uma ficção científica. Quanto aos países de origem, é

²⁶ 84 min.

²⁷ *XXXY* (2000), de Laleh Soomekh, Porter Gale; *Hermaphrodites speak!* (2006), de Cheryl Chase; *One in two thousand* (2006), de Ajae Clearway; *Orchids : my intersex adventure* (2010), de Phoebe Hart ; *Intersexion* (2012), de Grant Lahood's; *I am Bonnie* (2014), de Satarupa Santra, Farha Khatun e Sourabh Kanti Datta; *Presenting Lisa* (2015), de Sean Bloch; *The general was female?* (2019), de Jonathan Wickham; *She's not a boy* (2019), de Yuhong Pang e Robert Tokanel ; *Stories of intersex and faith* (2019), de Megan DeFranza, Lianne Simon e Paul van Nes; e *Amiel* (2019), de Maria Clara Dias. É interessante mencionar que a ABRAI, Associação Brasileira de Intersexos, junto ao Instituto Jacob Christopher, está com uma campanha de financiamento coletivo para realizar um documentário sobre o tema.

²⁸ *Tintomara* (1970), de Hans Abramson; *Mistério Alexina* (1985), de René Féret; *The Hermaphrodite* (1996), de John Martensen; *Um terror de equipe* (1999), de Lloyd Kaufman; *Both* (2005), de Lisset Barcellos; *O último verão de la Boyita* (2009), de Julia Solomonoff; *Hermafrodita* (2009), de Albert Xavier; *Spork* (2011), de J.B. Ghuman Jr.; *O predestinado* (2014), de Michael Spierig e Peter Spierig; *Yo, imposible*, de Patricia Ortega (2018); *Erik & Erika*, de Reinhold Bilgeri (2018) e *Metamorphosis* (2019), de J.E. Tiglaio.

interessante notar a predominância da América Latina: *Both* é uma coprodução do Peru com os EUA; *XXY* e *O último verão de la Boyita* são argentinos²⁹; *Hermafrodita*, da República Dominicana, e *Yo, imposible*, da Venezuela.

Diante de tantas possibilidades de arranjos entre os filmes mapeados, preferi me manter no solo dos afetos, das paisagens e dos desejos, notado e desenhado a partir do visionamento de *XXY* e *Arianna*. Havia na minha relação com eles, e na relação *entre* eles, alguma coisa especial, uma força de atração que decidi não ignorar; pelo contrário, optei por abraçá-la como parte do critério de escolha dos objetos de análise e, também, da metodologia.

Mais do que a aparição de símbolos frequentemente associados à intersexualidade – como a água, a natureza animal e vegetal, o corte da carne, por exemplo –, esses filmes têm em comum a potência de mobilizar sensações no corpo. A centralidade dos afetos e a criação de ambientes que produzem importantes efeitos estéticos, narrativos e sensoriais foram os aspectos que me encorajaram a delimitar o *corpus* de análise a esses dois longas. De certa forma, foi uma aposta na intuição, visto que, ao tomar essa decisão, eu ainda não tinha compreendido por que as sensações poderiam ser tão importantes no campo da intersexualidade.

Foi apenas durante a feitura do primeiro capítulo que essa relação se delineou.

Nessa parte inicial, investigamos as continuidades e descontinuidades entre a preponderância da visualidade nos diagnósticos de pessoas hermafroditas e intersexuais nos séculos XIX e XX e certas imagens dos filmes *XXY* e *Arianna*. Partindo do “paradigma da máxima visibilidade”, identificado por Linda Williams (1989), tentamos compreender como os filmes, com os recursos que lhe são próprios (enquadramentos, movimentos de câmera, *mise-en-scène*), recuperam e desfazem os modos de ver criados e executados pela medicina, campo privilegiado de saber-poder que intervém nos corpos intersexuais. Em um breve, porém crucial, diálogo com a fotografia médica, traçamos um vínculo entre as narrativas e imagens ficcionais dos dois filmes e a *scientia sexualis* como definida por Michel Foucault. Em consonância com a discussão do filósofo francês, e com o aporte teórico de Linda Williams e de Mariana Baltar, discutimos também a relação entre a máxima visibilidade e os prazeres.

Na segunda parte da dissertação, propomos uma virada metodológica, passando de uma catalogação dos momentos em que a *scientia sexualis* é evocada (sobretudo na “aparição” da genitália, principal objeto de escrutínio da medicina em relação a corpos hermafroditas/intersexuais) a uma valorização dos elementos disparadores de sensações. Em outras palavras, enquanto no capítulo precedente investigamos os diferentes modos de

²⁹ Precisamente, *XXY* é uma coprodução entre Argentina, França e Espanha, mas estamos considerando a equipe principal e o idioma falado no filme.

emulação e ficcionalização do olhar médico³⁰ nos filmes, no segundo capítulo procuramos compreender como os longas, em sua materialidade (planos, cortes, ritmos, movimentos, cores, texturas), criam uma relação com a intersexualidade que ultrapassa o distanciamento do olhar científico, por meio de uma convocação sensorial do corpo do espectador. Aqui, trabalhamos com um conjunto de autoras e autores interessados em uma abordagem do cinema que parta do corpo, ao invés da ênfase nos significados e na análise textual. Com eles, tentamos desenvolver uma escrita capaz de incorporar a matéria dos filmes, capturando sua energia, sua força, seus movimentos, para compreender, ao final, o que essa abordagem produz de transformação e renovação no campo da intersexualidade.

Por fim, o terceiro capítulo se dedica a pensar as correlações entre verdade, natureza e paisagem, por meio de um entrelaçamento dos dois “modos de perceber” delineados nos capítulos anteriores: um atrelado à verdade científica e outro à dimensão sensório-afetiva. Com o apoio de obras canônicas sobre paisagem – entre elas o livro seminal de Anne Cauquelin³¹ e a coletânea³² organizada por Martin Lefebvre –, e os conceitos de “percepto” (Deleuze e Guattari, 2010) e de “paisagem sublime” (Jean-Luc Nancy, 2005), criamos uma metodologia para analisar as paisagens nos dois filmes, de modo a extrair a complexidade da relação entre filme e espectador.

Antes de entrarmos efetivamente nos capítulos, há duas observações importantes a fazer.

Quanto aos termos “hermafrodita” e “intersexual”, “hermafroditismo” e “intersexualidade”, decidimos usá-los indiscriminadamente. Ainda que reconheçamos suas diferenças, resumidas no início desta introdução, optamos por não os diferenciar na maior parte das ocorrências devido à continuidade identificada entre os padrões de visualidade dos corpos hermafroditas no século XIX e dos intersexuais nos séculos XX e (início do) XXI³³.

Já em relação à organização da análise dos longas *Arianna* e *XXY*, preferimos separar cada capítulo em três partes: na primeira, definimos a estrutura teórico-metodológica; em seguida delimitamos uma seção específica para cada filme. Essa escolha se deve à necessidade de descrever os filmes em detalhes, percorrendo seus desdobramentos narrativos, afetivos e

³⁰ Devemos pensar o próprio olhar médico como ficção. É possível argumentar que a ficção fílmica tem a capacidade de revelar o olhar da medicina como ficção, que constrói um modo específico de enquadrar os corpos hermafroditas/intersexuais.

³¹ *A invenção da paisagem* (2007).

³² *Landscape and film* (2006).

³³ Veremos no primeiro capítulo um esboço de periodização, que separa, ao mesmo passo que interliga, três momentos na história: o último terço do século XIX, a segunda metade do século XX e a contemporaneidade, período em que o paradigma da máxima visibilidade dos períodos anteriores é contestado e transformado discursiva e imageticamente.

sensoriais. A comparação entre eles, aliás, é feita de maneira orgânica, seja através de diálogos pontuais ou pela descoberta de semelhanças ou diferenças mais gerais.

Com esses esclarecimentos, podemos começar nosso percurso, que vai do olho, passa pelo corpo todo e volta para o olho, de forma renovada.

1. Intersexualidade e o paradigma da máxima visibilidade: entre a medicina e os prazeres

E ele, julgando que não era olhado naqueles prados desertos,
anda daqui para ali e mergulha os pés até o tornozelo
nas águas que brincam. Levado pela suave temperatura delas,
logo despoja seu corpo jovem das leves roupas.
Foi então que agradou deveras.
E Sálmacis ardeu no desejo daquela beleza nua.
Os olhos da ninfa incendiavam-se como quando Febo,
brilhando na sua clara órbita,
se reflete na imagem oposta de um espelho.
Ovídio, Metamorfoses.

A visualidade parece estar fundamentalmente atrelada à intersexualidade, pelo menos desde a formulação, nos anos 1950, dos protocolos médicos de diagnóstico e tratamento voltados a pessoas intersexo. No modelo instituído pelo psiquiatra John Money e por seus colaboradores Joan e John Hampson – com a publicação de cinco artigos entre 1955 e 1956³⁴ –, forja-se um sistema de designação sexual que, segundo a análise de Paul Preciado (2014), ancora-se no exame de características sexuais visíveis, com atenção especial à genitália. Embora a teoria elaborada por Money introduza uma maior complexidade na atribuição do sexo a bebês com características sexuais ambíguas – como a separação entre sexo, gênero (“sexo psicológico”) e sexualidade³⁵ –, o fator decisivo acaba sendo simplesmente a aparência dos órgãos genitais, ou, segundo Preciado, um “juízo estético” (PRECIADO, 2014, p. 133).

Em sua interpretação do modelo de Money, Preciado entende que, apesar de as combinações cromossômicas (XX, XY e outras variações) também serem levadas em conta no processo de designação sexual que resultará em um veredicto – feminino ou masculino –, o critério fundamental é a avaliação morfológica da genitália ambígua, amparada, por sua vez, em parâmetros estreitamente vinculados às práticas sexuais cis heteronormativas (penetração

³⁴ São eles 1- “*An examination of some basic sexual concepts: the evidence of human hermaphroditism*” (1955), 2- “*Hermaphroditism: recommendations concerning assignment of sex, change of sex and psychologic management*” (1955), 3- “*The syndrome of gonadal agenesis (ovarian agenesis) and male chromosomal pattern in girls and women: psychologic studies*” (1955), de John Money; 4- “*Sex incongruities and psychopathology: the evidence of human hermaphroditism*” (1956), de Joan e John Hampson e John Money; e 5- “*Hermaphroditic genital appearance, rearing and eroticism in hyperadrenocorticism*” (1955), de Joan Hampson.

³⁵ A separação entre sexo e gênero foi, posteriormente, teorizada em textos feministas, no que se definiu como “construtivismo”.

da vagina por um pênis de tamanho típico, por exemplo). Desse modo, a título de exemplo, uma criança com cariótipo XY (a combinação cromossômica correspondente ao “masculino”) que apresente um pênis pouco desenvolvido, ou seja, de dimensões inferiores ao que é considerado típico, será designada como mulher, com base no modelo de Money, porque este entende que um homem com micropênis não poderia desempenhar satisfatoriamente o papel viril que dele é desejado. Um bebê de cariótipo XY que tenha nascido com um micropênis passará, então, por cirurgias de “normalização” sexual até que se construa uma vagina adequada às exigências da cis heteronormatividade. Esse processo é conduzido pelo olhar médico-científico que, munido de pressuposições em relação ao que é ser mulher e o que é ser homem e partindo de uma análise visual do órgão genital, define qual sexo e qual gênero serão os melhores³⁶ para o corpo em questão.

Apesar de concordarmos com Preciado de que é a partir desse modelo que a visão se torna preponderante na ordenação e no gerenciamento de corpos intersexuais, inseridos em uma economia sexual binária, entendemos que a relação entre visualidade e intersexualidade já estava presente naquele momento definido pela historiadora Alice Domurat-Dreger como “Era das Gônadas”. A fim de compará-la³⁷ ao esquema criado nos anos 1950, Preciado explica e interpreta brevemente a lógica que operava no século XIX, quando o critério definitivo para a atribuição do sexo era o tecido gonadal, ou seja, a presença de ovários ou/e testículos. Se Dreger conclui que a consolidação das gônadas como critério decisivo – na atribuição do sexo de pessoas hermafroditas no último terço do século XIX – “conseguiu atender ao desejo de preservar distinções claras entre homens e mulheres, em teoria e prática, diante da assustadora dúvida sexual” (DREGER, 1998, p. 153, tradução nossa), para Preciado a “Era das Gônadas” corresponde à expressão da “divisão sexual do trabalho reprodutivo” (PRECIADO, 2014, p. 143).

Em sua comparação, o autor divide o sistema sexo/gênero em dois momentos: o primeiro deles, que inclui a chamada “Era das Gônadas”, teria começado com o capitalismo industrial, no século XVIII, e estaria baseado na divisão entre trabalho sexual e trabalho reprodutivo, isto é, na equivalência entre sexo e reprodução; já o segundo, atrelado ao capitalismo pós-industrial, teria se iniciado com a introdução do modelo médico de Money, e

³⁶ Essa lógica é também entendida como “modelo do sexo ótimo”, cuja finalidade é descobrir qual sexo (considerando o binarismo feminino-masculino) poderia ser melhor construído cirurgicamente no corpo em questão. Esse modelo contrasta com o do “sexo verdadeiro”, do século XIX.

³⁷ Preciado não denomina esse período como “Era das Gônadas”. No entanto é possível que ele esteja se referindo a esse momento do século XIX (cuja periodização não é ponto pacificado) por entender que o critério definitivo de atribuição do sexo/gênero era “a presença ou a ausência de ovários” (PRECIADO, 2014, p. 143).

se sustentaria na identificação do sexo “com a aparência dos órgãos sexuais, especialmente com o pênis e com seu funcionamento ótimo” (PRECIADO, 2014, p. 143). Nos dois casos, o sistema sexo/gênero tem como ponto nodal as definições relativas a corpos hermafroditas/intersexo.

Sem dúvida, essa divisão auxilia o autor a desenvolver sua teorização sobre o dildo, elemento central em *Manifesto Contrassexual* (2014). No entanto, em parte por ser um esboço, em parte por obedecer a necessidades teóricas e argumentativas bastante particulares, a periodização proposta deixa escapar pelo menos dois aspectos importantes.

Primeiramente, analisando a descrição detalhada dos processos médicos de designação sexual de hermafroditas no século XIX, entendemos que a capacidade reprodutiva *não* era o seu objetivo principal, mas sim a adequação dos corpos às formas definidas do binarismo sexual – um corpo não poderia ser feminino e masculino ao mesmo tempo. O critério central para determinação do sexo resultante dessa lógica é a “natureza *anatômica* das gônadas” (DREGER, 1998, p. 150, tradução e grifo nossos). Ao invés de priorizar a sua funcionalidade – ou a sua capacidade reprodutiva – o que interessa é a estrutura dos tecidos³⁸. Em segundo lugar, nessa breve periodização, Preciado não considera que no século XIX, com o advento da fotografia, a visualidade adquire uma nova importância nas práticas médicas de atribuição e “normalização” do sexo de pessoas hermafroditas.

Em *Hermaphrodites and the medical invention of sex* (1998), Dreger investiga minuciosamente centenas de documentos médicos do século XIX que tratavam do hermafroditismo na França e na Inglaterra. Examinando esse material de arquivo, ela conseguiu localizar dezenas de fotografias³⁹ de pacientes hermafroditas, sendo que algumas delas são esmiuçadas com especial atenção – no segundo capítulo, ela utiliza o exemplo do “espécime hermafrodita de Barnes”⁴⁰ para analisar as características gerais das fotografias de hermafroditas no século XIX. Embora a autora não chegue a discutir a relação entre a “verdade do sexo” e a verdade da fotografia, sua pesquisa auxilia na construção de um inventário mais

³⁸ Aqui, Dreger deixa isso bem claro: “No entanto, como vimos repetidamente (...), os médicos estavam na verdade pouco preocupados com as capacidades reprodutivas de um sujeito particular quando se tratava da categorização do “sexo verdadeiro”. Se as capacidades reprodutivas específicas eram o que definiam ‘Homem’ e ‘Mulher’, não eram elas que determinavam, em casos dúbios, ‘homens verdadeiros’, ‘mulheres verdadeiras’ ou ‘hermafroditas verdadeiros’. Mesmo sujeitos anatomicamente incapazes de engravidar uma mulher eram considerados machos verdadeiros porque eles possuíam tecido testicular, e mesmo sujeitos anatomicamente incapazes de serem fecundados eram considerados fêmeas por possuírem tecido ovariano”. (DREGER, 1998, p. 152, tradução nossa).

³⁹ Infelizmente não conseguimos a versão ilustrada do livro de Dreger, que certamente enriqueceria esta pesquisa. No entanto, encontramos na internet algumas das fotografias presentes na obra. Além disso, foi possível ter uma noção do conteúdo das imagens através das descrições verbais feitas pela autora.

⁴⁰ Era comum que os pacientes nas fotografias fossem denominados a partir do nome do médico, que nesse caso chamava-se Fancourt Barnes. A fotografia do “espécime de Barnes” (1888) pode ser vista no link <<http://www.artandmedicine.com/biblio/authors/english/Barnes.html>>. Último acesso em 31 jul. 2022.

amplo da cultura visual relacionada aos corpos hermafroditas/intersexo, além de permitir entender melhor a importância da produção imagética e da visualidade para os diagnósticos de hermafroditismo – e para a busca do “sexo verdadeiro”.

No primeiro volume de *História da Sexualidade* (1999), Michel Foucault localiza no século XIX o paroxismo da obsessão ocidental pela verdade do sexo, com o desenvolvimento de uma *scientia sexualis*. Ele explica que, enquanto civilizações do oriente inventaram uma *ars erotica* como procedimento de produção da verdade do sexo, as civilizações ocidentais produziram uma *scientia sexualis*, cujo objetivo, diferentemente da *ars erotica*, não era o prazer, mas o conhecimento da “verdade oculta”. Na arte erótica, a verdade está no próprio prazer, e conhecê-lo significa descobrir “sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma” (FOUCAULT, 1999, p. 57). Já na ciência do sexual, o prazer se produz na busca pela verdade do sexo (ou o sexo verdadeiro, no caso dos hermafroditas), que pode estar oculta ou dissimulada por uma aparência enganosa (das características sexuais primárias e secundárias). Para encontrá-la, então, é necessário recorrer a uma exaustiva busca, amparada por procedimentos dispersos na sociedade – em instituições como a igreja, a escola, a família, a medicina – e baseados na combinação da técnica da confissão com a discursividade científica.

Um dos exemplos mais célebres do funcionamento da *scientia sexualis* se encontra nos diários de Herculine Barbin (1838-1868), descobertos por Michel Foucault nos anos 1970⁴¹. Nesses diários, Herculine, uma pessoa hermafrodita que viveu na França do século XIX, relata sua infância, adolescência e juventude em orfanatos e internatos para mulheres, bem como descreve as dificuldades e os sofrimentos pelos quais passou após ter sido obrigada a retificar legalmente o seu sexo (de feminino para masculino). Seus escritos, encontrados no local onde ela morreu – um minúsculo apartamento na *Rue de l'École de Médecine*, em Paris – foram publicados pela primeira vez pelo médico Auguste-Ambroise Tardieu, em 1874, junto a relatórios médicos detalhados. Os testemunhos autobiográficos de Herculine (também chamada de Alexina) demonstram, de acordo com Foucault, a obsessão da época pela verdade do sexo: após ouvir a confissão de Herculine⁴², um pároco exigiu (já que a “verdade” do seu sexo

⁴¹ A primeira edição francesa – *Herculine Barbin dite Alexina B* – é de 1978. Já a primeira edição em inglês – *Herculine Barbin: being the recently discovered memoirs of a nineteenth-century French hermaphrodite*, em que foi acrescentado o célebre prefácio de Foucault, é de 1980. No Brasil, a tradução para o português saiu em 1982, com o título *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*.

⁴² Em seus diários, Herculine não revela o conteúdo dessa confissão. Podemos intuir, no entanto, a partir do relatório médico do doutor Goujon, que ela tenha expressado ao pároco seus desejos e explorações sexuais com outras mulheres, bem como suas dúvidas em relação a seu próprio corpo. Tais inclinações sexuais, aliás, confirmavam, no entendimento do doutor Goujon, o sexo masculino de Herculine.

precisava ser revelada) que ela fosse examinada por um *médico*, a autoridade máxima da atribuição e retificação sexual. O doutor Chesnet, encarregado de estabelecer se Herculine era uma mulher *ou* um homem, realizou então um exame minucioso, que combinava apalpações, penetrações com objetos, investigações visuais e a escuta das confissões da paciente. Apesar das dúvidas, através de apalpações, ele chegou a um veredicto final: a presença de “corpos em formato ovoide e cordões espermáticos”⁴³ (FOUCAULT, 1980, edição Kindle) determinava que Alexina era um homem. A “opinião” médica (palavra usada pelo doutor Chesnet) compreendeu que as características sexuais ambíguas do corpo hermafrodita na verdade escamoteavam seu “verdadeiro” sexo – ou seja, o masculino –, e por esse motivo Alexina teve que se tornar Abel Barbin, tanto no âmbito legal quanto no social.

No relatório de Chesnet⁴⁴, fica evidente a aliança entre o exame de si e a ciência, um nó importante da produção do poder:

Alexina, entretanto, preocupada devido ao mistério em relação a si mesma, como ela mesma colocou, e por causa de certas observações que o médico deixara escapar durante o exame, começou a observar-se mais atentamente do que antes. (FOUCAULT, 1980, Edição Kindle).

Como pudemos vislumbrar, o elo entre a ciência e a prática da confissão se dá em termos discursivos – ressaltemos que Foucault está preocupado com os *discursos* sobre sexualidade. No entanto, a *scientia sexualis*, conforme veremos com a ajuda de mais alguns autores, constrói-se também em outros domínios, em especial o das imagens.

Pensemos, por exemplo, no relatório⁴⁵ da autópsia de Abel/Alexina Barbin, realizada pelo doutor Goujon, que continha duas ilustrações⁴⁶ de sua anatomia sexual. Provavelmente por não fazerem parte do enfoque de pesquisa de Foucault, as imagens não foram incluídas na edição do autor para os diários de Herculine. Essa ausência, apesar de não ter sido

⁴³ Em *Discursive Intersexions*, Michaela Koch levanta uma dúvida importante sobre a periodização da “Era da Gônadas” proposta por Alice Domurat-Dreger, pontuando que os próprios exemplos apresentados pela autora atestam para uma periodização diferente. No caso de Herculine, por exemplo, o fator decisivo para o veredicto médico final foi a presença de tecido testicular. No entanto, para Dreger, a “Era das Gônadas” só se inicia em 1876, ano da publicação do sistema de classificação do hermafroditismo do anatomista alemão Theodor Klebs (1834-1913). Koch entende que já em 1830, com a taxonomia de Isidore Saint-Hilaire, as gônadas eram o fator determinante. Ela cita ainda Ulrich Klöppel, que afirma que a era das gônadas se deu entre, aproximadamente, 1800 e 1850.

⁴⁴ “*The question of identity; the malformation of the external genital organs; hypospadias; an error about sex*”, na tradução para o inglês que utilizamos nesta dissertação.

⁴⁵ “*A study of a case of incomplete hermaphroditism in a man*”, na tradução que estamos utilizando, publicado (em francês) no *Journal de l’anatomie et de la physiologie normales et pathologiques de l’homme et des animaux* (1869).

⁴⁶Disponíveis em:

<<https://go.gale.com/ps/i.do?p=IFME&u=googlescholar&id=GALE|A648409665&v=2.1&it=r&sid=IFME&asid=00825303>>. Último acesso em 31 jul. 2022.

explicitamente apontada por Alice Domurat-Dreger, é de certo modo reparada quando ela insere as figuras em *Hermaphrodites...* (1998) e comenta sobre a falta absoluta de uma imagem do rosto de Herculine⁴⁷. Nesse momento, a historiadora compara tal ausência à imagem do “hermafrodita de Barnes”, do qual falaremos mais adiante, cujo rosto, embora desfocado, aparece no quadro – certamente por um descuido de quem produziu a fotografia, já que os protocolos da época orientavam que a identidade dos pacientes não fosse revelada.

A apresentação, em Dreger, do material *visual* relacionado a Herculine Barbin, uma das pessoas hermafroditas mais célebres da história e um dos pontos fulcrais da noção foucaultiana de *scientia sexualis*, parece simbólica em relação ao movimento de adentrar no universo das imagens do hermafroditismo e da intersexualidade. E não só simbólica: a análise feita por Dreger da fotografia do paciente hermafrodita de Fancourt Barnes nos inspira a pensar em uma *continuidade* entre o período em que Herculine viveu, quando a fotografia médica ainda não era tão disseminada, e a época posterior em que “espécimes” anônimos eram repetidamente fotografados.

A partir do relato minucioso da autora, podemos compreender que, ao longo do século XIX, era comum que os médicos se confrontassem com a dúvida quanto ao diagnóstico da pessoa hermafrodita. Como forma de garantir maior confiabilidade em relação a esses casos difíceis, consolidou-se então a prática dos exames coletivos, em que um grupo de médicos – vindos de várias partes da Europa – reunia-se em torno da pessoa hermafrodita em questão para avaliar, escrupulosamente, suas características sexuais⁴⁸. O exame das “evidências visíveis” (BALTAR, 2010) do corpo nesse tipo de reunião (bem como em exames individuais) era acompanhado da produção de ilustrações e, posteriormente, de fotografias médicas dos corpos dúbios, conforme explica a historiadora da arte Magali Le Mens:

Os médicos (...) não sustentavam o seu julgamento apenas na precisão oral ou escrita; antes se serviam igualmente das imagens que podiam retirar dos casos estudados. Faziam apelo a desenhistas, gravadores ou fotógrafos, para tentar estabelecer o seu saber sobre uma base visual que desejaríamos equivalente à visão direta que tinham de seus pacientes. Procuravam assim obter a imagem mais precisa e mais exata possível,

⁴⁷ Embora a reflexão seja sensível e interessante, é preciso ter em mente que algumas limitações práticas da época dificultaram a produção de uma imagem fotográfica de Herculine. Em primeiro lugar, o hábito de fotografar pacientes hermafroditas para fins médico-científicos só começou a partir dos anos 1860, ou seja, ainda não se tinha difundido em 1860, ano em que foi realizado o exame que exigiu a retificação legal do sexo de Herculine Barbin. Quanto ao rosto, é possível deduzir que, por ter sido uma pessoa pobre, Herculine não teve a oportunidade de ser fotografada.

⁴⁸ A autora explica que, embora se acreditasse que a maior quantidade de opiniões ajudaria a esclarecer a dúvida sobre o “sexo verdadeiro” do paciente, de fato essa prática só causava mais confusão: cada médico tinha seu próprio entendimento do que deveria ser considerado ou não na análise das características sexuais (como barba, protuberância na região da garganta, pelos no corpo etc.).

quer fosse um desenho, moldagem ou fotografia (LE MENS apud CASCAIS, 2017, p. 65)⁴⁹.

Por não ser uma “iconografia que simplesmente parece com o mundo”, mas “*o mundo* por virtude do registro automático, em emulsões fotográficas, dos objetos do mundo” (WILLIAMS, 1989, p. 184, tradução e grifo nossos)⁵⁰, a fotografia garantiu maiores níveis de objetividade e precisão para a ciência e para a produção das imagens que viriam amparar a busca pela “verdade do sexo”.

Como observa o autor português António Fernando Cascais:

A fotografia médica dos hermafroditas pode ser entendida à luz de um paradigma indiciário definido por Carlo Ginzburg (1979)⁵¹ e retomado por Jonathan Crary (2001), na medida em que procura detetar os signos externos ou indícios que permitem captar o sentido profundo dos fenómenos, alçando-se ao estatuto de uma autêntica tecnociência iconográfica (CASCAIS, 2017, p. 61)⁵².

Nesse sentido, a produção de fotografias médicas não só correspondia à *scientia sexualis* – Linda Williams afirma que “a invenção da fotografia é mais do que uma simples tecnologia de gravação; é parte da vontade de poder-saber da *scientia sexualis* (WILLIAMS, 1989, p. 48, tradução nossa) – como desempenhava um papel especial no estabelecimento da verdade do sexo. A crença de que essa tecnologia captava e revelava os traços da realidade de forma direta e objetiva permitiu que a fotografia se igualasse à ciência, na mesma medida em que sustentava, com sua materialidade, o discurso científico. De outra maneira, podemos entender que a fotografia médica participava de um *modo de ver* (ou um *regime do olhar*) que já estava sendo estabelecido mesmo antes da invenção da tecnologia fotográfica e de sua utilização na ciência e na medicina. Esse modo de ver, como apontou Cascais (2017), estava ligado à busca de

⁴⁹ No livro *L’Hermaphrodite de Nadar* (2009), Magali Le Mens e Jean-Luc Nancy analisam o conjunto de fotografias realizado por Félix Nadar, célebre fotógrafo francês, em 1860, expostas no Museu D’Orsay, em Paris, e no Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, em 1994.

⁵⁰ Aqui, Linda Williams se refere à “primeira parte” da teoria fotográfica de André Bazin, que entende a fotografia a partir de sua indexicalidade, ou seja, de sua capacidade de registrar a realidade do mundo. Na “segunda parte” de sua teoria, Bazin afirma que a fotografia também é linguagem.

⁵¹ No célebre ensaio “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, publicado no Brasil em 1989, o historiador italiano Carlo Ginzburg tenta traçar as origens de um paradigma epistemológico surgido inauditamente nas Ciências Humanas no século XIX. Através do próprio método indiciário, que privilegia os detalhes que em geral passam despercebidos, ele percebe conexões surpreendentes entre o método de Morelli – um médico que se tornou especialista em descobrir cópias fraudulentas de pinturas de grandes mestres a partir da análise de detalhes como os pés e as orelhas –, a teoria psicanalítica desenvolvida por Sigmund Freud, na qual as palavras, expressões e frases mais insignificantes ditas pelo paciente são incorporadas ao processo de análise, e, por fim, a técnica de Sherlock Holmes, detetive criado pelo escritor Sir Arthur Conan Doyle, que, por meio dos rastros mais sutis, era capaz de resolver um crime aparentemente insolúvel. Esse paradigma parece guardar profunda conexão com a *scientia sexualis* de Foucault.

⁵² Mantivemos a grafia do português escrito em Portugal.

indícios visíveis que levariam ao conhecimento da verdade profunda dos fenômenos – em especial, o sexo.

Traçando esse breve panorama histórico e teórico, gostaríamos de aproveitar o esboço de Preciado para propor outra periodização, na qual distinguimos, inicialmente, dois momentos importantes da relação entre hermafroditismo/intersexualidade e visualidade. Do mais recente ao mais antigo, o primeiro momento corresponde, considerando Preciado, ao modelo criado por John Money, que sugere a *construção*, sob escrutínio do olhar médico e a partir de tecnologias desenvolvidas no século XX⁵³, de corpos adequados às práticas sexuais cis heteronormativas. Já o segundo se localiza no século XIX, quando se inicia, de acordo com Foucault⁵⁴, uma *scientia sexualis* e no qual começa a se constituir um “saber-prazer *hard core*, visual, produzido pela *scientia sexualis*” (WILLIAMS, 1989, p. 36, tradução nossa). Linda Williams considera esse “saber-prazer visual” como parte do “frenesi do visível⁵⁵” – conceito que, conforme esclarece Mariana Baltar, descreve a centralidade cada vez maior da visualidade na vida social (BALTAR, 2010).

Em sua genealogia das formas do pornô *hard core* heterossexual dos anos 1970, Williams percebe que as modalidades de visibilidade construídas nesses filmes são uma continuidade da *scientia sexualis* do século XIX e de seu corolário: o princípio da máxima visibilidade, impulsionado pelo frenesi do visível. Esse princípio se consolida, no pornô, na busca obsessiva pelo conhecimento sobre o sexo (e sobre o misterioso e invisível gozo feminino) através de escolhas formais⁵⁶ que garantem a maior visibilidade possível do ato sexual e do orgasmo. Se entendido dessa maneira, o pornô *hard core* não estaria filiado a uma *ars erotica*, que privilegia o conhecimento sobre o prazer, mas a uma *scientia sexualis*, que produz o prazer na própria busca pela “verdade do sexo”.

O princípio da máxima visibilidade, que Williams identifica no pornô *hard core* e nas sequências fotográficas de Muybridge⁵⁷, também pode ser encontrado nas fotografias de

⁵³ Como os tratamentos com hormônios e a maior sofisticação das cirurgias plásticas genitais.

⁵⁴ Pelo menos essa é a sua tese no primeiro volume de *História da Sexualidade*. Nos dois volumes seguintes, como é já bastante divulgado, Foucault irá rever sua genealogia dos discursos sobre sexualidade e identificar a formação da *scientia sexualis* ocidental em períodos muito anteriores: nos mosteiros medievais, e, no terceiro volume, nos gregos antigos.

⁵⁵ O conceito é estabelecido por Jean Louis Comolli no texto homônimo publicado no livro *The Cinematic Apparatus* (1980).

⁵⁶ Linda Williams enumera algumas dessas estratégias formais: fazer *close-ups* das partes íntimas, iluminar em excesso os genitais escondidos, escolher posições sexuais que mostrem os corpos e os órgãos sexuais ao máximo, exibir o pênis em ejaculação etc.

⁵⁷ Linda Williams entende que os experimentos de Muybridge com os estágios intermediários do movimento dos corpos respondem ao desejo de saber-poder da *scientia sexualis*, tornando visível a “verdade” antes invisível do movimento.

hermafroditas do século XIX. Partindo da análise visual de algumas dessas fotografias, e com auxílio da leitura feita por Alice Domurat-Dreger em *Hermaphrodites* (1998), podemos identificar que, via de regra, os pacientes eram posicionados de forma a exibir ao máximo sua genitália: de frente para a câmera, sentados ou deitados com as pernas bem abertas, sob uma luz que ressaltava suas partes íntimas. Em muitas dessas fotografias (do final do século XIX e início do XX), como a do “espécime de Barnes”, a mão do médico aparece em quadro segurando a genitália do paciente. Segundo Dreger, a presença frequente da mão do médico serve para nos lembrar que “o significado e a representação da anatomia são sempre culturalmente específicos” (DREGER, 1989, p. 47, tradução nossa). Além dessa interpretação sofisticada do *motif* da mão, podemos entender tal prática de maneira mais simples e óbvia: como mais uma das estratégias para garantir a máxima visibilidade do sexo.

A fotografia, entendida tanto em suas características formais – enquadramento, iluminação, foco – quanto em suas especificidades materiais – a impressão fotográfica pode ser armazenada, copiada e distribuída entre os médicos –, contribuiu para que os corpos hermafroditas fossem *vistos* de um modo que sempre os limitava às suas genitálias. De certa maneira, a máxima visibilidade dos órgãos sexuais se converte em visibilidade mínima do corpo.

Embora nos anos 1950 o paradigma de visualidade dos corpos intersexo tenha sofrido transformações decorrentes da formulação dos protocolos de Money – ao menos em termos de diagnóstico e tratamento –, a maneira de fotografar criada no século XIX parece não ter se alterado muito, nem nesse período nem nas décadas posteriores⁵⁸, conforme observa Hilary Malatino (2019). Tendo percorrido um conjunto de imagens do Instituto Kinsey⁵⁹, ela reconhece nas fotografias de pacientes intersexuais o princípio da máxima visibilidade identificado por Williams e questiona o seguinte: “Dadas as sobreposições entre as práticas fotográficas da biomedicina e o pornô, como podemos pensar a relação entre a fotodocumentação médica dos corpos intersexo e as representações de corpos sexualmente atípicos para além do campo médico?” (MALATINO, 2019, p. 144, tradução nossa).

A pergunta formulada pela autora está alinhada a certos questionamentos e esforços que emergem no final do século XX e se fortalecem no início do XXI, quando os protocolos médicos

⁵⁸ De todo modo, mantemos nosso esboço de periodização, considerando que o período correspondente ao modelo de Money foi de intensa produção fotográfica de corpos intersexo.

⁵⁹ Instituto existente desde 1947, localizado na Universidade de Indiana (EUA) e dedicado à pesquisa no campo da sexualidade, gênero e reprodução humana. Possui o maior arquivo em sexologia do país, abrigando, entre outros materiais, documentos das pesquisas de John Money. Entre esses documentos estão diversas fotografias de pacientes intersexuais.

baseados no modelo de Money passam a ser contestados de modo mais organizado. Junto à criação do movimento intersexo nos anos 1990, nos Estados Unidos – que coordena a luta por melhores tratamentos a pessoas intersexuais –, testemunhos, narrativas autobiográficas e trabalhos artísticos começaram a disputar protagonismo com os discursos dominantes da medicina, possibilidade essa atrelada, no entendimento de Dreger (1998), à pós-modernidade⁶⁰.

Esse novo momento, em que proliferam novas vozes e narrativas, parece ser rico também no campo das imagens. Se nos dois períodos anteriores – *scientia sexualis* do século XIX e modelo de Money – a produção de imagens do hermafroditismo/intersexualidade estava, de maneira geral, limitada ao domínio médico, a partir dos anos 1990 observa-se a criação de imagens que extrapolam (e questionam) os usos científicos⁶¹. Por exemplo, o trabalho fotográfico de Del LaGrace Volcano⁶², “*The Herm Portfolio*”⁶³ (2009), dialoga explicitamente com as fotografias médicas de pessoas hermafroditas dos séculos XIX e XX. Uma das fotografias dessa série, intitulada “*Herm Torso*” – talvez a mais recorrente em livros que trabalham a fotografia “intersexual”⁶⁴ – apresenta um corpo intersexo enquadrado de forma que o seu rosto não aparece. Na imagem, vê-se os seios, a barriga e a genitália da pessoa que posa como modelo, além de suas axilas e de uma parte de suas coxas. A luz forte sobre o corpo permite que se veja vários detalhes com clareza: os pelos – nas axilas, nas auréolas dos seios, na barriga e na área pubiana –, bem como músculos e ossos sob a pele. Desse modo Del LaGrace Volcano brinca com o princípio da máxima visibilidade e com os tropos das fotografias médicas de pessoas hermafroditas/intersexuais para, de maneira explícita, retirar da medicina a exclusividade de produzir imagens desses corpos. A iluminação, que nas fotografias científicas serve para obter o máximo de clareza para o diagnóstico, aqui funciona para enfatizar (e criar) as texturas e os contrastes do corpo. O enquadramento, como nas imagens médicas, deixa o

⁶⁰ Dreger entende que a pós-modernidade (ou o pós-modernismo) possibilitou a proliferação de autobiografias de pessoas intersexo por cinco motivos: a valorização, na pós-modernidade, de vozes antes não legitimadas como autoridade; o reconhecimento de que nunca há apenas uma “verdade” única, auto evidente sobre uma vida, uma doença ou uma condição; a ideia, oferecida pelo pós-modernismo, de que os corpos intersexo foram colonizados pela medicina, o que oferece motivos para resistir e questionar; a descrença da figura do médico como salvador, que trata um indivíduo passivo e silencioso; por fim, o entendimento de conceitos como identidade sexual e normalidade como categorias socialmente construídas (DREGER, 1998, p. 170-173).

⁶¹ Uma das frentes do ativismo intersexo é a busca por novos parâmetros visuais, o que pode ser observado, por exemplo, no projeto “*Hermaphrodites with attitude*” (1994-2005), da ISNA.

⁶² Del LaGrace Volcano é um ativista, fotógrafo e performer intersexo estadunidense que se dedica há décadas a trabalhos relacionados aos corpos intersexuais e à performance de gêneros.

⁶³ “*Herm*” é a abreviação de “*Hermaphrodite*”, no título do trabalho fotográfico de Del LaGrace Volcano.

⁶⁴ O trabalho de Volcano é detalhadamente analisado no artigo “*INTER*me: An Inter-Locution on the Body in Photography*”, de Del LaGrace Volcano, Jay Prosser e Eliza Steinbock, publicado no livro *Transgender and Intersex: theoretical, practical and artistic perspectives* (2016); e em *Queer Embodiment* (2019).

rosto de fora, e assim produz um desenho específico do corpo, que pode ser apreciado na simplicidade de suas linhas e de seus contornos.

Assim como o “*Herm Portfolio*” de Volcano⁶⁵, os filmes *Arianna* (2015) e *XXY* (2007) convocam, de maneiras distintas, as evidências visíveis e o princípio da máxima visibilidade. Veremos, a partir de agora, de que formas e com que efeitos eles aparecem.

***Arianna*, em busca da verdade de si**

*Arianna*⁶⁶ (2015) é o primeiro longa-metragem de ficção do diretor italiano Carlo Lavagna. No filme, ambientado em uma cidade costeira da Itália, a protagonista Arianna é uma moça de vinte anos que decide ficar sozinha na casa onde passou parte da infância, depois de uma viagem em família para o local. Lá, ela encontra cartas antigas e descobre que quando criança passou por cirurgias de “normalização” sexual para que os atributos femininos fossem conformados em seu corpo. Ela compreende, então, acessando exames médicos e registros do hospital onde fora realizada a cirurgia, que é uma pessoa intersexo.

O longa pode ser catalogado como um *coming of age*, por mostrar a jornada de crescimento e autodescoberta da protagonista, que encontra novas amizades pelo caminho e se aventura em experiências sexuais. A especificidade da narrativa em relação a outros filmes desse subgênero cinematográfico é a descoberta da intersexualidade, uma condição congênita que, considerando a prevalência do binarismo sexual, produz dúvida quanto ao sexo/gênero da pessoa. Arianna, que foi privada de saber da sua intersexualidade⁶⁷, assim como acontece em muitas histórias contadas por pessoas intersexo⁶⁸, busca entender mais sobre si mesma ao longo de todo o filme.

⁶⁵ Embora o foco desta dissertação seja a análise de filmes, achamos interessante olhar mais de perto a fotografia de Volcano, como forma de mostrar que tanto na fotografia quanto no cinema contemporâneo é possível observar um diálogo com a produção “clássica” (ou seja, médica) de imagens de corpos hermafroditas/intersexo, com especial atenção ao princípio da máxima visibilidade. Aliás, esse cotejo – de imagens fotográficas e cinematográficas – pode inspirar novas investigações.

⁶⁶ 84 min.

⁶⁷ Entre os diversos pontos polêmicos dos protocolos vigentes, inspirados pelo modelo de Money, está o *segredo* – ou seja orientar os pais da criança intersexo a não contar sobre sua condição. Os médicos, a partir de uma análise corporal, definem o gênero da criança e realizam cirurgias de “normalização” sexual – que podem acontecer durante toda a infância e adolescência da pessoa intersexo, acompanhadas de tratamentos hormonais. Pela imposição de cirurgias desnecessárias e na maior parte das vezes danosas, pelo segredo e por outras razões, ativistas intersexo se opõem a esse modelo. Diversos avanços já foram alcançados, ao menos nos EUA, com a consolidação do que é chamado de modelo “centrado no paciente”. Quanto à situação no Brasil e em outros países, será preciso pesquisar mais sobre os modelos de diagnóstico e tratamento ao redor do mundo.

⁶⁸ Alguns exemplos de narrativas que descrevem a descoberta da intersexualidade e do segredo mantido pelos pais: o livro autobiográfico *Intersex: for lack of a better word* (2008), de Thea Hillman, os interlúdios autobiográficos de Hilary Malatino, em *Queer Embodiment* (2019), o filme-ensaio de Phoebe Hart, *Orchids: my intersex adventure* (2010), o filme de ficção da diretora intersexual Lisset Barcellos, *Both* (2005).

Para construir essa “busca de si”, o filme emprega alguns recursos bastante usuais, como a voz *off* da protagonista contando sua história. Os primeiros segundos do filme mostram uma tela preta sobreposta à voz de Arianna dizendo: “Eu nasci duas vezes, ou melhor, três: a primeira como um menino, em um dia especialmente quente de janeiro, em Roma. Alguns anos mais tarde, nasci de novo, dessa vez como uma menina, entre as colinas rochosas da Itália, e minha mãe me chamou de Arianna”⁶⁹.

A fala de Arianna merece algumas considerações. Em primeiro lugar, a maneira como ela descreve seus dois (e, na sequência, seus três) nascimentos evoca o modo de apresentação das histórias míticas que elaboram a origem dos seres. No caso de Arianna, o mito em questão é o de Hermafrodito (que deu origem ao termo “hermafrodita”). Assim como o belo deus, Arianna nasceu “entre as colinas rochosas da Itália”⁷⁰. A confirmação de que a história narrada pela personagem dialoga com o mito grego vem em seguida: a tela preta dá lugar a um cenário aquático, em que se veem rochas esbranquiçadas (como o mármore), água corrente e vapor. Flutuando sobre um lago azul-celeste, aparece Arianna, em uma recriação do mito de Hermafrodito.

Em *Metamorfoses* (2017), Ovídio narra a origem de um ser duplo, que reúne em seu corpo os sexos feminino e masculino. Filho dos deuses olímpicos Hermes (um deus associado ao falo⁷¹) e Afrodite (a deusa da beleza e do amor), Hermafrodito deixa o monte Ida, onde fora criado, para explorar lugares e rios desconhecidos. Em um desses passeios, o jovem, então com quinze anos, é visto pela ninfa Sálmacis, homônimo da fonte que ela mesma protege. A beleza do rapaz é tão fulgurante que Sálmacis se apaixona imediatamente e sente um grande desejo de se unir a ele. Rejeitada, porém, ela mergulha furtivamente no lago em que o amado está se banhando, agarra-o à força e pede então aos deuses pais de Hermafrodito que o unam a ela. No mesmo instante, a súplica é atendida, mas não da maneira que Sálmacis pretendia: seus corpos começam a se misturar, até que, das águas, sai um ser com características ambíguas, metade homem, metade mulher.

A narração inicial de Arianna é retomada ao final do filme, de modo cíclico, e então descobrimos que o relato em voz *off* se desenrola, diegeticamente⁷², em uma reunião do grupo

⁶⁹ Tradução nossa (a legenda da cópia que encontramos está em inglês).

⁷⁰ Em *Metamorfoses* (2017), é recorrente a referência aos locais de origem dos personagens. Muitas vezes, esses locais são montes, colinas, montanhas ou cadeias montanhosas.

⁷¹ Na Grécia Antiga, o formato fálico aparecia nas placas de orientação aos passantes e viajantes, sendo um símbolo do deus mensageiro Hermes, que regia também os trânsitos.

⁷² De “diegese”, palavra de origem grega utilizada na narratologia para designar a realidade própria de uma ficção. No cinema, são todos os elementos – como os espaços, os sons, os objetos – que participam da realidade dos personagens.

de apoio do qual Arianna participa. O modo mítico entra assim em tensão com outro modo discursivo, que, em nosso entendimento, aproxima-se da confissão estudada por Foucault (1999). Mesmo que Arianna revele seus segredos íntimos a um grupo de apoio, e não a um padre confessor ou a um médico, é possível que ainda estejam operando os procedimentos da confissão, que, segundo Michel Foucault, é:

(...) um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se; enfim, um ritual onde a enunciação em si, independentemente de suas consequências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação. Durante séculos a verdade do sexo foi encerrada, pelo menos quanto ao essencial, nessa forma discursiva (FOUCAULT, 1999, p. 61).

Em um grupo de apoio, certamente não são o julgamento, a punição ou o perdão que estão em jogo. Mas é viável supor que um participante de um grupo como esse esteja procurando compreensão, consolo e alívio. No final do primeiro terço do filme, Arianna começa a frequentar as reuniões do grupo, composto por mulheres com questões relacionadas à sexualidade. Isso acontece depois que ela tenta, mais uma vez sem sucesso, chegar ao orgasmo. Frustrada por não o conseguir e desejando descobrir a causa de seu problema, ela deixa a casa onde está hospedada nas férias para ouvir os relatos de outras mulheres, que falam sobre a puberdade e o início de suas vidas sexuais e fazem comentários baseados em suposições sobre o que é ser mulher. Em uma brincadeira de espelhos, por exemplo, uma mulher diz, de frente para outra, mas como se estivesse olhando para si mesma, que ela agora tem seios, acabou de ter a primeira menstruação e está pronta para ter um bebê. Por causa de suas expressões faciais, percebemos que Arianna sente-se desconfortável: ela nunca menstruou, não consegue ter um orgasmo, seus seios não se desenvolveram a seu contento. Ela deseja saber por quê. Na cena seguinte, a jovem continua a buscar uma resposta sobre seu corpo, folheando um livro de ciências que contém ilustrações do sistema reprodutor feminino.

No decorrer do filme, ao mesmo tempo em que se diverte na ausência dos pais e na companhia dos amigos, Arianna tenta descobrir o que tem de diferente, de várias maneiras. Além de ir às reuniões do grupo de apoio, ela explora seu corpo através da visão e do tato. Depois de ler uma carta escrita por sua mãe e endereçada a seu pai, na qual fica implícito que havia nela algo incomum ao nascer, Arianna fica nua de frente para um espelho e introduz um

dedo em sua genitália, como se fosse um autoexame. A posição em que ela se coloca remete às imagens médicas de pessoas hermafroditas/intersexuais.



Figura 1: Arianna se examina em frente ao espelho.

Embora existam semelhanças, a imagem se diferencia significativamente daquelas produzidas pela medicina nos séculos XIX e XX. Se nas fotografias médicas a genitália era o elemento preponderante, aqui ela está oculta pela mão de Arianna. Ademais, o rosto da jovem está bastante visível, e são seus olhos que observam o reflexo especular. Como vimos anteriormente, nas fotografias científicas o padrão era esconder o rosto do paciente, fosse com o recurso do desfoque, fosse com a inserção de uma barra preta na região dos olhos.

Quanto ao enquadramento, é possível identificar na imagem acima duas partes distintas e complementares – ou, na concepção deleuziana, dois quadros dentro de um quadro⁷³. A primeira é recortada pela moldura do espelho, de modo que seus limites e a centralidade do corpo de Arianna no quadro nos inspiram a pensar em uma analogia com a fotografia; a segunda parte mostra uma composição estranha às práticas fotográficas da medicina, com a pessoa de costas – vê-se apenas seu cabelo, suas costas, uma parte de seus braços e um pedaço de sua coxa. Se nos permitirmos pensar com certa liberdade, podemos compreender essa parte como o “fora de campo” das fotografias médicas: além da figura enquadrada, há uma *pessoa* que se observa. Estamos falando aqui da *imaginação* do filme, que se apropria de formas e elementos mais ou menos consolidados do imaginário da intersexualidade de maneira a rerepresentá-los e a desconstruí-los. O enquadramento das imagens médicas privilegia a genitália, reduzindo a

⁷³ Em *Cinema 1: A imagem-movimento* (2018).

completude do corpo a essa parte específica. Já o enquadramento no filme amplia o corpo, que aparece inteiro no espelho e compreende também os cabelos, as costas, os braços e a coxa que aparecem “do lado de fora”. De certa maneira, esse plano é um *negativo* das fotografias médicas: mostra tudo, menos a genitália. Talvez aqui esteja em funcionamento o princípio da máxima visibilidade invertido, que pretende tornar visível o que *não* é a genitália. Esse procedimento, no entanto, contém elementos contraditórios: ao mesmo tempo em que se propõe, *imagicamente*, uma nova composição do corpo intersexo, ainda se reitera a preponderância dos órgãos genitais – é a genitália que possui centralidade na cena, é a genitália, no jogo de mostrar e esconder (típico da *scientia sexualis* e de sua obsessão pela “verdade do sexo”), o objeto de escrutínio de Arianna, do próprio filme e, talvez, do espectador.

O plano que acabamos de analisar emprega procedimentos específicos para dialogar, em oposição e reiteração, com as imagens científicas. Tais procedimentos se ligam a outras estratégias cinematográficas utilizadas ao longo do filme, no que entendemos como uma busca pela “verdade do sexo” de Arianna. Quando ela se olha no espelho e toca a sua genitália, fica evidente que esta é uma busca da personagem, que se relaciona, tanto a nível narcísico quanto sensorial⁷⁴, com o próprio corpo. Entretanto, como veremos a seguir, a sua busca em certo nível é também compartilhada com o espectador, por meio das referências ou “pistas”, inseridas de modo excessivo ao longo do filme, que indicam o hermafroditismo/intersexualidade da personagem. Esse excesso parece resvalar em uma emulação da decifração de signos desempenhada pelos médicos no jogo da “verdade do sexo”.

A primeira pista aparece logo na cena inicial, em que vemos Arianna flutuando sobre as águas. Seus olhos se abrem lentamente, como se ela estivesse nascendo nesse exato momento. Como vimos, o nascimento aquático de Arianna é uma referência ao mito de Hermafrodito, um ser duplo que nasce da união de dois corpos em um lago. A referência não é inédita: aparece nos fragmentos escritos pela poeta estadunidense Julia Ward Howe, nomeados de *The Hermaphrodite* (1846 ou 1847), no romance de Jeffrey Eugenides, *Middlesex* (2014), que tem uma pessoa intersexual como protagonista, e em outros filmes, como *XXY* e *O último verão de la Boyita*. A pista seguinte aparece na cena em que Arianna está se olhando em um espelho recém-descoberto e lembrando com a mãe uma brincadeira que costumava fazer quando criança, chamada “O anjo”. Nesse momento, ela estende os braços, imitando a figura alada. O “sexo dos anjos” – dúbio, nem masculino, nem feminino –, é aliás evocado em uma passagem

⁷⁴ No próximo capítulo, exploraremos melhor as relações sensoriais nas/das imagens fílmicas.

dos diários de Herculine Barbin, na qual ela escreve que flutua “sobre as inúmeras misérias humanas, compartilhando da natureza dos anjos” (FOUCAULT, 1980, p. 78, tradução nossa).

Outra pista: na cena em que Arianna começa a se questionar sobre seu corpo, comentando com a mãe sobre o tamanho diminuto dos seios e a dor que sente nessa região, ela está seminua e os seios aparecem continuamente (há apenas dois momentos curtos da cena em que eles não são mostrados). Em dado momento, a câmera gira e acompanha a movimentação de Arianna andando em direção à mãe, que está sentada no vaso sanitário de um banheiro. Durante o giro, que faz parte de um discreto plano-sequência, a câmera “perde” os seios de Arianna, apenas para reencontrá-los em um novo enquadramento.



Figura 2: Arianna com a mãe no banheiro. Início, meio e fim do movimento de câmera.

Nessa cena, os seios não são apenas o tema da conversa entre mãe e filha: são também a referência principal para os enquadramentos e os movimentos de câmera. Em outras palavras, são a obsessão da câmera.

No início da cena, a câmera percorre um pedaço de parede até encontrar Arianna seminua (aplicando um adesivo no baixo ventre), o que compreendemos como uma clara alusão ao *voyeurismo*: a câmera “invade” o espaço privado de Arianna e “persegue” seus seios, no que pode ser tanto uma reiteração do olhar médico, que examina a parte do corpo que é motivo de queixa da “paciente”, quanto uma incursão *voyeur*. Ainda, se nos filiarmos ao entendimento de Cascais, que identifica, ao analisar as fotografias médicas portuguesas de hermafroditas, um “voyeurismo mais ou menos subterraneamente comum à ciência, à cultura popular e às artes visuais” (CASCAIS, 2017, p. 61), podemos entender que a câmera pode ser, ao mesmo tempo, *voyeur* e “clínica”.

Nos dois próximos capítulos desta dissertação, trabalharemos com um quadro teórico-metodológico que prioriza os afetos e os perceptos, ou seja, a dimensão sensório-afetiva dos filmes. Por isso, pode parecer incompatível e obsoleto trabalhar com a teoria do dispositivo desenvolvida nos anos 1970 pelo francês Jean-Louis Baudry, baseada na psicanálise lacaniana. No entanto, sem a intenção de adentrar muito profundamente em tal teoria, iremos utilizá-la nessa parte específica da análise por acreditarmos que possa ser útil para propor uma articulação preliminar entre o filme e o espectador.

No ensaio “Os efeitos ideológicos do aparelho de base” (1970), Baudry investiga (e define) a natureza do dispositivo cinema identificando uma continuidade entre a perspectiva renascentista e os modos de filmar e exibir filmes – baseados no distanciamento entre sujeito e objeto, ou entre espectador e imagem. O autor nota ainda uma produção de identificação entre câmera e sujeito (impulsionada pela sala escura, onde se “apagam” os elementos exteriores à tela de projeção) que seria análoga à “fase do espelho”, que, na teoria de Lacan, corresponde ao período em que a criança começa a reconhecer imagens do eu vindas do exterior (da mãe e de outras figuras próximas), quando o corpo ainda não foi constituído como unidade.

Deixando de lado a crítica radical ao cinema – Baudry considera que, em sua base, ou seja, em sua estrutura de produção e exibição de imagens, o cinema é intrinsecamente um instrumento de controle ideológico –, aproveitamos a ideia, bastante influente nas teorias⁷⁵ do cinema que vieram depois, de que o espectador se identifica com a câmera (como imagem do

⁷⁵ Como a célebre teoria de Laura Mulvey (1983), que, a partir da psicanálise, compreende que o cinema narrativo hollywoodiano constrói um ponto de vista masculino que subjuga os corpos femininos na tela, em uma relação dicotômica entre olhar desejante e corpo desejado.

eu vinda do exterior), no que se entende como um “efeito-sujeito”: a câmera substitui, psicologicamente, o corpo do espectador, de forma que os movimentos do aparelho tornam-se os movimentos do sujeito observador.

Em relação à cena descrita e analisada acima, quando Arianna anda seminua pelo banheiro, é possível entender que, no processo de identificação, o espectador se torna um sujeito observador específico, ou seja, o médico que examina com os olhos a parte dolorida do corpo da paciente. Além disso, o espectador se fixa na evidência visível da feminilidade de Arianna, talvez tentando encontrar a “verdade” de seu sexo.

Em tensão com esse modo de filmar, a camada discursiva da cena (isto é, os diálogos) apresenta a recusa de Arianna de ser examinada novamente pelo pai, que é médico. Sua escolha é acompanhada de uma mudança no enquadramento: quando ela afirma que não quer que o pai saiba de suas dores, seus seios não são mais expostos. O foco agora está em seu rosto. No final da cena ela vira de costas e vai embora, reforçando sua recusa a ser examinada pelo olhar do médico/espectador. Se no exemplo anterior o afastamento e a reiteração das abordagens da *scientia sexualis* aparecem, em tensão, em um único plano, na cena do banheiro há uma construção cronologicamente linear, em que *se vê* a mudança do regime do olhar: a passagem de um modelo em que o paciente é considerado um mero objeto das decisões médicas a outro em que ele exige poder escolher.

Vimos até agora dois procedimentos distintos relacionados às evidências visíveis do corpo, em uma aproximação, no primeiro caso, com as imagens fotográficas médicas de pessoas hermafroditas e, no segundo, com a prática do exame médico. Pode-se dizer que ambas as situações dialogam com aquele primeiro período que esboçamos, quando, no século XIX, estabelecem-se os exames médicos nos processos de designação sexual de pessoas hermafroditas e no qual a fotografia é incorporada ao funcionamento da *scientia sexualis*. Já a próxima cena que analisaremos – que na cronologia do filme aparece uma cena após a de Arianna no banheiro conversando com a mãe – dialoga com o segundo momento de nossa periodização: o modelo cirúrgico de John Money.

Depois de uma sessão de caça na floresta próxima à casa de veraneio, Arianna e o pai participam de uma espécie de ritual, no qual Marcello é o responsável por cortar a carne de um animal abatido pela filha. À noite, iluminados pela luz bruxuleante de uma fogueira, Marcello e amigos arrastam o mamífero morto e o penduram para que seu sangue escorra. Feito isso, o pai de Arianna pede para que um dos amigos lhe entregue uma faca, o que remete ao “ritual” de uma sala de cirurgia. O “cirurgião-chefe”, então, abre o animal e produz uma fissura cuja

aparência assemelha-se a uma genitália feminina. Arianna observa a ação com fascínio e incômodo.



Figura 3: Marcello corta a carne de um animal.

A cena pode ser entendida como uma recriação performática da cirurgia de “normalização” sexual à qual Arianna foi submetida na infância. Como descrevemos no início do capítulo, o modelo de Money, também conhecido como modelo do “sexo ótimo”, baseia-se na definição do sexo mais adequado para o corpo dúbio em questão, tendo como instrumento primordial o olhar médico inserido na lógica binária de gênero. Essa definição, muitas vezes, parte das possibilidades cirúrgicas existentes. Um bebê com um micropênis, por exemplo, será designado como pertencente ao sexo feminino porque, de acordo com essa lógica, é mais fácil cirurgicamente criar uma vagina do que um pênis.

Essa cena pode ser articulada a um momento posterior do filme porque os dois casos permitem entender que, em um nível poético, Arianna está vendo a si mesma na sala de cirurgia. Na parte final do longa, em mais uma cena performática, a protagonista assiste à sua versão infantil passando pela operação de “normalização” sexual. Nesse ponto, ela já havia descoberto a sua intersexualidade e tinha conhecimento da intervenção cirúrgica que teve de sofrer, passando do masculino para o feminino. A sequência se inicia com Arianna chegando ao hospital de carro, à noite. Usando o vestido de festa branco dado por sua mãe no início do filme – o vestido lembra bastante um camisolão de hospital –, a personagem lê os registros médicos referentes a sua primeira passagem por lá, dezesseis anos antes. Em *off*, ela diz que descobriu

ter nascido com a síndrome da 5-alfa redutase. É, portanto, intersexual. Esta é a primeira vez que a palavra é pronunciada no filme.

Se nessa cena, com a sobreposição entre as imagens da cirurgia e o discurso de Arianna, fica claro o que aconteceu com ela na infância, na cena anterior o corte da carne é, além de uma performance⁷⁶ da prática cirúrgica, mais uma pista para o entendimento da história da protagonista e, talvez, uma evidência visível, se não do sexo, da cirurgia sofrida. No momento em que Marcello rasga o corpo do animal, tanto a posição da câmera quanto a luz – concentrada na parte do bicho que se assemelha a uma vagina – permitem que haja a maior visibilidade possível da área de interesse. Aqui se sobrepõem o princípio da máxima visibilidade, encontrado nas fotografias de genitálias dúbias, e a primazia da visualidade do modelo cirúrgico de Money. No plano narrativo e discursivo, a cena continua com a chegada de um novo participante: um amigo de longa data de Marcello que cumprimenta a todos e, quando fica sabendo que Arianna é filha de seu velho companheiro, faz um elogio a ela e pergunta: “cadê o seu irmão?”. A fala se liga à performance: descobrimos depois que o irmão a quem ele se refere era Arianna antes de passar pela cirurgia.

O plano do corte da carne, mesmo que não apresente uma cirurgia realista, de certa forma suplanta a imagem da genitália (tantas vezes produzida e reproduzida pela medicina) e introduz uma nova imagem ao repertório da intersexualidade: a representação da violência cirúrgica⁷⁷. O plano mostra a “cirurgia” de maneira *visualmente* escancarada, trazendo à tona uma parte do processo de gerenciamento dos corpos intersexuais que, durante décadas, ficou oculta. É só a partir dos anos 1980 que as cirurgias impostas começam a ser denunciadas. E só a partir dos anos 1990 que essa crítica ganha mais relevo e visibilidade pública.

Podemos entender essa estratégia do filme como um deslocamento, que transfere a imagem da genitália para outras superfícies. Além da imagem do animal dilacerado, há, mais para o final do filme, um plano que mostra no tronco de uma árvore uma figura semelhante à de uma genitália.

⁷⁶ Estamos entendendo performance do seguinte modo: como uma ação que evoca e recria uma prática consolidada, em sua própria duração e de modo singular (no caso da cena, quase ritualístico). Escolhemos deixar essa explicação em nota de rodapé pois não desejamos discutir esse conceito ainda. Nos próximos capítulos, trabalharemos com outra noção de performance, entendida como evento afetivo (Elena Del Río).

⁷⁷ Outra pista para entender o que foi feito com Arianna está em uma camisa que a jovem usa algumas vezes no filme. Nela, vemos um mapa e as palavras (em tradução) “Canal do Panamá”. O célebre canal artificial que conecta o oceano Atlântico e o Pacífico serve de metáfora para o canal vaginal artificial construído no corpo de Arianna na cirurgia de “normalização” sexual.



Figura 4: Arianna no carro. Atrás, uma “árvore-genitália”.

Nesse momento do filme, Arianna está prestes a encontrar os registros médicos que irão lhe revelar a “verdade” sobre o seu sexo. A forma presente na árvore, assim como na cena analisada anteriormente, funciona como uma evidência, visível e deslocada, da intersexualidade de Arianna – a “genitália” na árvore lembra muito as imagens de genitálias intersexo que vimos ao longo de nossa pesquisa. Esses deslocamentos parecem ser uma estratégia para ampliar as possibilidades visuais do hermafroditismo e da intersexualidade, em consonância com o que Mauro Cabral entende como uma “poética da intersexualidade” (CABRAL, 2008), ou seja, novos modos de apresentar a intersexualidade que não sejam tão literais ou realistas.

No final de sua jornada em busca da verdade de si mesma, Arianna descobre que os pais ocultaram dela a intersexualidade e a cirurgia realizada na infância, que, entre outras consequências, tirou de seu corpo a capacidade de sentir orgasmos. Diferentemente da “verdade do sexo” do século XIX, a trama do filme, em compasso com as narrativas contemporâneas da intersexualidade, está centrada no ponto de vista da personagem intersexual, que se empenha em desvendar, sozinha, os segredos ocultados pelos pais. A verdade consiste, portanto, na condição intersexo e na intervenção cirúrgica feita sem o consentimento da paciente. Esse *tropo*, que começa a aparecer em diversas obras a partir dos anos 2000, está relacionado ao modelo médico de Money, que impõe cirurgias e orienta os pais a guardar o segredo. Em *Arianna*, o *tropo* da descoberta liga-se, visualmente, ao paradigma da máxima visibilidade e à “verdade do sexo” do século XIX.

Essa sobreposição coloca em tensão dois momentos cruciais da relação entre intersexualidade e visualidade, produzindo pelo menos dois efeitos importantes. Primeiro, ao deslocar e recriar as imagens típicas da medicina, o filme amplia as possibilidades de visualização dos corpos hermafroditas/intersexo, que, embora ainda estejam muito atrelados à imagem da genitália na produção visual contemporânea⁷⁸, não são mais reduzidos a ela; segundo, ao aplicar o princípio da máxima visibilidade à cirurgia de Money, o longa dá ver a face oculta desse modelo médico. Ambos os efeitos estão relacionados ao que acreditamos ser um terceiro momento fundamental da produção de imagens do hermafroditismo/intersexualidade, que, como vimos, vem na esteira das reivindicações políticas dos movimentos intersexo.

Também alinhado às narrativas contemporâneas da intersexualidade, o final do filme traz novamente a voz de Arianna, em *off*, narrando sua história: ela conta que descobriu ser intersexual (“talvez a palavra ‘hermafrodita’ seja mais familiar a você”, ela acrescenta) e que os pais a levaram ao hospital para a “desmasculinizarem” (no que é o segundo nascimento de Arianna). A personagem expressa, então, que teria sido bom se tivessem perguntado sua opinião sobre a realização da cirurgia⁷⁹. Ela diz que, por um tempo, odiou os pais pelo segredo. Mas que, depois, entendeu os seus motivos.

Os pais a fizeram acreditar que ela era uma mulher, no entanto, Arianna diz que nada nela corresponde a uma mulher⁸⁰. Nesse ponto, descobrimos que o testemunho em voz *off* não é endereçado apenas a nós, os espectadores: Arianna está em uma nova reunião do grupo de apoio para mulheres falando sobre o seu processo de descoberta e transformação, que recomeçou quando ela decidiu parar de tomar hormônios (que lhe garantiam as características sexuais secundárias “femininas”). A jovem relata ainda que, por ter passado pela cirurgia, hoje é incapaz de ter orgasmos. No entanto, conta para o grupo que uma vez, enquanto assistia à sua prima tendo relações sexuais com o namorado, sentiu “uma coisa...”. A cena descrita na sessão coletiva havia sido mostrada no filme: enquanto os namorados fazem sexo no sofá, surge no rosto de Arianna uma expressão facial que sugere curiosidade, prazer, desejo.

⁷⁸ Outra maneira muito comum de rerepresentar a genitália intersexo é a utilização de imagens de flores, em especial orquídeas – presentes, por exemplo, na capa da primeira edição estadunidense de *Middlesex* (200) e no título e na animação que inicia o filme-ensaio autobiográfico de Phoebe Hart, *Orchids: my intersex adventure* (2010).

⁷⁹ No modelo de Money, a justificativa para a cirurgia em bebês vem da teoria, baseada em pesquisas com pacientes intersexo, que depois foram denunciadas como fraudes – como atesta a história de David Reimer –, de que até os dezoito meses de idade é possível construir o sexo/gênero da pessoa.

⁸⁰ Esse trecho da fala de Arianna pode ser problematizado pelo essencialismo – Arianna acredita em um ideal ou em uma essência do que é ser mulher, que não admitiria, por exemplo, que um corpo como o seu fosse considerado feminino. Por outro lado, aqui ela traz a possibilidade de uma identidade que não seja nem masculina nem feminina, mas intersexual.

Veremos, a partir de agora, como as evidências visíveis e o princípio da máxima visibilidade podem se vincular com os prazeres e os desejos. Para tanto, propomos continuar a análise de *Arianna* para, em seguida, começar a analisar *XXY*.

Tentando entender o seu corpo, Arianna visita uma ginecologista. Depois de uma conversa preliminar, a médica lhe pergunta: “vamos começar o exame?”. Uma eclipse nos impede de assistir à realização do exame (aqui o olhar médico do espectador é suspenso), mas vemos as mãos de Arianna levantando o *short* e abotoando-o delicadamente⁸¹. A imagem do sexo de Arianna, portanto, não é revelada; é somente uma sugestão. Nesse enquadramento, o que aparece em destaque, no entanto, é uma cicatriz no baixo ventre de Arianna, marca da cirurgia que ela sofrera na infância.

Encerrada a consulta médica, ela volta para casa. Ainda de dia, deitada no quintal, troca olhares com Martino, o rapaz com quem já havia tido relações sexuais. Na cena seguinte, à noite, Arianna tira a calcinha e a blusa que contém a inscrição “Canal do Panamá”. Parece que ela está se preparando para um exame. Porém – dessa vez, à meia-luz, vemos suas partes íntimas – na verdade ela está se preparando para se deitar com Martino. A genitália de Arianna aqui não é objeto de exame e de escrutínio, mas um elemento da intimidade que ela está construindo com o rapaz. A nudez faz parte do desejo e do contato pele a pele que eles estabelecem. Próxima aos corpos, a câmera os filma se enroscando, e capta as mãos que apalpam, os lábios roçando a pele, a superfície da pele. A maneira de filmar se filia ao que Mariana Baltar entende como uma “pedagogia dos desejos”, que envolve uma aproximação mais intensa dos corpos entre si e dos corpos com a câmera, privilegiando “um ensinamento do prazer visual” (BAL TAR, 2015, p.45).

Segundo a autora, ocorre uma virada na construção das narrativas do cinema *queer* dos anos 1990 ao *queer* contemporâneo. No primeiro momento, parecia haver uma tendência a colocar no centro do enredo a perturbação causada por corpos e sexualidades dissidentes, sobretudo gays e lésbicas, no que é entendido como uma “pedagogia sociocultural”. Nessas narrativas, os focos eram “as questões sociais e culturais das diferenças” e os “conflitos culturais da experiência *queer*” (BAL TAR, SARMET, 2016, p. 54), como aqueles advindos da descoberta da homossexualidade ou da lesbianidade. No cinema *queer* contemporâneo, por sua vez, a estratégia seria outra: mostrar “a multiplicidade de masculinidades e feminilidades” (BAL TAR, 2015, p. 42). Essas novas formas e presenças inclusive perturbariam o que já havia

⁸¹ Nessa cena, os movimentos da câmera são, ao modo da cena do banheiro, voyeurísticos: a câmera lentamente “entra” no espaço onde Arianna se arruma após o exame.

sido assimilado em relação a corpos *queer* – por isso a passagem de uma *pedagogia*⁸² (sociocultural) à outra (pedagogia dos desejos).

O renascimento das narrativas *queer* a partir dos anos 2010 viria como resposta às produções da década anterior que, estimuladas pelo sucesso de certos filmes do gênero dos anos 1990 e por um interesse econômico – o chamado *pink money* –, construíram personagens LGBT tendo como referência os moldes estéticos e narrativos⁸³ heteronormativos, a fim de que eles se tornassem palatáveis para o público geral. Os filmes *queer* contemporâneos, em vez de se filiarem a tais estereótipos de gênero e sexualidade, estariam mais interessados em engajar o espectador em formas de perceber e sentir (“pedagogia das sensações”) que valorizem o prazer visual. Em termos cinematográficos, esse prazer visual é proposto pelos enfoques narrativos e pelos modos de filmar, decupar e editar que privilegiam os corpos e a intimidade entre eles. Dar *visibilidade* aos desejos, ao contato íntimo e ao carinho seria, de acordo com Baltar e Sarmet (2016), a estratégia estético-política desses filmes.

Por enfatizar a troca de olhares, a aproximação e o contato entre os corpos, talvez seja possível incluir *Arianna* nesse grupo de filmes. Paralelamente à busca pela “verdade de si mesma”, que pode ser entendida como uma expressão da pedagogia sociocultural, a protagonista se envolve em encontros sensuais e prazerosos com o amigo Martino, repletos de toques, beijos, carícias. Embora os encontros sexuais de Arianna estejam enquadrados no molde narrativo da busca pela verdade – ela sente dor ao transar, o que a leva a uma consulta médica –, a construção das cenas eróticas produz uma suspensão do enredo, caracterizada pela prevalência das texturas, das sensações, dos desejos e dos prazeres⁸⁴.

A sequência erótica⁸⁵ de *Arianna* percorre cinco cenas – Arianna com os amigos em uma fonte de água termal, Arianna se olhando vaidosamente no espelho, Arianna e Martino trocando olhares e toques durante algumas brincadeiras com os amigos, Arianna observando Celeste tendo relações sexuais com o namorado, Arianna e Martino fazendo sexo. Até o ponto em que ela sente dor ao transar, em nenhum desses momentos, seja discursiva ou imageticamente⁸⁶, é evocada a intersexualidade, o que pode ser entendido de duas formas: a

⁸² Entendida como “um ensinamento por partilhas e experiências através da forma fílmica” (Baltar, Sarmet, 2016 p. 54).

⁸³ Histórias de amor, histórias de saída do armário, amores não correspondidos são alguns dos exemplos trazidos no texto de Mariana Baltar e Érica Sarmet (2016).

⁸⁴ Veremos em detalhes, no próximo capítulo, o modo afetivo de construção dos prazeres.

⁸⁵ Que tem duração de aproximadamente 7 minutos.

⁸⁶ Vimos anteriormente que há uma insistência do filme em trazer referências relacionadas ao imaginário do hermafroditismo e da intersexualidade. Nessa sequência, a única relação aparente é com o mito de Hermafrodito – podemos entender que há um paralelo entre o desejo de Sálmacis, que observa Hermafrodito se banhando no lago, e o desejo de Arianna, que observa Martino. Aqui, o mito contado por Ovídio se liga aos prazeres, às

sequência é uma suspensão da busca de Arianna ou a sequência é uma *ampliação* do que se entende por busca, que, mais do que desvendar o sexo, descobre as amizades, os desejos e os prazeres.

Essa segunda interpretação se aproxima do entendimento foucaultiano de poder. No primeiro volume de *História da Sexualidade* (1999), Michel Foucault conclui que, ao invés de uma repressão ao exercício *supostamente* livre, pré-cultural, idílico, em relação à sexualidade (“hipótese repressiva”), havia na verdade uma proliferação de discursos e práticas que tinham por finalidade *produzi-la*. Constatando que antes de ser repressivo o poder é produtivo, ou seja, produz as formas de sexualidade existentes (inclusive e sobretudo as perversões sexuais), o autor chega ao entendimento de que não é possível estar fora do poder.

Os relatos de Herculine Barbin, segundo Foucault no prefácio aos diários, são uma descrição precisa do funcionamento do poder. Nos internatos, ou seja, nos ambientes monossexuais em que é criada e educada, Herculine experimenta tanto os prazeres da proximidade e da intimidade com suas colegas e suas preceptoras – proporcionadas justamente pela ética religiosa que pregava o amor e a fraternidade entre mulheres –, quanto a repressão e a interdição, nos momentos em que ultrapassava o que era considerado de bom tom para as internas. Em outras palavras, a lei (ou o poder) produz as condições que tornam possíveis os prazeres tais como experimentados por Herculine. E o mesmo poder age na repressão a certas práticas sexuais – no caso dela, homossexuais.

Assim, em *Arianna*, o poder (cujos nós proeminentes, nesse caso, são a família e a medicina) que determinou a necessidade de sua cirurgia de redesignação sexual também criou as condições para o prazer. Arianna é fisiologicamente incapaz de chegar a um orgasmo; no entanto, ela descobre que pode sentir prazer de outras formas. Essas formas são apresentadas *imageticamente* ao espectador: a câmera próxima aos corpos e à água, a troca de olhares entre os personagens, os corpos que se encontram e se acariciam. Nesse sentido, a “pedagogia dos desejos” está especialmente empenhada em *mostrar* os prazeres que podem existir mesmo depois de uma cirurgia que dessensibiliza uma parte do corpo. O orgasmo aqui, diferentemente dos filmes pornô *hard core* analisados por Linda Williams, não é sinônimo ou evidência visível do prazer e do clímax sexual. Aliás, ao tornar difuso o prazer nas (e pelas) imagens, o filme retira a centralidade da genitália: a sexualidade é mais ampla e complexa do que os órgãos genitais; a intersexualidade pode ser pensada, mostrada e experimentada para além das partes íntimas.

sensações e aos desejos, que já estavam presentes no próprio modo de narrar do poeta romano, como se pode perceber na epígrafe a este capítulo.

XXY, evidências visíveis, desejos e prazeres

Em *XXY*, primeiro longa da diretora argentina Lucía Puenzo, Alex é uma moça intersexo de quinze anos que mora com os pais em um bucólico balneário do Uruguai. A família decidira se afastar da cidade onde vivia, Buenos Aires, a fim de oferecer à menina uma vida mais tranquila e afastada de olhares curiosos. Alex, diferentemente de Arianna, conhece a sua condição intersexual – não está, portanto, buscando desvendar seu corpo. Entretanto, como qualquer adolescente, ela está vivendo um momento intenso de descobertas sexuais. Ao conhecer Álvaro, filho de um casal de amigos da família que vai passar as férias em sua casa, Alex experimenta seu primeiro encontro sexual. Esse é um momento-chave do filme, a partir do qual a relação entre os dois personagens se transforma, e começam a aparecer mais referências visuais à intersexualidade de Alex.

O encontro sexual acontece por desejo e iniciativa dela: na praia, pela segunda vez, ela pergunta se Álvaro quer se deitar com ela. O rapaz diz que ela “não é normal, é diferente”. E pergunta: “por que as pessoas te olham assim? Qual é o seu problema?”. Alex, magoada, levanta-se e sai correndo em direção a uma casinha de madeira que pertence à sua família. Álvaro a segue, sobe as escadas. E, no segundo andar, depara-se com Alex prostrada no chão, encolhida, triste. Ele se vira, está prestes a ir embora. Mas Alex o detém: “fique aí”. Ele obedece, abaixa-se e é agarrado com força pela moça. Eles, então, se beijam e se tocam freneticamente. Tiram as blusas. Álvaro aperta um dos seios de Alex, e ela diz: “não tenho nada”. Álvaro não se importa com o tamanho diminuto dos seios dela, diz que gosta do jeito que eles são. Eles continuam se agarrando, até que Alex para e desliga o rádio. A intensidade sexual se eleva, já que agora escutamos somente a respiração e os gemidos dos dois. Há, a partir desse momento, também uma mudança de enquadramento e decupagem. Se antes eram privilegiados os rostos (colados, beijando-se), agora são enquadradas outras partes do corpo, como barriga, braços, mãos.

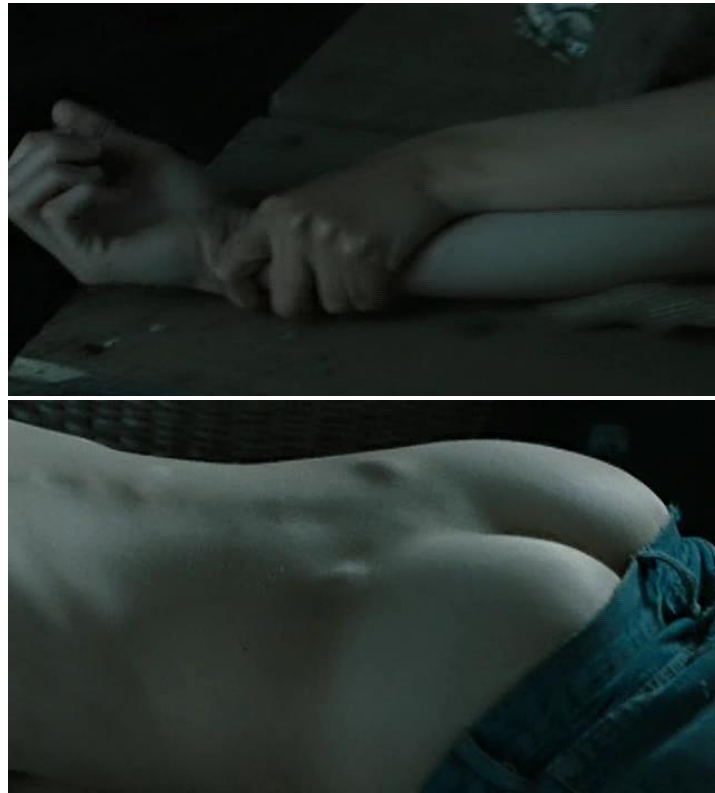


Figura 5: Alex e Álvaro em momento íntimo.

Álvaro tenta deslizar uma das mãos por baixo do *short* de Alex, mas ela o impede. Com o controle da situação, uma de suas mãos puxa a calça de Álvaro para baixo, e depois o próprio *short*. Ela então o penetra por trás. A câmera está próxima das nádegas de Alex, e desliza pelas costas dela. Depois de um corte, vemos o rosto de Álvaro, que se contorce de prazer. Ele se vira, deixando somente seus cabelos à vista para o espectador. Mas os gemidos altos que emite continuam a expressar a intensidade do prazer que sente⁸⁷.

O modo de filmar, a decupagem e o uso da banda sonora privilegiam menos o fato de ser Alex quem penetra Álvaro – e não o contrário, como esperariam as convenções heteronormativas – e mais o prazer que é transmitido dos personagens ao espectador. Portanto, essa cena pode ser entendida como uma expressão da “pedagogia dos desejos” que Mariana Baltar (2015) descobre nos filmes *queer* contemporâneos.

O encontro intenso impulsiona novas ações no plano narrativo. O pai de Alex, Kraken, depois de flagrar os jovens nesse momento de intimidade, vasculha manchetes de jornal (em uma delas se lê “hermafrodita”) e decide procurar um homem intersexo que havia sido notícia algum tempo antes. É a primeira vez que a intersexualidade de Alex é explicitada no filme.

⁸⁷ Linda Williams (1989) entende que o uso de sons assíncronos no pornô *hard core* – gemidos e gritos gravados próximos à fonte de emissão sonora (“*close up* sonoro”) em um momento distinto ao do “ato sexual” – funciona como uma das evidências do prazer feminino. Na cena de sexo entre Alex e Álvaro, mesmo que o som seja mais realista, ou seja, obedeça às regras espaciais, é possível flagrar um diálogo com o pornô. Embora não vejamos mais o rosto de Álvaro demonstrando prazer, escutamos seus gemidos, evidências sonoras do que ele sente.

Já Alex, dentro do quarto em uma noite de tempestade, observa-se no espelho, totalmente nua. Na penumbra, a zona mais escura da imagem corresponde ao seu sexo. Esse ocultamento, como vimos em *Arianna*, produz o negativo das imagens médicas da genitália hermafrodita.



Figura 6: Alex se olha no espelho.

O plano seguinte mostra Álvaro, que, sem camisa e na chuva, observa Alex desnuda. A imagem no espelho, que surge de maneira semelhante em *Arianna*, aqui se amplifica pelo acréscimo de Álvaro na cena: afora o corpo de Alex em sua inteireza, ou seja, compreendido para além da genitália, existem as relações e os desejos que esse corpo experimenta e causa. A cena é construída por meio de uma alternância entre o ponto de vista de Alex e o de Álvaro. Há uma troca entre eles. O corpo nu de Alex e o corpo seminudo de Álvaro estão vulneráveis, à flor da pele.

Não suportando mais o olhar do rapaz, talvez desejando não ser o objeto da curiosidade dele, Alex então apaga a luz. Na sequência, Álvaro entra na casa e se junta aos pais no jantar. Alex, por sua vez, em um jogo de alternância espacial em relação a Álvaro, sai da casa pela janela do quarto, e enfrenta a noite chuvosa. Durante o jantar, do qual também participam Kraken e Suli, a mãe de Alex, Álvaro está absorto rabiscando em seu caderno. A figura delineada é semelhante a Alex de costas. Diversamente aos desenhos produzidos pela ciência, que obedecem ao ímpeto epistemológico da *scientia sexualis*, Álvaro não rascunha uma genitália nem se empenha em traçar detalhes. Ele nem mesmo desenha uma figura nua: o esboço é simples, apenas a silhueta de Alex vestindo uma camiseta e um *short*, peças que ela utiliza ao

longo de quase todo o filme. A motivação do desenho também é outra: Álvaro não deseja conhecer ou saber mais sobre aquele corpo; ele apenas o deseja.

Enquanto Alex passa a noite na casa de sua amiga Roberta, divertindo-se com as confissões sexuais e as piadas pícaras da menina e Kraken vai atrás do homem intersexo que tinha visto nos jornais, Álvaro entra no quarto de Alex e investiga suas coisas. Sua atitude talvez remeta à de um médico ou à de um detetive, que buscam uma verdade ou uma solução através de pistas materiais (por vezes visíveis). As pistas encontradas por Álvaro são todas produzidas por Alex: bricolagens de bonecas com “genitálias” fálicas (a uma delas, Alex acrescentara um cigarro) e desenhos de figuras hermafroditas, algumas com asas feito anjos, outras associadas a flores, e muitas delas sofrendo, como aquela pendurada de cabeça para baixo pela genitália e outra ameaçada com um faca por pessoas que a seguram violentamente.

As caricaturas de Alex parecem retomar uma cena anterior, na qual Álvaro desenha um pequeno animal a partir da observação de um espécime vivo na praia. Nesse momento, Alex diz a ele: “O que é que você sabe sobre os animais da minha casa?”. O hábito de Álvaro remete aos tempos em que os cientistas, em expedição por habitats inexplorados, desenhavam as espécies que encontravam, como forma de registrá-las. E também à prática, existente até hoje, dos desenhos científicos, que representam em detalhes as estruturas do objeto estudado. Já a reação de Alex parece alinhada à crítica pós-moderna do movimento intersexo em relação aos ditames médicos, que envolve, segundo Alice Domurat-Dreger, o entendimento de que “os corpos intersexo foram colonizados pela medicina” (DREGER, 1998, p. 171, tradução nossa) e certa desconfiança quanto à autoridade da ciência. Aliás, talvez seja também com esses sentimentos – revolta e desconfiança – que Alex produza os desenhos representando a si mesma. Por um lado, ela rejeita a figura esboçada por Álvaro; por outro, ela mesma assume a atividade de criar imagens do seu corpo intersexo.

Se na cena em que Álvaro entra no quarto de Alex existe um paralelo com a investigação médica ou detetivesca, essa relação se complica por estar inserida em uma trama de desejos: o objetivo de Álvaro não é determinar a “verdade do sexo” de Alex, mas tentar se aproximar dela por meio de seus objetos pessoais. Álvaro, depois do encontro sexual, deseja estar perto da jovem, o que ficará mais claro algumas cenas depois, quando ele a avista banhando-se em uma piscina natural e tenta uma aproximação física (analisaremos essa cena nos próximos capítulos). Embora o interesse de Álvaro certamente envolva uma curiosidade em relação ao sexo de Alex, ele é movido sobretudo pelo desejo de repetir o contato sexual e pelo anseio de, como ele mesmo diz, terminar o que haviam começado. Há uma vontade de prazer e de gozo diferente

daquela relacionada à curiosidade ontológica (ou científica): a Álvaro pouco interessa saber o que Alex é ou o que não é.

Na sequência final do filme, quando os jovens têm sua última conversa antes de Álvaro voltar para casa com os pais, Alex confessa que se apaixonou pelo novo amigo. Álvaro diz que também está apaixonado por ela, mas Alex duvida e afirma: “com você se passou outra coisa”. A alternância entre plano e contraplano que compõe essa cena retoma o jogo de olhares que tivera lugar entre os personagens no momento posterior à relação sexual (Alex nua se vendo no espelho, Álvaro do lado de fora a contemplando). Essa complexidade de olhares⁸⁸ fragmenta, desloca e transforma o que poderia ser o “ponto de vista médico” na observação da genitália. Em um momento de considerável intensidade emocional, com lágrimas escorrendo pelo rosto, Alex pergunta a Álvaro se ele quer ver seu sexo. Sem dizer nada, apenas com um olhar de desejo, ele assente. Alex então abaixa a calça e lhe mostra a genitália.



Figura 7: Alex mostra a genitália para Álvaro.

Aqui, o ponto de vista do personagem não se confunde com o do espectador: não é possível ver o que Álvaro vê. Diferentemente da cena de *Arianna*⁸⁹, essa escolha impede que o olhar do espectador se converta no olhar médico, obcecado pelas evidências visíveis do “sexo verdadeiro”. Ao mesmo tempo, ao esconder a parte que Álvaro observa com desejo, essa cena mostra a relação entre o prazer típico da *scientia sexualis*, que advém do saber e do conhecer – e nisso se insere o princípio da máxima visibilidade – e um prazer *outro*, que os olhares cúmplices dos personagens deixam transparecer. Esse outro prazer, que se mistura ao primeiro, tem a ver com o encontro inesperado entre os dois, com a descoberta de novas sensações e possibilidades corporais, assim como o ato de Alex de exibir as partes íntimas para Álvaro decorre da abertura e da confiança que caracterizam essa relação. É somente a ele que Alex

⁸⁸ Na cena do encontro sexual há também o ponto de vista/olhar de Kraken, que flagra os dois.

⁸⁹ Nos referimos à cena em que Arianna conversa com a mãe no banheiro.

ativamente mostra a parte de seu corpo que a outros causara repulsa. Talvez ela quisesse ver a expressão de desejo de Álvaro, depois de ter sido alvo de tantos olhares de julgamento e ojeriza.

Algumas cenas antes, Alex havia sido atacada na praia por um grupo de três rapazes que descobriram sua intersexualidade⁹⁰ por meio de Vando, ex-melhor amigo da jovem. A maneira como a situação é encenada remete a um estupro. Os rapazes a imobilizam na areia, enquanto ela se debate, resistindo. Um dos seios escapa da blusa. Ela grita, chora. Um dos rapazes arranca seu *short*. Ao deixarem exposta a genitália, os três rapazes riem, fazem troça. Um plano próximo mostra o rosto desesperado de Alex. Ao focar as expressões faciais dela, a cena se concentra nas reações corporais e nos sentimentos da personagem. Uma estratégia semelhante é empregada em *Arianna*, quando, na parte final do filme, a protagonista é submetida a um exame por quatro profissionais da saúde⁹¹ que analisam meticulosamente a sua genitália. O enquadramento, que a princípio mostra três médicos, um auxiliar e Arianna com as pernas abertas sobre uma maca, vai se fechando aos poucos para mostrar as reações da moça ao ser examinada. Tal escolha cinematográfica contrasta explicitamente com as fotografias de pessoas hermafroditas tiradas a partir do último terço do século XIX. Como explicamos, a convenção que orientava esse tipo de imagem era a de esconder o rosto do paciente. Embora o argumento do anonimato fosse sólido, estudiosas como Alice Domurat-Dreger (1998) e Hilary Malatino (2019) questionam as implicações de tais práticas, notando que a ausência do rosto serviu para, além de assegurar o anonimato, apagar as subjetividades dos indivíduos que posavam.

Se Arianna se sente desconfortável com o exame, Alex sofre com a exposição forçada e a violência perpetrada pelos três rapazes. Apesar de serem situações diferentes e com intensidades distintas – a cena de *XXY* é certamente muito mais incômoda e violenta –, nos dois filmes a escolha por enfatizar os rostos das protagonistas desvia intencionalmente o foco da genitália para priorizar os efeitos, *visíveis* nas expressões da face, que a obsessão pela “verdade do sexo” causa nas personagens. Talvez se possa afirmar que as expressões faciais das duas sejam as evidências visíveis do que elas estão sentindo.

Fazendo uma interpretação triangulada da cena de sexo entre Alex e Álvaro, a da violência na praia e a do momento em que Alex mostra a genitália para Álvaro, é possível compreender melhor como o filme representa as evidências visíveis e como estas são

⁹⁰ Não sabemos exatamente com que palavras Vando descreveu e definiu a amiga para os outros. Na verdade, ao longo do filme, o termo “intersexual” não é utilizado. Só ficamos cientes de que Alex é intersexo por meio de paratextos, como a sinopse e o título. E, para os mais atentos, através das referências nas imagens e nos diálogos do filme.

⁹¹ Como vimos, esse tipo de prática médica, que busca o *consenso* por meio da avaliação de mais de um especialista sobre o sexo de um indivíduo, começou a se desenvolver no século XIX.

deslocadas do campo médico ao campo dos prazeres sensoriais. Na cena de sexo, embora a grande virada narrativa pareça ser a descoberta de que Alex possui algo semelhante a um pênis, já que consegue penetrar Álvaro, as evidências visíveis não se relacionam à genitália, mas ao prazer, sugerido tanto pelas expressões dos rostos quanto pelos gemidos emitidos por Álvaro (“evidências sonoras”). Filmada de modo a privilegiar o contato sensual entre os corpos, em um ensinamento do prazer visual, a cena indica que a grande virada narrativa não acontece pelo fato de Alex ter um pênis, mas pelo intenso prazer que os personagens sentem. Já na parte final do filme, quando Alex mostra o sexo para Álvaro, podemos entender que a vontade de saber-poder da *scientia sexualis*, que produz a obsessão pela genitália, pode tanto provocar violência (cena da praia) quanto prazer. Alex reconhece o fascínio que seu corpo pode causar, e se utiliza dele para dar e sentir prazer. Nesse sentido, como em *Arianna*, o filme se aproxima da noção foucaultiana de poder, *mostrando* que dentro de suas limitações e exigências é possível criar novos prazeres.

*

Com esse percurso buscamos propor que tanto *Arianna* quanto *XXY*, com diferentes estratégias cinematográficas, recuperam as imagens e os discursos médicos da *scientia sexualis* e da “verdade do sexo” de forma a reelaborá-los e a colocá-los em novos campos, como o dos prazeres e desejos.

Já em termos de metodologia, para apreender as referências médicas nos filmes, tivemos que adotar um olhar de “caçadores de signos” (de que outro modo poderíamos captar, por exemplo, o tronco de árvore com forma de genitália?). Entendemos que esse procedimento foi adequado para os propósitos deste capítulo. Entretanto, também reconhecemos as limitações desse tipo de olhar, que continua bastante atrelado ao modo médico de ver. A fim de desconstruir esse *regime do olhar*, nos próximos capítulos faremos uma virada teórico-metodológica, privilegiando os aspectos sensoriais dos filmes, os afectos e os perceptos (DELEUZE e GUATTARI, 2010), e tentando desenvolver uma forma diferente de escrita, que incorpore a materialidade e os movimentos intrínsecos aos filmes.

2. Intersexualidade e corpo: a dimensão sensório-afetiva

Depois disto, a Náíade calou-se. O rubor marcou a face do jovem.

Não sabe ainda o que seja o amor! Mas o rubor ficava-lhe bem.

Essa é a cor das maçãs que pendem da árvore exposta ao sol,
ou a do marfim pintado, ou a que enrubesce sob a candura da lua (...).

Ovídio, Metamorfoses.

No capítulo anterior nos concentramos nas questões da visualidade, da visibilidade⁹² e do olhar, a partir da noção de evidências visíveis e do princípio da máxima visibilidade. Entretanto, já nesse primeiro momento aparecem algumas tentativas de sair desse domínio e buscar modos distintos de se relacionar e de descrever os filmes. Intuímos que esses “deslizes” aconteceram por causa da força existente nas obras *em si* – não em termos narrativos, mas em decorrência do que elas mobilizam *corporalmente*. Se por vezes a análise resvalou em descrições que privilegiavam os movimentos e os prazeres corpóreos, foi porque os filmes a impeliram a isso.

Neste capítulo daremos vazão a tal tendência, a mais proeminente desde o primeiro visionamento de cada filme.

Enquanto no primeiro capítulo construímos um arcabouço-teórico metodológico que nos ajudou a captar certos tipos de imagens nos dois longos analisados, a partir de agora lançaremos mão de um conjunto de conceitos e modos de abordar os filmes que permitem trabalhar com as primeiras impressões e sensações causadas por eles. Para tanto, será proveitoso delinear uma discussão sobre a relação entre filme, espectadorialidade e escrita a partir das ideias de Anne Rutherford, Steven Shaviro e Vivian Sobchack.

Em seu trabalho inovador sobre cinema⁹³, Anne Rutherford (2011) compreende que a relação entre filme e espectador é uma relação entre corpos, o filme sendo um corpo material que engaja o espectador em um processo corpóreo. Essa interpretação não pressupõe que o espectador não seja interpelado a nível narrativo, tentando acompanhar as cadeias lineares de causa e efeito, mas sugere que o vínculo entre filme e público se dá também (e talvez sobretudo) a nível sensório.

⁹² Compreendemos os termos visualidade e visibilidade de maneiras distintas: o primeiro se refere simplesmente ao domínio da visão – o cinema, por exemplo, é um meio preponderantemente visual e sonoro. Já o segundo termo evoca as técnicas e estratégias que tornam mais visíveis (ou invisíveis) certos elementos da realidade.

⁹³ No livro de ensaios *What makes a film tick?* (2011).

Partindo desse princípio, a autora desenvolve um vocabulário e um modo de escrita que descrevem os processos corporais⁹⁴, tentando entender como a “orquestração de pulsações materiais” (RUTHERFORD, 2011), ou seja, o modo como os filmes trabalham ritmos, movimentos, impulsos (através do som, da dinâmica entre planos, do movimento dentro dos planos), dá sustento à moldura narrativa⁹⁵. Afastando-se das tradições de estudos fílmicos que privilegiam os significados⁹⁶, Rutherford concentra-se em elementos como “o movimento, a textura, o som” que se relacionam com o espectador a nível sensorio, “que mexem (...) [com ele], prendem-no ao momento em um patamar de consciência avivada” (RUTHERFORD, 2011, p. 29, tradução nossa). Aqui, há dois pontos importantes a serem considerados: primeiro, para a autora, enfatizar esses elementos não narrativos não é apenas reconhecê-los e tentar atribuir significado a eles, mas perceber como participam da produção de intensidades afetivas; segundo, nota-se que ela não está se referindo a possíveis efeitos sensorio-motores inconscientes que o filme provoca no espectador, mas de uma convocação, por meio desses elementos, a uma “consciência avivada”, que emerge *no momento* em que os corpos filme e espectador se encontram em uma intensidade afetiva, o que a autora chama de “encontro sensorio-afetivo”⁹⁷.

Rutherford, como ela mesma observa em sua excelente síntese sobre a mudança de paradigma nos estudos fílmicos (da análise textual à ênfase nos estudos de recepção e nos afetos), não é a única a tentar escapar da primazia dos significados e colocar o corpo no centro da teoria do cinema. Em *Cinematic Body* (2006), Steven Shaviro já havia entendido que “a imagem cinematográfica (...) ‘não é um objeto de representação, é uma zona de intensidade afetiva’” (SHAVIRO apud RUTHERFORD, 2011, p. 45, tradução nossa). Ao reconhecer que o que o afeta como espectador são “continuidades e cortes, movimentos e repousos, gradações de cor e de brilho” (SHAVIRO, 2006, p. 268, tradução nossa), o autor encontra a vocação do cinema para “evadir significados e identidades, a proliferar semelhanças sem sentido nem

⁹⁴ Cabe salientar que não se trata de descrever as reações que o filme causa no corpo do espectador. Discutiremos esse ponto um pouco mais adiante.

⁹⁵ Quanto a isso, inspirada no filme *Days of Heaven* (1978), de Terence Malick, ela faz uma pergunta interessante: “como construir uma cena que se desdobre pelo sensorio do espectador?” (RUTHERFORD, 2011, p. 28, tradução nossa).

⁹⁶ Na verdade, Rutherford menciona três “tradições”: a primeira seria a análise textual dos anos 1970, cujo foco é o filme em si. A segunda corresponderia aos estudos psicanalíticos de recepção, enquanto a terceira, também voltada à recepção, estaria vinculada aos estudos culturais, concentrando-se nos contextos culturais da espectadorialidade. No primeiro e no terceiro casos, trata-se de uma ênfase nos significados. Observe-se que em nenhuma dessas tradições o corpo é convocado.

⁹⁷ A autora parte das discussões de Miriam Hansen em torno da “intensidade sensorio-afetiva” nos filmes, noção que ajuda a compreender que a dimensão não narrativa é “o cerne da espectadorialidade (e por consequência da narrativa fílmica em si).” (RUTHERFORD, 2011, p. 72, tradução nossa).

origem” (SHAVIRO, 2006, p. 268, tradução nossa). Para ele, o cinema narrativo não mobiliza o espectador de modo primordial pelo que produz de significado, mas por seus aspectos sensoriais⁹⁸. Shaviro acrescenta, ainda, aludindo às teorias do cinema baseadas na psicanálise, que na relação entre espectador e filme “não há falta estruturante, [não há] divisão primordial, mas uma continuidade entre as respostas fisiológicas e afetivas do meu próprio corpo e as aparições e desaparecimentos, as mutações e as permanências, de corpos e imagens na tela”⁹⁹ (SHAVIRO, 2006, p. 268, tradução nossa).

Anne Rutherford aproveita essas reflexões em sua abordagem teórica dos filmes – compreendendo-os em suas intensidades afetivas e em relação de continuidade material com o corpo do espectador –, mas dá um passo adiante quanto à metodologia e ao modo de escrita. A indiferenciação entre imagens cinematográficas e o corpo do espectador evocada por Shaviro não concludaria a uma atenção especial à maneira de escrever? Como escrever de forma que não se caia na armadilha do “eu” *versus* “o outro”, ou entre espectador e filme, armadilha na qual Shaviro havia caído ao se concentrar no que o afeta *enquanto* espectador?

De modo semelhante, Rutherford questiona a ênfase dada por Vivian Sobchack ao “eu” e ao “que o corpo está sentindo” na escrita da análise fílmica, estratégia que, segundo a autora, acaba por apagar o filme e a sua materialidade. Em *Carnal Thoughts* (2004), Sobchack desenvolve um modo de escrita¹⁰⁰ que coloca o corpo no centro da análise, sendo os sentidos¹⁰¹ (*senses*, em inglês) os mediadores entre filme e significado (*sense*, em inglês). Dessa forma, a teoria de Sobchack (baseada na fenomenologia e na semiótica) coloca em questão as relações

⁹⁸ Esses aspectos sensoriais não devem ser confundidos, como ressalta o autor, com os aspectos plásticos ou formais da imagem. Nas palavras dele: “Isso não significa que minha experiência do filme seja não mimética ou abstrata: essas variações têm a ver com as ações e os eventos encenados [nos filmes]” (SHAVIRO, 2006, p. 268, tradução nossa).

⁹⁹ Embora nem Shaviro nem Rutherford citem Henri Bergson diretamente, a ideia de uma continuidade sensória entre filme e corpo do espectador parte da teoria da percepção bergsoniana, que sugere a existência de uma continuidade entre *todos* os corpos (imagens) do mundo. Em *Matéria e Memória* (1990), o filósofo francês conclui que matéria e percepção só se diferenciam em grau, não em natureza (a percepção sendo a contração das vibrações da matéria). Shaviro coloca que “Deleuze (1986) inicia sua discussão sobre cinema com a equação bergsoniana entre ‘o conjunto infinito de todas as imagens’ e os incessantes ‘movimentos da matéria’ (...), a percepção humana e a consciência sendo apenas diferenciações secundárias no campo das imagens em questão” (SHAVIRO, 2006, p. 43, tradução nossa).

¹⁰⁰ Para exemplificar, um trecho da análise do filme *The Piano* (Jane Campion, 2003) escrita por Sobchack: “Apesar de minha ‘quase cegueira’, o ‘borrão irreconhecível’ e a resistência da imagem em relação a meus olhos, meus dedos sabiam o que era aquilo que eu estava vendo (...). O que eu estava vendo era, na verdade, desde o princípio, não uma imagem irreconhecível, embora borrada e indeterminada diante da minha visão, embora pouco dela meus olhos pudessem discernir. Desde o princípio (mesmo que eu não o soubesse conscientemente até o segundo plano), meus dedos *compreenderam* aquela imagem, captaram-na em uma fagulha de atenção e antecipação quase imperceptível e, fora da tela, ‘sentiram a si mesmos’ como uma potencialidade na situação subjetiva e carnal apresentada na tela” (SOBCHACK, 2004, p. 63, tradução nossa).

¹⁰¹ Note-se que Vivian Sobchack tenta tirar a primazia da visão na experiência fílmica, estendendo-a para todos os sentidos do corpo.

entre sujeito e linguagem: “a inteligibilidade, o significado e o valor no cinema emergem corporalmente através de nossos sentidos” (SOBCHACK, 2004, p. 8, tradução nossa). Embora reconheça o valor e a importância dos esforços de Sobchack em trazer o corpo para o centro dos estudos em cinema e em abranger corpo e filme em um só “plano”, descrevendo como os sentidos recebem e constroem os significados, Rutherford observa que essa modalidade de análise, ao manter na escrita um distanciamento entre espectador e filme, oblitera a *mise-en-scène* e “desencarna o filme da mesma maneira que fazem as escritas semiótica, psicanalítica e pós-estruturalista” (RUTHERFORD, 2011, p. 51, tradução nossa).

Uma pergunta que resume apropriadamente o questionamento de Rutherford é “onde está o filme?”. A autora observa que tanto Shaviro quanto Sobchack acabam falando pouco sobre os filmes. O primeiro porque separa radicalmente filme e espectador com a sua abordagem da espectadorialidade masoquista¹⁰²; a segunda porque compreende o filme não como filme mas como *texto*, ao descrever como o significado emerge a partir dos sentidos.

Para escapar dessa arapuca, Rutherford sugere uma escrita mimética, no sentido benjaminiano¹⁰³, que capture os encontros sensório-afetivos e os desdobramentos energéticos¹⁰⁴ dos filmes. Ela ressalta que não se trata de buscar um estilo de prosa, mas de encontrar uma forma de escrever que contenha a energia do filme, que parta dele, não de enquadramentos teóricos colocados *a priori*. Seu objetivo é “captar o encontro com o filme conforme ele se desdobra *momento a momento* e descobrir uma prática efrática e uma moldura conceitual que se desenvolva diretamente desse encontro (RUTHERFORD, 2011, p. 98, tradução e grifo nossos). Tentando entender como “o movimento, a voz, o gesto podem produzir afeto” (STERN e KOUVAROS apud RUTHERFORD, 2011, p. 98, tradução nossa), a pesquisadora propõe uma descrição analítica que capte os fluxos de energia¹⁰⁵ nos filmes e valorize os momentos de maior intensidade energético-afetiva. Em sua análise do longa *Days of Heaven* (1978), de

¹⁰² Shaviro compreende a espectadorialidade como uma relação masoquista, em que o espectador, sem poder algum diante da imagem, liga-se a ela por uma excitação energética, “derivada da restrição e da impotência, intensificada pelo encontro com a imagem, mas que não pode ser liberada” (RUTHERFORD, 2011, p. 46, tradução nossa).

¹⁰³ Em Benjamin, *mimesis* está relacionada a uma ideia de contato, a “uma conexão sensível palpável entre o corpo de quem percebe e o que é percebido” (RUTHERFORD, 2011, p. 48, tradução nossa).

¹⁰⁴ Rutherford enumera diversos autores que utilizam a metáfora da energia nos estudos de cinema: “Para Rick Altman, ela [a energia] pulsa sob o texto. Para Tom Gunning, ela circula entre a tela e o espectador (...). Para Shaviro, ela fica presa, e se intensifica. Para Krakauer, puxa para baixo em direção à dimensão material. Para Marks, seguindo Deleuze, ela parece puxar para cima, para fora da materialidade e em direção ao tempo. Stern enxerga uma ‘transferência em *looping*’ entre o corpo espectadorial e o performático. Para Martin (...), é uma corrente, uma carga, uma intensidade psíquica condensada e deslocada através da materialidade do filme” (RUTHERFORD, 2011, p. 139-140, tradução nossa).

¹⁰⁵ A questão da energia é central para Rutherford. Ela escreve: “Energia, intensidade – esses termos nos trazem a questão fundamental (...): o que é o afeto cinematográfico?” (RUTHERFORD, 2011, p. 140, tradução nossa).

Terrence Malick, por exemplo, ela observa que a alternância entre planos abertíssimos e *close-ups* não é mera escolha estilística, mas uma orquestração de intensidades, que faz o espectador experimentar dimensões (sensoriais, afetivas) alheias à narrativa. Observemos, então, suas reflexões acerca do *close up*, que parecem fornecer um bom exemplo para compreendermos como os elementos fílmicos são considerados em relação às intensidades:

O que é um *close-up* ? Por um lado, é uma mudança na escala física. Podemos pensá-lo como um modo de organizar o espaço pró-fílmico (...). Podemos pensá-lo como uma função da câmera, um princípio de composição. Mas como um *close-up* é experimentado? Se o pensarmos em termos da experiência do espectador, é algo completamente diferente. Um *close-up* não é apenas um *zoom* em um detalhe de uma sequência, é uma mudança de registro: ele traz à vida certo tipo de encontro, arrasta o espectador para a proximidade, para um encontro íntimo com a imagem e o som (...), é um gancho mimético, que carrega o espectador para um encontro com a imagem de um modo que borra as fronteiras entre eu e o outro (...), o dentro e o fora da imagem. Esse contato seduz o espectador para outro nível de intensidade (RUTHERFORD, 2011, p. 29-30, tradução nossa).

Essas considerações partem da compreensão do funcionamento do *close-up* em *Days of Heaven*, ou seja, não provêm de uma moldura conceitual prévia, mas do filme em si. Além disso, cabe observar que no trecho acima Rutherford realiza de maneira eficiente seu intuito de colocar em um só “plano” espectador e filme. O *close-up* aqui não é uma unidade formal que ajudaria o espectador a descobrir significados, mas uma operação *afetiva* que coloca o público na mesma frequência energética do filme: o *close-up* é um catalisador do encontro sensório-afetivo.

Esse encontro mimético, em que espectador e ambiente (ou seja, o que está na tela) são compreendidos de forma conjunta, em um só quadro (ou, nas palavras da autora, no espaço “entre”), é um dos conceitos-chave da teoria/metodologia de Rutherford, pois consegue enfatizar *ao mesmo tempo* a materialidade do filme e a experiência sensória do espectador. Ou seja, permite superar a divisão entre espectador e filme que se impõe tanto nas tradições de análise fílmica centradas no significado quanto em estudos que privilegiam a dimensão sensória, como aqueles de Shaviro e Sobchack.

Especialmente em nosso trabalho, o “encontro sensório-afetivo” pode ser um operador importante para desfazer, ou pelo menos complicar ainda mais, a relação médica que se estabelece entre imagem e espectador. No capítulo anterior, destacamos as estratégias em *Arianna* e *XXY* que *convocam* o olhar médico e a *scientia sexualis* como forma de problematizar a tradição imagética que submete os corpos intersexuais ao domínio da medicina. Mas há nos filmes outra camada em que essa tradição é confrontada, e que pode ser acedida na escrita por meio do “encontro sensório-afetivo”. Quando falamos de um acesso ao filme pela escrita,

queremos demarcar que o conceito de Rutherford não é uma moldura que se impõe aos filmes, mas uma chave que permite estar perto deles, com eles, dentro deles, captando seus fluxos energéticos e suas intensidades afetivas. Trabalhar com tal conceito possibilita construir um circuito de análise que parta dos filmes, diferentemente do que foi realizado no capítulo anterior, onde certas imagens de *Arianna* e *XXY* só puderam ser identificadas com a ajuda de uma discussão teórica formulada *a priori*.

No entanto, desviando-nos de Rutherford, iremos aproveitar uma parte do “movimento” da análise fílmica de Vivian Sobchack. Em sua escrita, que valoriza as reações sensoriais do corpo em detrimento dos elementos materiais do filme (imagem, som), Sobchack constrói um circuito energético entre filme e espectador que se assemelha, na interpretação de Rutherford, a uma placa de circuito eletrônico: “a energia do filme entra em uma complicada rede de circuitos, trocas e inversões, [onde] a um certo ponto [é] traduzida em código (...) e necessita ser decifrada no ponto de saída para ser liberada de volta para a experiência imediata” (RUTHERFORD, 2011, p. 51, tradução nossa).

Com Rutherford, iremos buscar uma escrita que cole filme e espectador em um só quadro, a partir do “encontro sensorio-afetivo”. Adentraremos com esse conceito em novas camadas dos filmes, que mobilizam em nós não um impulso de decifração dos signos, mas uma onda de intensidades afetivas. Com Sobchack, tentaremos articular nossa análise com a discussão apresentada no capítulo precedente, que ancora os filmes *XXY* e *Arianna* em uma pequena história das imagens de pessoas hermafroditas/intersexuais.

Desse modo, podemos estabelecer o circuito de análise que realizaremos da seguinte forma: em vez de transformar a energia dos filmes em código, como faz Sobchack ao privilegiar os significados que emergem da relação entre corpo e filme, trabalharemos com a energia e as intensidades sensorio-afetivas dos filmes, como faz Rutherford. Mas, na saída do circuito, buscaremos compreender como essas intensidades (e essa abordagem) podem se converter em transformações estético-políticas no campo da intersexualidade. Acreditamos que com esse circuito poderemos responder a seguinte questão: como o afeto cinemático pode produzir aberturas e desvios nas imagens e nos estudos sobre intersexualidade?

No texto “*Lessons from the Octopus*”, que introduz o volume da revista *Journal of Lesbian and Gay Studies* (GLQ) dedicado à intersexualidade, Iain Morland (2009) argumenta que, pela constituição multidisciplinar do tratamento médico das pessoas intersexo¹⁰⁶, é possível – e necessário – construir um terreno de pesquisa também multidisciplinar para

¹⁰⁶ Esse modelo multidisciplinar se iniciou com o modelo de John Money, que reunia, para o diagnóstico e o tratamento de pessoas intersexo, a genética, a endocrinologia, a ginecologia, a psicologia.

investigar os contextos que tornaram possível a vigência de certos protocolos. Para ele, o modelo médico “do polvo”¹⁰⁷ (*octopus-like*) deve ser enfrentado por um conjunto de críticas vindas de diversas disciplinas, “não apenas dos estudos de gênero e sexualidade” (MORLAND, 2009, p. 195).

Diante dessa provocação, o volume da *GLQ* intitulado “*Intersex and after*” reúne textos escritos por acadêmicas e acadêmicos de diferentes campos disciplinares: a historiadora Alice Domurat-Dreger, que publicou importantes trabalhos sobre a história do hermafroditismo e da intersexualidade, junta-se a April Herndon, especialista em estudos de gênero, no esforço de situar as discussões e conquistas políticas e sociais do movimento intersexo a partir dos anos 1990; a filósofa Ellen K. Feder faz uma reflexão sobre a mudança mais recente na terminologia médica de intersexo para DDS (Distúrbios ou Diferenças do Desenvolvimento Sexual, em português)¹⁰⁸; a artista visual Del LaGrace Volcano apresenta uma amostra de seu “*Herm Portfolio*” – inserindo a cultura visual no quadro de possíveis campos a serem investigados –; o psiquiatra Vernon Rosario detalha o caso de uma pessoa intersexo como ponto de partida para uma investigação mais abrangente sobre a passagem do modelo cromossômico para o modelo molecular da genética do sexo; a especialista em estudos de gênero Nick Sullivan propõe o conceito de “somatécnica” para pensar a construção do “ser-corpo” na interseção entre as intervenções médicas e os discursos – compreendidos por ela como técnicas –; a ginecologista Sarah M. Creighton, a professora de direito Julie A. Greenberg e a artista visual Del LaGrace Volcano se reúnem em uma entrevista mediada pela psicóloga Katrina Roen. Essa multidisciplinaridade sintetiza a tendência atual dos estudos sobre intersexualidade: ampliar e complexificar o campo.

É nesse esforço que a investigação sobre o afeto cinemático se orienta. Por um lado, faz parte das investidas teóricas contemporâneas que visam a um alargamento e a um aprofundamento do terreno da intersexualidade. Por outro, constitui um desvio, justamente por apostar nos afetos, e em especial nos afetos cinemáticos, como estratégia para descobrir novos caminhos de pesquisa nesse campo já bastante interdisciplinar. Embora tenhamos identificado uma tendência sutil a privilegiar os afetos em alguns trabalhos sobre intersexualidade – no livro

¹⁰⁷ O polvo é uma figura que, por seus oito tentáculos, pode representar a multidisciplinaridade. Talvez a expressão tenha sido inspirada na teoria de Donna Haraway, que defende a associação de múltiplas disciplinas na pesquisa científica.

¹⁰⁸ Em inglês a sigla é DSD (*Disorders of Sexual Development*).

de Hilary Malatino e na análise de *XXY* feita por Inela Selimović¹⁰⁹ –, uma “virada afetiva”¹¹⁰ parece ainda incipiente e talvez pouco autoconsciente nesse campo. Há de se ressaltar também que a abordagem sobre os afetos que realizaremos parte de um tecido teórico bastante específico, cuja base é o *afecto* conceituado por Deleuze e Guattari.

Apesar de convocar a noção de *afecto* e de utilizar termos do vocabulário dos autores (por exemplo, “intensidade”), Malatino (2019) não se engaja com profundidade nesse conceito: a palavra “afeto” aparece às vezes vinculada ao entendimento de Deleuze e Guattari, às vezes mais próxima do senso comum. Essa flutuação ou falta de precisão é, entretanto, bastante compreensível, considerando que a discussão sobre os afetos não está no cerne das preocupações teóricas da autora.

Por sua vez, Selimović (2018) estabelece com clareza, na introdução de seu livro, a definição de afeto com a qual irá trabalhar na análise dos filmes, diferenciando-a de emoção (ou afecção)¹¹¹:

[...] as emoções podem, em princípio, ser descritas, previstas ou controladas [...]. Elas pressupõem algum grau de estabilidade em suas manifestações nesses filmes: alegria, tristeza, descontentamento ou raiva [...]. O afeto surge no entre-lugar¹¹², nas capacidades de afetar e ser afetado. A noção de ‘entre-lugar’ requer inevitavelmente que haja encontros, experiência interpessoal e engajamentos intersubjetivos com investimentos emocionais de diferentes calibres (SELIMOVIC, 2018, p. 11, tradução nossa).

Apesar de ecoar a definição de *afecto* em Deleuze e Guattari, ao trazer a ideia de um “entre-lugar”, ou seja, um processo ou um devir, de que as emoções bem definidas não conseguem dar conta, Selimović privilegia os afetos que se dão *entre os personagens* (o que ficará claro na análise de *XXY*) e assim oblitera uma parte importante do conceito.

¹⁰⁹ Em *Affective moments* (2018), Inela Selimović analisa filmes de três diretoras argentinas consagradas – Lucrécia Martel, Albertina Carri e Lucía Puenzo – pela dupla chave da autoria feminina no cinema e dos afetos. No capítulo “*Compulsory boredom and cerulean desires*” a autora analisa o filme *XXY*, de Puenzo, a partir da emoção, ou afecção, “tédio” – aliás, cada capítulo do livro tematiza uma afecção –, por meio da qual ela se aproxima dos afetos (ou afectos, nos termos de Deleuze e Guattari).

¹¹⁰ Aqui usamos o termo de Patricia Clough. Em seu livro de 2007, a autora identifica uma “virada afetiva” [*affective turn*] nas ciências humanas e sociais, reconhecendo que o afeto havia se tornado o foco de muitas pesquisas. Podemos nos perguntar se o mesmo se deu no âmbito das pesquisas sobre intersexualidade. Até onde foi possível pesquisar, em nenhum dos mais de trinta livros que encontramos sobre o tema, a questão dos afetos aparece como central. No livro de Selimović, a questão intersexo não é o foco principal, aparecendo somente, e de forma discreta, na análise de *XXY*. Tampouco são os afetos a questão primordial do livro de Malatino.

¹¹¹ Distinções semelhantes serão feitas por Elena Del Río: “(...) o cinema tem o incrível poder de desviar a emoção do nível sentimental do que é conhecido e ideologicamente sancionado” (DEL RÍO, 2008, p. 179, tradução nossa) e Rutherford – “intensidade não é sobre emoção” (RUTHERFORD, 2011, p. 29, tradução nossa).

¹¹² Tivemos dificuldade em traduzir o termo “*in-between-ness*”. A solução encontrada foi “entre-lugar”, embora ainda não seja a mais adequada.

Em uma reflexão inovadora sobre arte no livro *O que é a filosofia?* (2010), os autores Gilles Deleuze e Félix Guattari definem as obras artísticas como “seres de sensação”, libertando-as de outras funções que não sejam as suas próprias, específicas, de criar a partir de sensações, afectos e perceptos¹¹³. As obras artísticas seriam, portanto, categorias ontológicas por si mesmas, seres feitos de cores, texturas e formas (pintura), acordes, alturas e ritmos (música), palavras, ritmos e sintaxe (literatura), que fazem durar em si próprias “blocos de sensação”. Para compreender esses conceitos, é preciso distinguir afecção de afecto, e percepção de percepto. Os primeiros (afecção e percepção) dependem de um sujeito que sente e percebe, e sua existência está atrelada à memória. Um escritor que constrói um romance a partir de suas experiências passadas, sugerem Deleuze e Guattari, escreve com afecções e percepções, que são distinguíveis e nomeáveis – com a memória, é possível processar, categorizar e hierarquizar experiências, identificando-as e dando nomes a elas. Os afectos, por sua vez, não são compostos pela memória – ou pelo passado –, são produzidos nas coisas mesmas, nos materiais; sua existência é, portanto, fincada no presente. Os afectos, explicam os autores, são os *devires não humanos do homem*, aquilo que o artista produz (seja ele pintor, escultor, escritor, músico) e que tem existência e força próprias, fora do criador, e mesmo fora do humano; é um “devir que revela forças que não são as suas” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 204). A arte, portanto, tem o papel de criar aquilo que na vida ainda está oculto, ou que ainda está por vir; não representa ou simboliza o visível – “Não a semelhança, mas a pura sensação” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 197) –, mas cria algo inteiramente novo, no plano estético, que até então não existia, nem no mundo, nem no próprio autor:

A sensação composta, feita de perceptos e afectos, desterritorializa o sistema de opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural histórico e social. Mas a sensação composta se reterritorializa sobre o plano de composição [estética] (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 232).

Selimović (2018) mobiliza a parte do conceito que se refere à criação do novo, daquilo que escapa às nomeações e às contingências do sistema de opinião. Mas não encara a compreensão de que os afectos não existem apenas entre sujeitos, ou entre personagens dos filmes¹¹⁴, mas na materialidade mesma das obras cinematográficas (enquadramentos, movimentos de câmera, *mise-en-scène*, sons, luzes, texturas etc.) – nas palavras de Deleuze,

¹¹³ No presente capítulo, iremos nos deter nos afectos. O próximo capítulo abordará os perceptos.

¹¹⁴ Afecto e percepto, em Deleuze e Guattari, parecem dizer respeito somente à arte como pintura, literatura, música, escultura, e os exemplos dados por eles podem nos levar a crer que arte é aquilo que está dentro do cânone. De todo modo, já se construiu um denso campo em que se utiliza e se desdobra o conceito para analisar obras fílmicas, como vimos neste capítulo.

“puras potencialidades e qualidades singulares” (DELEUZE apud DEL RÍO, 2008, p. 184, tradução nossa). Embora faça apontamentos sobre a dimensão sensorial de *XXY*, ao perceber a predominância da cor azul (sem tentar atrelá-la a nenhum simbolismo) e os usos do silêncio, por exemplo, a autora se restringe aos modos como esses elementos se relacionam com os personagens. Essa escolha certamente evita que se produza um descolamento da análise em relação ao filme (relembrando a pergunta de Anne Rutherford: “onde está o filme?”), mas, ao mesmo tempo, impede considerar uma abertura do filme ao espectador. Selimović se propõe a investigar as relações entre os afetos e os engajamentos sociopolíticos, tentando compreender “como o afeto molda o significado desses filmes em particular e como os dota de significação sociocultural” (SELIMOVIC, 2018, p. 10, tradução nossa). Tal esforço determina um circuito em que os afetos permanecem nos filmes, como fica claro na seguinte passagem a respeito de *XXY*:

O primeiro encontro entre Kraken e Alex após o voyeurismo acidental do pai¹¹⁵ é breve e silencioso. É também repleto de cuidado. Inicialmente, ambos têm dificuldade de falar; porém sua proximidade se torna mais e mais palpável a cada segundo na sequência. Eles olham um para o outro, demoradamente, sem falar, até que o pai se aproxima de Alex através do toque. Como forma de aceitação do que ele havia inadvertidamente presenciado, Alex sente seu toque, olha para ele e reconhece: “Você está me olhando diferente” (SELIMOVIC, 2018, p. 180, tradução nossa).

O trecho acima percorre um dos momentos afetivos elaborados por Selimović. Nesse momento específico, os afetos são compreendidos como o não dito (e não nomeável) entre Alex e seu pai, Kraken. Podemos afirmar que a autora se coloca portanto como testemunha e leitora dos afetos que estão circulando entre os personagens, dentro do filme. E que ao articular essas observações aos posicionamentos políticos dos personagens – ao final da análise, o entendimento tácito entre pai e filha é relacionado à escolha de Alex por não mais tomar hormônios, por exemplo¹¹⁶ – Selimović cumpre o propósito de compreender como os afetos colaboram para a construção de significados socioculturais. A relação entre afeto e política é tratada, assim, a nível de significado.

Esse discernimento é importante para elaborarmos um diagrama que relaciona Selimović, Sobchack e Rutherford. Imaginemos três círculos que se intersectam. Cada um deles corresponde a uma das autoras apresentadas. Entre Selimović e Rutherford há em comum a análise *colada* aos filmes, na qual a escrita não perde de vista os elementos materiais das obras. Para nós, essa preocupação é fundamental, já que a proposta desta dissertação é descobrir como os filmes *em si* podem nos ajudar a adensar o universo das imagens da intersexualidade.

¹¹⁵ Trata-se da cena em que Kraken flagra Alex e Álvaro tendo relações sexuais.

¹¹⁶ O posicionamento de Alex ecoa a demanda por liberdade defendida pelo movimento intersexo.

Já entre Selimović e Sobchack existe um interesse pelo significado, que pode nos ser útil na articulação entre os filmes e as discussões mais amplas sobre intersexualidade. Entretanto, diferentemente da primeira autora, que investiga a emergência de significados socioculturais na própria narrativa e nas características materiais dos filmes, e da segunda, que descreve como os significados surgem na mediação entre corpo do espectador e filme (podemos falar que ambas as abordagens são “em tempo real”), só trabalharemos com os possíveis significados *depois* de adentrarmos nos encontros sensório-afetivos, como sugerimos anteriormente ao nos inspirarmos nas discussões de Rutherford sobre circuitos.

Por fim, a importância do corpo e a relação entre filme e espectador une as abordagens de Sobchack e Rutherford, o que, em nosso entendimento, é a força que falta às reflexões de Selimović. Reconhecer a coincidência ou a indiferenciação entre corpo fílmico e corpo espectadorial permite que se localize as energias de transformação e as linhas de fuga que circulam entre filme e mundo: as imbricações entre afeto e política podem ser mais do que uma questão de significado. E o afeto, por sua vez, diferente do que é proposto por Selimović, pode ser mais do que uma relação entre personagens.

É com esta concepção de afeto, que se cria e se desdobra na imagem e no som, nas cores, nas texturas, nos movimentos, nas luzes, nos gestos, na *mise-en-scène*, e com a chave do “encontro sensório-afetivo” que iremos trabalhar. Seguindo por esse caminho, talvez seja possível encontrar os elementos realmente inovadores que os filmes *XXY* e *Arianna* podem trazer para o campo da intersexualidade.

XXY, movimentos “deformativos”, corpos intensivos

Nos créditos de abertura de *XXY*, imagens feitas com computação gráfica de estranhas espécies marinhas, que balançam plácidas ao ritmo das vibrações da água, são intercaladas a relances de uma caminhada, que depois se torna uma corrida, no solo de uma floresta. O azul é a cor predominante no fundo do mar, como será ao longo de todo o filme, em especial nas roupas de Alex e nos objetos de sua casa, e contrasta com as cores mais acinzentadas da corrida na floresta. Vê-se que são duas meninas que correm, descalças pela mata. Os sons de suas respirações ofegantes, de seus passos apressados, e o rumorejar de animais da floresta criam um ritmo próprio, que acompanha e intensifica o movimento da corrida: pés caminhando, cabelos esvoaçantes, corpos em disparada. Uma das meninas empunha o que parece ser uma arma branca. Depois da inserção de outra imagem de uma criatura marinha, a menina aparece empunhando o facão e, grunhindo de raiva, golpeia o chão, talvez produzindo nele um corte.

Não se vê o que de fato aconteceu, se houve ou não um corte, pois no mesmo momento a cena é cortada por uma tela preta. Em seguida, sobre uma imagem do fundo do mar azul e misterioso, aparece o título – *XXY*.

A abertura introduz alguns dos elementos do filme: a importância do ambiente, valorizado pelos sons – o som grave e profundo do mar, o som dos passos das moças na floresta –, a raiva sentida por Alex, o caminhar incessante dos personagens, sobretudo da protagonista, pelos espaços do filme, a relação entre os corpos (atrás de Alex corre outra menina, Roberta). Embora possamos nos sentir impelidos a fazer uma leitura sociocultural, compreendendo a fuga, a raiva, e o golpe do corte de Alex como uma simbolização da luta intersexo, que se empenha para conquistar mais autonomia e liberdade de escolha, é preciso compreender que o modo como a sequência é construída privilegia, ao invés da significação, os aspectos sensoriais da imagem e do som. Como se trata da primeira sequência do filme, não é possível saber quem são aquelas meninas que disparam pela floresta, por que e em direção a que correm: não são personagens, são apenas corpos, movimentos, forças, ruídos. É através desses elementos de sensação que o filme capta o espectador, já nas primeiras imagens: podemos dizer que o longa começa com um encontro sensorio-afetivo, no qual o corpo espectral é ativado pelo corpo fílmico. E é a partir desse primeiro encontro que se torna possível entrar na energia do filme, e acompanhá-lo em suas variações de intensidade.



Figura 8: Corrida na floresta.

Outro conceito, bastante similar ao “encontro sensorio-afetivo” de Rutherford, pode nos ajudar a analisar essa sequência. Em *Deleuze and the cinemas of performance* (2008), Elena

del Río utiliza o termo “evento afetivo-performativo” para dar conta dos momentos performativos que interrompem e desestabilizam o plano narrativo de certos longas de fic ao¹¹⁷. Ela compreende que nesses filmes a performance est a intrinsecamente relacionada   dimensão afetiva, compondo vetores que se descolam da narrativa e transformam tanto os personagens e o filme em si (compreendido como corpo¹¹⁸) quanto o esquema sensório-motor do espectador¹¹⁹:

No cinema, um meio propício para a exibic o de corpos, o que quer que aconteça com um corpo torna-se imediatamente disponível para a percep o. Assim, o corpo performático apresenta a si mesmo como uma onda de afeto, o evento-expressão que faz o afeto materialmente visível e palpável. Em outras palavras, performance envolve a expressão e a percep o do afeto no corpo. O afeto   a força do devir que permite aos personagens/atores, e em última análise, o filme mesmo passarem de um estado corporal a outro, enquanto a performance constitui sua expressão (DEL R O, 2008, p. 10, tradu o nossa).

Embora nessa passagem a autora se refira especificamente aos corpos dos atores/personagens, ao longo do livro   engendrada uma compreensão de performance muito mais ampla, que se estende aos movimentos de câmera e   montagem. A performance seria, portanto, voltando a um termo de Rutherford, uma *orquestra o* de elementos materiais e perceptíveis que incorporam, dão forma e modificam os afetos. Mesmo que por vezes os corpos humanos sejam centrais nas cenas dos filmes analisados por Elena del Río, eles não compõem sozinhos o plano afetivo: a velocidade dos movimentos da câmera, a trilha sonora, os cortes, a alternância de planos, tudo isso contribui para a expressão e constru o dos afetos. Aliás, a montagem   uma força importante na sequência que estamos analisando.

A abertura de *XXY* certamente não   uma performance em seu sentido mais corriqueiro, ou seja, um momento em que um ou mais personagens apresentam um número artístico, mas pode ser entendida como performance em pelo menos dois níveis: primeiramente, como evento afetivo-performativo, por se sustentar na composic o afetiva entre os movimentos dos corpos e da câmera, dos sons, dos gestos (Alex d  um golpe com um facão), sem qualquer propósito narrativo; também pode ser compreendida como performance no plano ideológico-discursivo, ou simbólico, no qual   possível observar na *mise-en-sc ne* e na montagem (as imagens fugazes da caminhada na floresta são interrompidas por uma tela preta) uma reapresenta o do corte cirúrgico imposto aos corpos intersexo. O segundo sentido aproxima-se de nossa análise da cena do corte da carne em *Arianna*. Já o primeiro se relaciona com o encontro sensório-afetivo

¹¹⁷ Elena del Río analisa filmes de Douglas Sirk, Rainer Maria Fassbinder, David Lynch, Claire Denis e Sally Potter.

¹¹⁸ Também nesse ponto, Elena del Río e Anne Rutherford convergem.

¹¹⁹ Elena del Río realiza uma análise que põe no mesmo plano filme e espectador.

há pouco discutido. A performance que se produz com e nos corpos, na montagem e no uso dos sons funciona como expressão e gancho afetivo, trazendo o espectador para perto do filme, assim como o *close-up* em *Days of Heaven* na análise de Rutherford.

Perceber a centralidade das intensidades afetivas na primeira sequência do filme ajuda a compreender as cenas seguintes, que introduzem os personagens e o cenário da narrativa. A primeira a aparecer é Alex, que, encolhida, aliás quase “sufocada” pelo enquadramento, fuma um cigarro. Mais do que comportar algum simbolismo, o propósito (ou despropósito) da ação é apresentar a personagem em seu corpo, seus gestos e seus maneirismos. A segunda a ser mostrada é Suli, mãe de Alex, que caminha em silêncio em um píer. Esse modo de colocar as personagens em cena pode ser aproximado da forma como Elena del Río analisa o filme *Friday Night* (2002), de Claire Denis: “[Alex e Suli] não figuram (...) como sujeitos individualizados, mas como subjetividades sem sujeito, singularidades distinguíveis pelas suas relações de movimento, repouso, velocidade, lentidão” (DEL RÍO, 2008, p. 173, tradução nossa).

O som do vento na mixagem prevalece, fazendo parte, inclusive, da cena seguinte, que mostra a sala onde o biólogo Kraken, pai de Alex, cuida de uma tartaruga ferida. Como em *Arianna*, a cena pode ser interpretada como uma recriação poética da cirurgia de redesignação sexual realizada em pessoas intersexo, pois, ao final da “performance”, Kraken profere a palavra “fêmea”. O plano discursivo, no qual a declaração de Kraken é inserida, não se separa do plano afetivo: ao fundo, o “vento afetivo”, expressão usada por Selimović (2018), permeia toda a cena, engolfando os personagens e as ações em uma “continuidade intensiva”, que Elena del Río (2008) entende como a força que atravessa imagens e corpos descontínuos nos filmes. A presença do som do vento articula as imagens através de uma intensidade afetiva, alheia a relações de causa e efeito.

Elena del Río também sustenta que as dimensões narrativa, ideológico-discursiva e afetivo-performativa não são unidades isoladas e estanques, pelo contrário: há uma coexistência entre elas, e não é possível separá-las. A autora estabelece a relação entre essas dimensões por meio de um diálogo com as noções de planos molar e molecular de Deleuze e Guattari: a dimensão narrativa e a ideológico-discursiva seriam identificadas com o molar, que opera a partir das identidades, das formas definidas, dos conceitos fechados; já a dimensão afetivo-performativa corresponderia ao molecular, que seria a zona da desterritorialização, da criação do novo, dos afetos ainda sem nome nem forma. Partindo dessa articulação, Elena del Río propõe a seguinte metodologia: “(...) perceber e mapear as combinações variáveis e os graus entre os dois planos nos filmes, identificando os pontos em que um ou outro se torna proeminente” (DEL RÍO, 2008, p. 28, tradução nossa).

Na sequência seguinte à da cirurgia da tartaruga, Suli vai de carro buscar o médico-cirurgião Ramiro e sua família, que passarão uma temporada na casa de Alex. Nesse trecho, predomina o plano molar: a importância do conteúdo dos diálogos, a construção de pistas relevantes para a narrativa e para a compreensão da intersexualidade de Alex, a nova dinâmica que se estabelece com a chegada dos visitantes. Ao fundo, porém, o vento continua a soprar, balançando as árvores, como presença e moto-contínuo que marca as intensidades afetivas ao longo do filme.

Nesse deslizamento entre o molar e o molecular, uma cena faz com que a dimensão afetivo-performativa se sobressaia. A sequência, que se conecta, através de uma discreta trilha sonora, com a cena anterior – na qual Kraken analisa documentos e Suli fuma do lado de fora da casa –, inicia-se com Alex inerte, seminua e de costas para a câmera. A composição lembra a célebre figura do “Hermafrodita Adormecido”, talhada por autor desconhecido no século II a.C.¹²⁰ Mas, diferentemente da estátua milenar, Alex se move, vira-se em direção à câmera e pega um frasco que repousava na gaveta da mesa de cabeceira. Novamente deitada, ela abre o frasco. Nesse momento, o volume da música da trilha sonora entra em *fade out*, permitindo que os sons do mar e do vento sejam escutados mais nitidamente. Essa virada na mixagem de som opera uma mudança afetiva: enquanto o vento uiva no fundo e Alex está parada contemplando uma pílula, há um aumento do grau de intensidade. A inserção do plano seguinte adiciona ainda mais intensidade: a câmera está muito próxima do corpo de Alex, que coloca a pílula entre os seios, a ponto de se produzir um desfoque. O corpo então é abordado não em seus contornos definidos e facilmente identificáveis, mas em sua qualidade tátil, em sua capacidade afetiva. Esse enquadramento afetivo, que nos lança para outra dimensão do corpo da personagem, e do próprio filme, é o catalisador final do encontro sensorio-afetivo que tem lugar na cena. Chamamos de “final” por entendermos que, embora as operações cinematográficas anteriores, como a *mise-en-scène* e a mixagem de áudio, já estivessem preparando o terreno para esse encontro, é só a partir desse *close-up* que o espectador passa a se envolver com outra dimensão do filme. Depois de afastar a pílula que estava entre os seios, Alex brinca com um camaleão que tinha se aninhado entre seus dedos. Ela o acaricia com um pé. A cena adquire, então, um clima quase fantástico. O vento continua uivando.

¹²⁰ A estátua, que hoje faz parte da coleção do Museu do Louvre, em Paris, é a representação mais famosa do mito eternizado por Ovídio, e até hoje causa surpresa a quem a contempla. A figura adormecida, repousando sobre um colchão esculpido pelo italiano Gian Lorenzo Bernini, em 1620, possui um delgado corpo “feminino”: de determinado ângulo, vê-se seus pés e pernas delicadas, envolvidos displicentemente por um lençol, suas nádegas volumosas, suas costas levemente torcidas, seus braços firmes e sua cabeça enfeitada por cabelos ondulados e presos. O visitante não terá dúvidas de que se trata de uma figura de mulher. No entanto, ao contornar a peça de mármore e se posicionar do lado oposto, verá que a adormecida possui um pênis.



Figura 9: Alex rechaça uma pílula e acaricia um camaleão com os pés.

As forças da natureza, ou inumanas, permeiam todo o filme, no vento contínuo, nos animais, nas paisagens. Mas é em momentos como esse – que chamamos de encontros sensório-afetivos ou eventos afetivo-performativos – que o espectador é convocado a entrar com uma “consciência avivada” em outra camada da realidade, que escapa aos engendramentos narrativos e às elaborações discursivas do filme.

Nesse ponto, seria fácil escorregarmos em uma interpretação de significados: a recusa da pílula significando a tomada de decisão de Alex em não mais se submeter ao tratamento que garante a seu corpo características sexuais femininas; o camaleão simbolizando a transformação pela qual seu corpo passará sem o tratamento hormonal. Já vimos, e reiteramos, que tal escolha nos impediria de compreender como essas imagens se relacionam mais profundamente com o espectador, como de fato o engajam. E nos manteria presos à obviedade de certos elementos repetidamente associados à intersexualidade¹²¹.

Trabalhar na interseção entre a dimensão afetiva e a dimensão simbólica, ou entre o molecular e o molar, permite, em contrapartida, ver as tensões entre as formas “tradicionais” de apresentação e simbolização da intersexualidade e possíveis derivas, ou seja, o uso de

¹²¹ Outros elementos associados à intersexualidade presentes no filme: criaturas marinhas, praia (que é o limite entre dois domínios, a terra e o mar), sombras. Em uma leitura simbólica, esses elementos estariam representando a dualidade ou ambiguidade da intersexualidade. Nos filmes há uma recriação desses símbolos em aspectos sensório-afetivos. Veremos mais sobre isso no terceiro e último capítulo deste trabalho.

elementos como a pílula e o camaleão para produzir afeto, em vez de apenas significado. Uma interpretação como essa é um aceno a outro modo de compreensão, que se dá no “deslizar entre as coisas” (DELEUZE apud DEL RÍO, 2008, p. 173, tradução nossa), na experiência imediata, na relação entre corpos (de espectador e filme). Os afetos são únicos, irrepetíveis, produzem-se na combinação singular de determinadas forças e de certos elementos formais e cinéticos (no caso do afeto cinemático). Não seriam assim também os corpos intersexuais? E também todos os corpos?

No capítulo anterior descrevemos em detalhes a cena de sexo entre Alex e Álvaro, fazendo uma leitura que considerou o paradigma da máxima visibilidade e a pedagogia dos desejos. Gostaríamos de retornar a essa cena, por entendermos que ela instaura um novo grau de intensidade no filme.

Recordemos sua construção: os enquadramentos são “picotados”, desconstruindo e unindo os corpos conforme a cena progride. A predominância do rosto no início dá lugar a outras partes do corpo. A música diegética é desligada por Alex, o que dá maior destaque aos sons de respiração e de gemidos. Com a decupagem, o uso dos sons e o movimento dos corpos dos atores, constrói-se um *crescendo* afetivo que está diretamente ligado a uma dissolução dos personagens. Lembremos que afeto, em Deleuze, “se refere à intensidade de fluxos virtuais, desestruturados, do corpo” (DEL RÍO, 2008, p. 175). A inteireza e os limites dos corpos são reconfigurados na confusão de planos que mostram costas, braços, nádegas próximos à câmera.

Entendemos que a ativação do corpo do espectador nesse encontro sensório-afetivo se dá pela via dos desejos e da energia sexual. Podemos dizer que há aqui uma coincidência entre o encontro sensório-afetivo discutido por Rutherford (2011) e a pedagogia dos desejos proposta por Mariana Baltar (2015). Em outras palavras: o ensinamento do prazer visual se dá a partir de um encontro sensório-afetivo. À medida em que emergem e se intensificam os afetos, abre-se um novo território de aprendizagem visual e sensória, onde o cinema cria *formas* de desejo e modos de ser *outro* – um outro corpo, decupado e intensivo, que se faz e desfaz diante dos olhos e do corpo do espectador. Especialmente nessa cena, os desejos (e seus enquadramentos e sons correspondentes) são a força afetiva e dissolutiva do filme: a energia desse momento perpassa as cenas seguintes. Brincando com as teorias de roteiro, é possível chamar essa cena de “ponto de virada afetivo”, pois nela e a partir dela se adentra outro grau de intensidade afetiva.

Nos momentos posteriores, Álvaro, desesperado, masturba-se em uma floresta, enquanto Alex, prostrada no chão da cabana onde havia transado com o rapaz, chora desconsoladamente. Eles exprimem com seus gestos e expressões faciais (no caso de Álvaro

sobretudo) sentimentos e emoções mais ou menos definidos – desespero, tristeza, dor. O afeto se apresenta nesses dois instantes enquanto emoção, tal como entendido por Selimović¹²² (2018), e volta a se tornar uma força indefinida e desestruturada quando Kraken aparece vasculhando uma gaveta em busca de antigos recortes de jornal. Aqui, o vento se torna mais intenso, mais desesperado.

Na sequência seguinte, o afeto é construído de modo ainda mais complexo. À noite, a casa branca da família de Alex, iluminada por dentro e por fora, está sob uma forte chuva. A cor azul predomina. Um raio atravessa o céu. Ao lado da casa, bem pequeno, aparece um corpo alvo, seminu. Corta para o interior da casa, onde Suli serve o jantar para os visitantes: o cirurgião Ramiro e sua esposa Erica. Vê-se a chuva caindo azulada do lado de fora. A câmera, embora fixa em um ponto, não é estável: balança e treme levemente. Corta para Alex nua se olhando no espelho. A paleta de cores, que se repete desde o início da sequência, mistura tons pálidos de azul e de amarelo. Tudo é um pouco escuro, indefinido. O som da chuva persiste, ligando a cena ao resto da sequência e dando a sensação de que a casa e seus habitantes estão submersos. Toca uma trilha instrumental. Do lado de fora, Álvaro, encharcado debaixo da chuva, observa a jovem. A cor que prevalece, em contraste com o amarelo que ilumina o corpo de Alex, é o azul. Um azul esmaecido, fantasmagórico. A câmera é instável, vibra. Atrás do vidro da janela, o quarto e o corpo de Alex estão embaçados, são uma forma nova, estranha, distorcida. Tanto a instabilidade da câmera quanto o embaçamento do vidro deformam a imagem, que perde o caráter figurativo e ganha um *status* afetivo. No espelho, o rosto molhado de lágrimas de Alex entra em composição com a chuva. Esse tipo de composição remete às seguintes afirmações: “(...) o cinema tem o incrível poder de desviar a emoção do nível sentimental, do que é conhecido e ideologicamente sancionado” e “pode contribuir para a multiplicação, liberação e mesmo invenção de novas emoções” (DEL RÍO, 209, p. 179, tradução nossa). A maneira singular como o choro de Alex aparece, nessa sequência específica, composta por cores e texturas próprias, mais do que representar um sentimento, cria uma nova emoção, e um novo afeto.

Alex, então, olha para fora, para Álvaro. Ele é um corpo azul recortado sobre o breu, não um sujeito. Na cena seguinte, ele entra no ambiente doméstico: é um corpo seminu, molhado, azulado, que contrasta radicalmente com a família sentada à mesa de jantar e com as cores quentes e acolhedoras do interior da casa; é uma força disruptiva que interrompe e desestabiliza a quietude familiar. Por sua vez, Alex, no quarto, prepara-se para sair. A câmera

¹²² Emoção como instância estruturada e sancionada pela sociedade. Apresentamos um trecho da distinção feita pela autora entre afeto e emoção no início do capítulo.

está distante dela, posicionada do lado de fora da casa. Capta a chuva que cai em diagonal, o azul da noite. Alex de capuz, pouco reconhecível no escuro, salta a janela e sai correndo pela chuva, espelhando o movimento de Álvaro de entrar na casa. No breu, debaixo da chuva torrencial, Alex caminha pelo mato em direção a uma casinha de madeira. Um raio ilumina a paisagem. Alex e Álvaro são, nessa sequência, menos personagens e mais forças da natureza: são corpos que se movimentam, que entram e saem, que desconcertam os ambientes e os outros personagens. Predomina, então, o nível molecular do corpo, que Elena del Río compreende como possuidor de um duplo *status*: “como, ao mesmo tempo, estrutura normativa e intensidade excessiva, desestabilizadora” (DEL RÍO, 2008, p. 114, tradução nossa). Na cena seguinte, em que Kraken, Suli e os visitantes jantam, Álvaro volta a ser personagem, no entanto transformado pela força do encontro sexual que tivera com Alex. E a dimensão narrativa volta a predominar: Álvaro observa os desenhos de Alex; Kraken visita o homem intersexo que havia descoberto no jornal.

A dimensão afetiva ganhará preponderância novamente na cena em que Alex toma um banho com a amiga Roberta. Como no plano em que ela aparece atrás de uma janela embaçada, essa cena é filmada em um espelho manchado de pontos escuros. O tom azulado prevalece: nos azulejos, na luz, na colorização. A escolha de filmar no espelho valoriza a textura da imagem, sua qualidade palpável, sua materialidade. Na banda sonora, ouve-se o ruído da água corrente do chuveiro e dos movimentos de Alex lavando o cabelo com xampu. É nesses movimentos que a cena se concentra. Em dado momento, a amiga entra no chuveiro e se junta a Alex, que lava os cabelos compridos da menina. Depois, frente a frente, elas esfregam os cabelos uma da outra. Os movimentos ritmados, acompanhados por seus respectivos sons, vão criando uma conexão entre aqueles corpos, e talvez uma tensão sexual entre as moças, que jamais se consuma no filme. A câmera balança, acompanha a criação de vibrações afetivas. Com seus grandes olhos azuis, Alex olha intensamente para a amiga. Em determinado momento, a tensão parece se tornar insuportável e ela então se afasta e volta para debaixo da água. Esfrega os cabelos com mais força, expressando uma nova gradação de intensidade afetiva causada pela relação entre os corpos no chuveiro.

A cena seguinte começa com Alex saindo da casa de Roberta e vendo, de longe, o pai sentado em sua habitual posição encurvada, que lembra a célebre escultura de Rodin, *O pensador* (1902). Ela caminha até o pai e senta-se ao lado dele em um banco de madeira de aparência deteriorada. O caminhar de Alex, recorrente ao longo do filme, contrasta com o repouso de Kraken, uma oposição entre movimento e quietude que os coloca em relação. Os dois são a única presença humana naquele trecho da praia, coberto de vegetação selvagem.

Venta bastante. O som do vento, como em muitos outros momentos do filme, está em destaque. Pai e filha permanecem em silêncio por muitos segundos, olham-se longamente, até que Alex quebra a quietude e dispara ao pai “você está me olhando diferente”.

Selimović sugere que essa cena é central no desenvolvimento afetivo do filme, detectando nela uma espécie de resolução da crise que havia sido instaurada quando Kraken presencia o encontro sexual entre Álvaro e a filha. É uma análise coerente com a leitura sociocultural da autora, já que esse momento traz para o plano discursivo, no diálogo entre Alex e Kraken, os afetos desestruturados que emergiram nas cenas posteriores ao encontro sexual entre os jovens. A autora interpreta que nesse ponto os personagens, de certa forma, chegam a um entendimento sobre o que havia acontecido, e os afetos que desestabilizaram suas vidas dão lugar a uma compreensão mais estruturada: Alex percebe que o pai a olha de maneira diferente, e expressa isso a ele. A linguagem, portanto, aparece para organizar o caos afetivo instalado anteriormente. Nessa cena, percebemos uma passagem do molecular ao molar, ou da predominância da dimensão afetiva à ênfase na dimensão discursiva e narrativa (ou, de forma bem simplificada, do vento ao diálogo). Esse equilíbrio irá se inverter logo em seguida, na sequência¹²³ em que Alex e Álvaro se encontram novamente.

Alex boia em uma piscina natural. Da areia, Álvaro, totalmente vestido, observa a moça. Ele se despe, enquanto a moça continua a flutuar na água. Alex então percebe a presença do amigo e se afasta. Nada em direção à margem do rio. O rapaz, por sua vez, a observa ir embora, pegar suas roupas e se vestir, na contracorrente de suas movimentações. Mais uma vez, eles são mostrados como forças de vetores opostos, um buscando se aproximar, outro tentando se afastar. Na cena seguinte, Alex caminha por uma floresta, que lembra aquela que aparece na abertura do filme. Álvaro, sem camisa, tenta alcançá-la, ofegante e desganhado. Alex anda mais depressa. Álvaro começa a correr. Nesse momento, corta para um plano que enquadra os dois personagens. Álvaro, então, finalmente chega perto dela e a segura pelo braço. O jovem pergunta: “você não é...?”, ao que Alex responde: “sou as duas coisas!”. Ele questiona sobre sua preferência, se ela gosta de homens ou de mulheres. Ela diz que não sabe. E decide se afastar e percorrer a floresta novamente. Então se detém e pede perdão ao amigo pelo que havia feito (quando o penetrou por trás). Ele diz que o pedido de desculpas não é necessário, que gostou da sensação. Durante toda a conversa, ele olha para ela estupefato, ofegante, cheio de desejo. Quando ela revela que também gostou da experiência, Álvaro corre em direção à moça, na

¹²³ Entre as duas cenas, há uma outra, na qual Suli observa a passagem de um barco a motor. Descobriremos mais adiante no filme que nesse barco estão os rapazes que irão violentar Alex na praia. O som do barco prepondera, criando uma estranha atmosfera. Iremos falar mais dessa cena no capítulo sobre paisagens.

esperança de abraçá-la. Alex o empurra e, de novo, afasta-se. O rapaz corre atrás dela, segura-a e tenta beijá-la. Ela o rejeita mais uma vez, empurrando-o com mais força. Ele cai no chão. Álvaro se levanta e caminha na direção oposta à que ela tinha tomado. Parece totalmente perdido, desolado, caminhando a esmo.



Figura 10: Alex e Álvaro na floresta.

A estrutura elementar da cena pode ser descrita da seguinte maneira: enquanto conversam, isto é, enquanto imperam a linguagem e a tentativa de entendimento racional, Alex e Álvaro estão parados, em repouso. Por sua vez, intercalados ao diálogo estão os movimentos de caminhada, que colocam os personagens em outro nível existencial e ontológico: a identidade da imagem fixa, da voz, da elaboração verbal é alternada com o movimento dos corpos. Del Ríó vai dizer que “o movimento permite ao corpo escapar de categorias que o mantêm confinado a uma noção estática de identidade” (DEL RÍO, 2008, p. 133, tradução nossa). Essa cena parece operar justamente na desconstrução das identidades fixas por meio do movimento e da relação sensória entre os corpos: quando um aumenta a velocidade, o outro o acompanha; quando um deles para, o outro também repousa. Assim se estabelece a relação entre Álvaro e Alex, antes de qualquer conexão verbal. O afeto que circula entre eles e o espectador se dá por meio das variações de velocidade, pelo caminhar de corpos instáveis e desestabilizadores.

Depois, o filme volta ao predomínio narrativo e discursivo. É possível dizer ainda que prevalece, a partir da cena de violência na praia, uma pedagogia sociocultural que dá a ver as consequências emocionais e familiares da agressão sofrida por Alex: a mãe e os amigos a consolam; Kraken tira satisfação com o agressor; Erika, a mãe de Álvaro, alerta Suli sobre a necessidade da cirurgia em Alex; Kraken tem uma conversa com Ramiro e conta sobre a descoberta da intersexualidade de Alex¹²⁴; Ramiro e Álvaro têm uma conversa franca e difícil

¹²⁴ A palavra “intersexualidade” não é mencionada, mas sabemos que disso se trata pelos paratextos relacionados ao filme.

entre pai e filho; Alex e Kraken também. Nesse momento, a menina diz que não se importa que os outros saibam da sua intersexualidade, e declara desejar que as coisas permaneçam como estão, ou seja, ela não quer ser submetida a cirurgia alguma, prefere continuar sendo exatamente como é.

É, portanto, no meio do filme que a dimensão sensório-afetiva se destaca, de certa forma sustentando e criando uma ponte entre a “primeira parte” e a “última parte” sociocultural. De acordo com Selimović, os afetos ajudam a construir significados socioculturais. Nós propomos um passo além: os afetos desconstruem as formas definidas dos corpos e das relações sociais, além de criar novas imagens da intersexualidade e outras formas de vê-las.

***Arianna*, afetos aquáticos**

Recordemos a primeira sequência de *Arianna*: em uma tela preta, ouve-se a narração em *off* da protagonista, enquanto ao fundo escorre um barulho de água. A tela preta dá lugar, então, a uma imagem pouco discernível num primeiro momento: a câmera desliza bem próxima a pedras brancas. Vê-se seus detalhes: as funduras, os traços não uniformes, as gradações de branco. Água quente, parte líquida, parte vapor, derrama-se pelas rochas, o que produz um som contínuo, rítmico, enquanto a câmera percorre as grandes pedras semelhantes ao mármore¹²⁵.

¹²⁵ O mármore é o material usado nas esculturas dos hermafroditas de Villa Borghese. E remete a outra passagem de *Metamorfoses* (2017), que descreve a segunda criação da mulher e do homem. Depois de ter sido blasfemado por Licáon, rei da Arcádia, e completamente horrorizado com o que havia se tornado a humanidade – incapaz de respeitar os deuses –, Júpiter (o nome romano de Zeus) lança um dilúvio sobre toda a extensão da terra, com a promessa de criar “uma raça diferente da anterior, com uma origem extraordinária” (OVÍDIO, 2017, p. 63). Desse dilúvio, sobrevivem apenas Deucalião e Pirra, os pioneiros da nova humanidade. Enquanto os humanos da primeira leva haviam se originado do barro, os posteriores surgem das pedras. Aquelas lançadas por Pirra tornam-se indivíduos do gênero feminino, enquanto as despejadas por Deucalião constituem o gênero masculino. Se no nascimento de barro da espécie humana, pelas mãos do deus Prometeu, a distinção entre os gêneros não está explícita, na segunda origem – “marmórea” – os gêneros feminino e masculino são criados como linhagens paralelas: as mulheres são descendentes de Pirra, os homens, de Deucalião. Quanto ao material do qual os humanos “são feitos”, o barro, como sabemos, é uma mistura maleável e versátil, da qual se podem produzir variadas formas. O mármore, por sua vez, é duro, inflexível, maciço. No entanto, como descobriram os artistas já na Idade Antiga, essa pedra poderia ser talhada até revelar as formas mais inesperadas. As figuras desabrochando das pedras lançadas por Pirra e Deucalião: “(...) começaram a perder a dureza e a rigidez /a tornar-se progressivamente moles e a adquirir forma./ Depois de crescerem, assumem natureza mais branda,/qual forma humana que se pode divisar,/não evidente ainda, mas como tirada do mármore/e ainda não acabada, semelhante a um esboço” (OVÍDIO, 2017, p. 73). A relação entre intersexualidade e inacabamento se expressa claramente no modelo de Money, que visa a dar “forma”, feminina ou masculina, ao sexo considerado ambíguo das pessoas intersexuais.



Figura 11: Câmera percorre pedras.

Essa relação da câmera com o objeto filmado se aproxima de uma “visualidade háptica”, termo cunhado por Laura Marks (2000) que se refere a um modo de filmar em que a câmera viaja próxima aos corpos físicos, demorando-se neles, *mostrando* e dando a *sentir* suas características puramente materiais, seus detalhes íntimos, que precedem e escapam ao significado e à linguagem. Para Erly Vieira Jr. (2014), esse tipo de imagem, que faz confundir visão e tato (a câmera, de tão próxima, parece querer tocar os objetos do mundo), propõe uma aproximação entre sujeito e obra, ou entre espectador e filme: em vez de valorizar a narrativa, faz-nos “demorar mais o olhar sobre as coisas e os corpos” (VIEIRA JR, 2014, p. 1231) e recordar que “ainda temos um corpo” (BRUNO apud VIEIRA JR, 2014, p. 1224). Nessa pedagogia do visual e do sonoro, prevalece o sentir, a relação imediata – ou seja, sem a mediação dos significados – entre o corpo do espectador e o corpo do filme. Se colocarmos o termo em relação aos conceitos apresentados anteriormente e aos objetos deste trabalho, poderíamos desdobrá-lo de duas maneiras distintas: em primeiro lugar, a imagem háptica pode, de modo geral, ser um disparador do encontro sensório-afetivo; em segundo lugar, como em

XXY, e por meio de uma breve exploração da dimensão háptica da imagem, *Arianna* também se inicia com um encontro sensorio-afetivo.

A cena de abertura do filme apresenta uma relação que se repetirá muitas vezes: a coincidência entre os momentos mais proeminentemente afetivos e o elemento aquático. Escorrendo pela superfície branca, a água vaporosa e liquefeita, e depois azul celeste no lago termal onde Arianna se banha, não é mero símbolo de fluidez e informidade: é um elemento sensorial, que a câmera capta em seus movimentos mínimos, em seu escorrer característico, em suas variadas formas e cores.

Por vezes, esse elemento retorna de forma pontual, como nos planos em que Arianna para e contempla o mar.





Figura 12: Arianna contempla o mar.

As duas primeiras imagens, na cronologia do filme, aparecem no início, quando Arianna chega com a família à casa de veraneio. Já a terceira está inserida no último terço, após a cena em que Arianna faz um exame médico. Nesse ponto, ela está descobrindo a sua intersexualidade. Em todos esses planos, é como se o filme desse um breve mergulho contemplativo e afetivo na imagem. Por vezes, portanto, o encontro sensório-afetivo não é uma sequência longa, que se desenrola lentamente. Às vezes é um pequeno susto, uma surpresa, que desperta o espectador para outra dimensão da experiência: a narrativa repentinamente dá lugar à força da própria imagem. Arianna de costas, envolta pelo azul, é uma pontuação afetiva recorrente no filme. A posição da personagem, aliás, é uma característica importante para a produção do afeto na imagem. Diferente da emoção, que em geral é expressa pelas feições dos rostos dos atores, o afeto é indefinível. Não ter acesso às formas mais ou menos distinguíveis da emoção no rosto da atriz/personagem dificulta qualquer leitura que busque um significado – por exemplo, um rosto molhado de lágrimas pode significar tristeza. Emerge, então, nesse bloqueio às tentativas de significação, a dimensão afetiva¹²⁶.

Além desses momentos solitários, em que Arianna aparece envolvida pelo elemento aquático, há no filme uma forte presença da água nos encontros entre os personagens. A começar pela cena em que a jovem protagonista faz um passeio de barco com o pai, Marcello. A sequência pode ser dividida em três momentos. No primeiro, pai e filha iniciam a viagem, sendo o motor do barco o som em destaque. Em seguida, Marcello começa a contar uma história de infância sobre uma experiência vivida com seu irmão, Arduino. A voz, ora em *off*, ora sincronizada com a imagem de seu emissor, é o fio condutor da cena nesse momento. Por último, é a água que toma conta da cena, de início na banda sonora e, depois, também na

¹²⁶ No próximo capítulo, voltaremos a essas imagens, ao tratar das paisagens.

imagem. Agora em silêncio e de olhos fechados, Marcello e Arianna descansam sob o sol brilhante do verão. O rumor tranquilo do mar e o canto de aves marinhas preenchem a imagem, que mostra, de perto, os rostos plácidos de Arianna e seu pai. Essa interrupção momentânea da fala – no plano seguinte, os dois personagens voltam a conversar – abre espaço para uma experimentação distinta do filme: o que está em evidência, ou em “primeiro plano”, é a dimensão sensória do corpo fílmico, acessada por meio da composição entre os corpos dos personagens e a água, presentificada na imagem do mar, nos sons circundantes e, também, nas escolhas da direção de arte, que privilegia a cor azul nas vestimentas e no próprio barco.

Esses elementos materiais permitem que entremos nas sensações experimentadas por Marcello e pela sua filha: a calma estival, a atmosfera úmida, a languidez que toma o corpo durante um passeio num dia quente ao mar. É nesse instante também que percebemos mais intensamente a cumplicidade entre pai e filha, que pode prescindir das palavras e dos gestos reconhecíveis (como um carinho ou um abraço) e se tornar alguma coisa mais profunda e até mesmo dispersa: os afetos não circulam somente entre eles, como personagens, mas passam pelos demais elementos visíveis e sensíveis da imagem. A cumplicidade não é criada, então, somente pelo traçado narrativo; é mostrada também em sua dimensão sensório-afetiva, que extrapola os personagens e absorve o espectador nessa relação.

Logo em seguida, Arianna aparece acompanhada da prima Celeste. Deitadas na grama observando o céu, elas conversam sobre namoros e descobertas. Na cena seguinte, no canto esquerdo da tela, surge o corpo de Celeste mergulhando em uma piscina azul-claro. Aqui, o mergulho na dimensão sensório-afetiva é literal. A moça nada no fundo da piscina, perfazendo um movimento suave que é acompanhado pela câmera em *travelling*. Celeste então sai da piscina, vai até a prima, e lhe entrega o objeto que buscara no fundo da água. As duas estão brincando de um jogo de esconde-esconde. Celeste se afasta de Arianna e fecha os olhos, esperando que a prima lance novamente o objeto na piscina. O foco da câmera está em Celeste; ao fundo, Arianna joga o objeto na água. Um leve movimento de câmera direciona a atenção à protagonista: um *zoom in* se inicia, ao mesmo tempo materializando a tomada de impulso de Celeste antes do mergulho e uma mudança de intensidade na maneira como Arianna observa a prima. Talvez exista ali um desejo sexual – como quando Arianna vê os seios desnudos de Celeste –, sugerido mas que nunca chega a se concretizar. O plano seguinte é uma repetição daquele que inicia a cena, no qual um *travelling* da câmera capta o nado de Celeste. Dessa vez, entretanto, o movimento ganha intensidade, porque sabemos que é observado por uma desejante Arianna. Pela primeira vez no filme, a água incorpora a sensualidade do encontro entre corpos, antecipando um momento em que essa relação será intensivamente desdobrada.

Trata-se da sequência no lago termal, que antecede o encontro sexual entre Arianna e seu colega Martino. Nela, um movimento suave de câmera captura a textura das pedras claras sobre as quais escorre a água morna. De repente, tudo fica azul. Ao azul mistura-se um fio de amarelo, que depois entendemos ser o laço do biquíni de Celeste. Duas mãos seguram o laço debaixo d'água, enquanto acariciam as costas da moça. A câmera emerge da água, está próxima do corpo da jovem: vemos as pequenas gotas escorrendo em suas costas. A câmera sobe um pouco mais – Celeste e o namorado estão se beijando com fervor –, e então percorre o espaço: parte do ponto onde os namorados se beijam, passa pelas pedras encharcadas até se deter em Arianna, que do alto observa os dois. A câmera assume, então, o ponto de vista da jovem que, subitamente, deixa de se concentrar nos namorados para observar um rapaz com o corpo submerso na água. Ele olha para cima, para Arianna. Ela, por seu turno, deixa o posto no topo da pedra e caminha para baixo, em direção ao lago. Então, vemos um *close up* do rosto de Martino, que boia de olhos fechados. A câmera está na altura da água e capta sua textura e seu movimento; é possível sentir seu calor, sua umidade. Arianna entra no lago e se aproxima de Martino. Eles conversam. Arianna olha novamente para a prima e o namorado, e depois para Martino, com desejo.





Figura 13: Sedução na água.

Nessa cena, a produção afetiva se dá pela orquestração das “formas da água” – na pedra, na pele, nos tons de azul, nos sons. Desde o início (água escorrendo) até o fim (água ocupando quase metade do plano), as sensações, os desejos e os afetos se desenvolvem através do elemento aquático.

Por mais que uma abordagem simbólica seja viável – afinal a água é volátil, mutável, indefinida, em consonância, portanto, com certo entendimento da intersexualidade –, o filme utiliza esse elemento como materialidade produtora de intensidades afetivas. O corpo fílmico não se refere à água, ele a *mostra*. E trabalha com seus aspectos sensoriais para dar forma aos desejos que se desenrolam entre os personagens. Com a orquestração do elemento aquático, o espectador entra no jogo de sedução que se dá entre Arianna e Martino: a sensualidade dos pingos que escorrem pelas costas de Celeste, os movimentos que os corpos perfazem deslocando-se pelo lago. Tudo isso consiste na criação de formas visíveis, sensíveis e poéticas dos afetos e dos desejos: formas não fixas, mutáveis, sem existência prévia, que se produzem na materialidade do cinema, no encontro com o espectador.

No último terço do filme, a presença aquática retorna de forma distinta. Em vez de ser o meio circundante, onde os corpos estão envolvidos e, às vezes, literalmente mergulhados, a água aparece como chuva. Enquanto Arianna dorme em seu quarto, uma tempestade encharca os arbustos do lado de fora. Pingos de chuva escorregam pela folhagem verde-escuro, que viceja próximo à câmera. A água está também nas nuvens carregadas, que despontam no horizonte. A cena de tempestade poderia ser compreendida como a representação do sentimento de Arianna, que acabou de passar por um exame médico e está muito perto de descobrir sua intersexualidade. Mas há algumas qualidades que apontam para afeto, em vez de emoção: o vigor da cena está na presença da água, não na expressão de uma emoção específica experimentada pelo corpo da personagem/atriz. É a força cinética da chuva e a imponência da

água sob a forma de neblina que preponderam. A postura e o rosto de Arianna, que mantém os olhos fixos no horizonte, não dizem nada, ou dizem muito pouco: ela não chora, não se desespera; sua expressão, aliás, é neutra. E é justamente essa neutralidade que destaca o poder sensorio da tempestade, que balança as árvores e enxarca tudo a seu alcance. Inumano, e preenchendo a imagem com fios de chuva, névoa e vento, o afeto se materializa, e nos convida a compartilhar o estranhamento de Arianna, que não está apenas diante da transformação de seu modo de ser, por causa da descoberta da intersexualidade, como também do imponderável do mundo.

Ao final, ecoando a abertura do filme, quando Arianna flutua sobre as águas, na última cena a moça também está nua e mergulhada em um lago termal. A brancura do vapor que encobre uma parte do corpo remete às nuvens da cena analisada ainda há pouco. Além de Hermafrodito, Arianna encarna também a figura do anjo a que tinha se referido ao se ver no espelho do quarto: ela está, ao mesmo tempo, na água e no céu, entre nascimento e futuro. Ainda, a cena final, que continua a inicial, marca e reforça a importância da água ao longo do filme. É nela que tudo começa, e também que tudo termina. Se é primordialmente na água que a dimensão afetiva prevalece, é possível dizer, ademais, que a abertura antecipa e o fechamento confirma a exploração dos “afetos aquáticos” nas imagens e nos sons de *Arianna*.

*

Dissemos que nosso percurso de análise seria constituído por uma primeira parte, focada na energia, na materialidade, na dimensão afetiva dos filmes, e por um segundo momento, que buscaria compreender as possíveis dobras produzidas pelos afetos cinemáticos no campo das imagens e dos estudos sobre intersexualidade.

No primeiro capítulo, descobrimos que existe uma relação fundante entre a intersexualidade e o paradigma da máxima visibilidade, que se baseia no escrutínio do corpo e implica uma repetição de formas imagéticas. Nessas imagens, o corpo é tratado como entidade fixa, cuja verdade deve ser decifrada a fim de que se estabeleça um diagnóstico e se realize uma “adequação” corporal. Para ser medicalizado, o corpo precisa de limites bem definidos, de setorizações, de ordem; é, afinal, objeto de conhecimento.

Nos filmes, os corpos ganham outra dimensão, outra forma de existência: perdem e adquirem novos limites através dos movimentos de câmera e dos enquadramentos, tornam-se mais complexos na composição com outros elementos e objetos. Assim, o corpo humano intersexo se recria por meio dos cortes e da decupagem: não apenas nos corpos das atrizes que interpretam Alex e Arianna, mas no *corpo do filme*. A intersexualidade deixa de ser uma configuração biológica e passa a ser cinema; deixa de ser genitália e passa a ser afeto. As

histórias típicas¹²⁷ da intersexualidade, embora presentes nos planos narrativo e discursivo, não são os únicos recursos para desgarrar a experiência intersexo do domínio médico-científico: a dimensão afetiva, campo de experimentação que torna “sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 215), mostra e faz sentir o que um corpo pode ser, o que pode fazer, o que pode causar. E faz deslizar diante dos olhos, na pele, feito água, imagens da intersexualidade que pouco têm a ver com binarismo, fixidez, objetividade, identidade: são imagens intensivas, que podem ser *experimentadas* a nível sensorio, não apenas perscrutadas pelos olhos.

A intersexualidade como cinema, como afeto cinemático, ganha a potencialidade de agir sobre o corpo do espectador. E de transformá-lo à medida em que se fazem os movimentos, as luzes. Os cortes.

Ao nos lembrar que temos um corpo, que é convocado pelos afetos, os filmes confrontam, mesmo sem saber (ou será que intencionalmente?), o olhar incorpóreo da medicina. Explorando a dimensão sensorio-afetiva do cinema, *Arianna* e *XXY* adicionam uma nova camada em que a intersexualidade pode ser experimentada, vivida, pensada.

Nesse caminho, que começa pela representação (capítulo 1) e depois mergulha nos afetos (capítulo 2), passamos agora a outra abordagem possível dos filmes e da intersexualidade, através da abertura das paisagens.

3. Intersexualidade e paisagem: abertura, natureza e percepto

Chegou também às cidades da Lícia e ao país da Cária,
da Lícia vizinho. Encontra aí um lago de águas profundas
e transparentes (...).

A água é clara, mas as suas margens estão rodeadas
de tufos naturais e de erva sempre verde.

Ovídio, Metamorfoses.

No início de cada capítulo, incluímos excertos das *Metamorfoses* (2017), do poeta romano Ovídio. Escrita há mais de dois mil anos, a obra monumental, fonte que até hoje nos oferece representações dos mitos da Antiguidade, permanece como referência recorrente nos trabalhos contemporâneos que se debruçam sobre a intersexualidade, sejam acadêmicos,

¹²⁷ Considerando-se que as histórias de Alex e Arianna se aproximam de outras narrativas, autobiográficas ou ficcionais, a respeito da intersexualidade, que trazem como elementos (que podemos chamar também de tropos) o segredo, o isolamento, a estranheza, o desejo de assumir o corpo “tal como ele é”.

autobiográficos ou ficcionais. A passagem sobre Hermafrodito, criatura dupla nascida das águas, figura em textos teóricos e em reelaborações imagéticas tanto na literatura de ficção (por exemplo, em *Middlesex*¹²⁸) quanto no cinema. A cada ocorrência, é como se o mito narrado por Ovídio se confirmasse como marco incontornável de um imaginário sobre o hermafroditismo, talvez pela falta ou pelo esquecimento¹²⁹ de outras figuras da mitologia, da literatura e das artes em geral, ou pela força específica do mito greco-romano (os mitos da Antiguidade não continuam a se renovar e a inspirar sempre novas criações e até mesmo sistemas de conhecimento, como a psicanálise?).

Decidimos reinstaurar essa tradição nas epígrafes dos capítulos, sugerindo, entretanto, um uso desvirtuado. No primeiro capítulo, recortamos um trecho que ressalta a fulguração da beleza de Hermafrodito diante dos olhos apaixonados de Sálmacis, traçando, pelo aspecto visual, uma continuidade poética entre o mito, o olhar da medicina nos séculos XIX e XX e o cinema. Na segunda parte da dissertação, destacamos um fragmento que privilegia a cor como elemento descritivo do personagem (o rubor no rosto do jovem Hermafrodito comparado à cor das maçãs) para introduzir a importância que as características materiais teriam na análise dos filmes pela via dos afetos. Já neste terceiro e último segmento, inserimos versos que parecem a descrição de uma paisagem. Em todos os casos, trata-se de um exercício que *imagina* uma correspondência entre o mito fundador do hermafroditismo e os filmes abordados aqui: como se nele já estivessem presentes as imagens que o cinema, dois mil anos depois, criaria para a intersexualidade. Esse liame poético e imaginativo cumpre duas funções singelas: introduzir, com a despreensão característica das epígrafes, os nossos temas e abordagens; e, estando justamente na margem do texto, apontar para um campo que não seja o da medicina (portanto, mais ou menos marginal) em que o hermafroditismo e a intersexualidade estão presentes – o campo do mito, da arte, da imaginação, da poesia.

A partir de agora, acrescentaremos uma terceira função à epígrafe, desta vez mais operativa: ela vai nos inspirar a ver e a pensar as paisagens nos filmes.

Para tanto, será útil compreender por que esse uso é primordialmente poético, ou seja, por que não pode ser entendido, a rigor, em termos de uma correspondência real (histórica) entre a descrição de Ovídio e a paisagem no cinema.

¹²⁸ No romance de Jeffrey Eugenides (2014), o protagonista intersexo Cal Stephanides foge de casa em direção a São Francisco. Para sobreviver, começa a trabalhar em uma boate, onde faz apresentações noturnas em um tanque d'água, sob o nome de Hermafrodito.

¹²⁹ Em *Modernité Hermaphrodite* (2019), a historiadora da arte Magali Le Mens apresenta um amplo panorama de obras do século XX que tematizam o hermafroditismo e a intersexualidade. Infelizmente, durante essa pesquisa não conseguimos ter acesso ao livro.

Em *A invenção da paisagem* (2007), Anne Cauquelin demonstra que, contrariamente ao que o senso comum assume como certo, a paisagem não existia para os gregos antigos. Desconfiados dessa asserção, questionaríamos: e todas aquelas belas imagens de prados, montanhas, lagos, rios, bosques que povoam os mitos clássicos? Cauquelin explica que, para os gregos, a Natureza ainda não era metaforizada e experimentada como paisagem, o que só vai acontecer na Modernidade. A natureza, nos tempos gregos em que o *logos* reinava, era compreendida como meio onde sobreviviam humanos e animais. Não tinha um valor autônomo: era o invólucro dos corpos que continha. Não era, portanto, “um mundo”, no sentido em que não é particularmente visado por meio das formas de sensibilidade e de percepção” (CAUQUELIN, 2007, p. 46). Além de meio que envolvia os seres, a autora continua, a natureza figurava também como lugar onde ocorriam as ações e os eventos: guerras, expedições, encontros. Isto é, a natureza estava submetida às narrativas. Desse modo, é anacrônico reconhecer no excerto das *Metamorfoses* uma referência à paisagem (autônoma, valendo por si mesma), porque essa ideia não existia à época em que Ovídio escrevia.

A paisagem como hoje entendemos (e vemos) só começou a se constituir na Renascença, quando a técnica da perspectiva, baseada em cálculos matemáticos, possibilitou que o *logos* (razão) fosse introduzido na composição pictural, assegurando assim uma correlação em termos de *verdade* entre o mundo e *o que se via*, ou entre natureza e paisagem. É a invenção da perspectiva que vai permitir à visão alçar-se a instrumento de conhecimento: ver (e pintar o que se vê a partir das regras perspectivas) torna-se um meio de acesso à natureza; de conhecer o que ela “é”, da “forma verdadeira” que ela é. A paisagem na pintura cria a paisagem no mundo físico, não o contrário: é a partir das convenções pictóricas renascentistas que se produz um modo de enquadrar e perceber o mundo. É a pintura que ensina os olhos a ver as paisagens, a 82e conhece-las como tal, como se tivesse sido sempre assim, como se a natureza tivesse sempre sido paisagem.

Entendê-las como uma construção permite que as paisagens nos filmes sejam analisadas em camadas: como criação própria dos dispositivos fílmicos (enquadramento, montagem, uso do som etc.) e como produção de um modo específico de ver, elaborado a partir do Renascimento. Em outras palavras, a paisagem será compreendida pela chave de uma dupla “desnaturalização”: no cinema não dá acesso ao mundo tal como ele é porque, primeiramente, é fabricada, seja no documentário ou na ficção, através das técnicas cinematográficas, e porque, em segundo lugar, essa fabricação não seria nem mesmo a emulação de uma paisagem real ou seja, presente no mundo físico, já que, como discutimos, o seu próprio sentido é construído historicamente (não é, portanto, uma realidade ontológica).

Esta constatação – de que a paisagem é um *modo de ver*¹³⁰ a natureza (social e historicamente construído) – permite que se atribua ao cinema um papel importante: o de conduzir novas formas de olhar e perceber. Se a paisagem não é um *a priori* ontológico, mas uma relação (entre o olhar e o mundo), o cinema, com suas características próprias, também é capaz de produzi-la e transformá-la:

Os filmes, sobretudo aqueles mais claramente ligados ao registro de imagens do mundo natural e mesmo dos entornos urbanos, dariam forma às nossas percepções espaciais, constituir-se-iam em ‘paisagens’ numa maneira similar às das artes pictóricas mais tradicionais, principalmente a pintura. Contudo, é importante diferenciar o paisagismo cinematográfico do pictórico convencional, não apenas pelo movimento (diferença já evidente desde os primórdios do cinema), mas também pela presença do som. (PRYSTHON, 2014, p. 2)

Os estudos sobre os modos de criar paisagens autônomas, isto é, não submetidas às narrativas fílmicas, vêm sendo desenvolvidos substancialmente pelo menos desde a publicação do livro *Landscape and film* (2006), uma compilação de ensaios sobre o assunto organizada por Martin Lefebvre. Embora variados em termos de temas e bibliografia¹³¹, muitos desses ensaios têm em comum, de modo geral, uma abordagem que parte dos significados, como é enunciado pelo organizador do livro¹³²:

Esse modo de olhar as imagens do mundo natural (...), a sensibilidade a que isso atesta, é a fonte de nosso desejo de falar delas [das paisagens], de analisá-las e interpretá-las, seja a respeito das qualidades que elas exibem por si mesmas ou dos modos como nós as projetamos na narrativa a fim de conectá-las a temas e preocupações simbólicas, isto é, encontrar algum significado nelas que vá além de sua função narrativa como cenário. (LEFEBVRE, 2006, p. 49, tradução nossa).

Nesse trecho, o autor está se contrapondo ao filósofo Dominique Chateau, que afirma que, no cinema narrativo, a paisagem é secundária em relação ao enredo, não constituindo propriamente uma função. Embora esteja de acordo com Chateau quanto ao predomínio típico da história em relação ao espaço, em geral posicionado como cenário para uma ação, Lefebvre defende que o olhar do espectador, culturalmente treinado para ver e decifrar paisagens, é capaz

¹³⁰ A esse respeito, a elaboração de Lefebvre é bastante esclarecedora: “Depois de quatro séculos de desenvolvimento, a paisagem hoje constitui um hábito cultural e uma sensibilidade que se expressa não só na nossa capacidade de ver paisagens reais *in loco*, como também na nossa capacidade de “tornar paisagem” [*landscaping gaze*] as imagens que não derivam imediatamente do gênero [pictórico], como as imagens fílmicas” (LEFEBVRE, 2006, p. 48, tradução nossa).

¹³¹ Observamos no livro que cada análise sobre paisagem emprega um conjunto de referências bastante específico, porque nesses ensaios é enfatizada a relação entre a paisagem fílmica e a região geográfica ou cultural representada.

¹³² No ensaio “*Between setting and landscape in cinema*” (2006).

de conferir certa autonomia e elas, concentrando-se nas paisagens fílmicas para extrair significados que possam ajudar na compreensão da narrativa.

Tal discussão se insere em um questionamento mais abrangente relativo à autonomia da paisagem no cinema *narrativo*, uma modalidade que privilegia os encadeamentos lógicos do enredo. Assim como a abordagem feita no capítulo anterior – pela via dos afetos –, pensar as paisagens como objeto de análise é por si só uma espécie de leitura a contrapelo: o que no cinema narrativo não é narrativo?¹³³ E como esses elementos não narrativos se relacionam no filme e com o espectador?

Dar atenção às paisagens já é um desvio criativo nos estudos sobre o cinema narrativo. No entanto, a ênfase nos significados (leituras semióticas) que aparece no livro organizado por Lefebvre, e em outros como *Cinema and landscape* (2010), impede que se adentre a fundo outra dimensão importante das paisagens: a dimensão sensorial, que, em nosso entendimento, está no cerne da relação entre espectador e filme. A fim de fazer uma virada sensório-afetiva, na esteira do capítulo precedente, trabalharemos com um conceito que se aproxima da ideia de paisagem esboçada até aqui, ao mesmo tempo em que vai além, assumindo por completo o seu aspecto sensível: o *percepto*, tal como compreendido por Deleuze e Guattari.

Antes de entrarmos efetivamente nos perceptos, vale retomar o recado protocolar que diversos autores enfatizam ao introduzir uma discussão sobre paisagem no cinema: a paisagem é um conceito complexo, objeto de disciplinas diversas, como a geografia, a sociologia, a economia, a antropologia, as artes visuais, a literatura, e com frequência se liga a outros termos também complexos, como “lugar”, “espaço”, “território” etc. Nossa intenção não é dar conta das diversas teorias e discussões em torno do conceito, mas recuperar algumas questões levantadas nos estudos em cinema, aproveitando-as em nossa abordagem.

Conforme vimos, a paisagem no cinema tem estreita relação com a paisagem pictórica, e remete a dois sentidos complementares: a paisagem como gênero pictural autônomo (elaborado a partir dos pintores dos Países Baixos do século XVII) e como modo de ver o mundo criado através da pintura. É possível comparar cinema e pintura dos seguintes modos: a pintura de paisagem é composta com base em regras específicas (de perspectiva) para criar uma relação de distância contemplativa do espectador em relação à natureza; o cinema, realizando a fantasia da pintura (entrar na paisagem), vai complicar essa relação, podendo ora evocar, com

¹³³ Ângela Prysthon (2018) retoma a noção de “pequenas unidades” de Siegfried Kracauer (1997): elementos materiais (rostos, espaços, detalhes, no exemplo trazido pela autora) que valem por si mesmos na imagem fílmica e transcendem o enredo.

planos abertíssimos e estáticos, a paisagem pictórica¹³⁴, ora “mergulhar” na paisagem¹³⁵. O movimento que caracteriza o cinema permite que se flutue entre essas espacialidades, ou modos de se relacionar com o espaço (com o mundo, com a natureza). Na pintura, o espectador tem a visão de um quadro fixo, cujo fora-de-campo só poder ser *imaginado*. Já o cinema tem o poder de abrir as paisagens, de expandi-las com movimentos de câmera e lente, produzindo novos quadros e justapondo diferentes planos. Se para contemplar uma paisagem pictórica basta posicionar-se diante do quadro, que por si mesmo – sua composição, suas regras internas – conduz o olhar, como o cinema pode guiar o espectador na contemplação das paisagens? Martin Lefebvre distingue dois modos fundamentais em que isso se opera: por força das intenções da direção, que emprega certas estratégias a fim de fazer o espectador se demorar nas paisagens, e por força das paisagens em si, ou seja, do modo de ver “paisagificador”¹³⁶ que se instalou na percepção humana pelo menos desde o século XVII, e que nos faz percebê-las mesmo quando a narrativa prepondera. O último caso diz respeito a uma certa liberdade que o espectador teria diante do filme, suspendendo a narrativa ao perambular o olhar pelas paisagens. Essa liberdade seria, entretanto, sempre parcial, já que se situaria em uma tensão constante entre o modo narrativo e o modo contemplativo. Partindo das ideias de Lefebvre, Jens Andermann (2018) afirma o seguinte:

A paisagem nos faz adentrar as durações intrínsecas de um ‘mundo exterior’ – cuja salvação era, para Kracauer, a missão essencial do cinema – e que emerge cada vez que o olhar toma licença de sua sutura narrativa e descobre, mais além ou mais aquém do cenário da ação, um lugar singular. Na verdade, insiste Lefebvre, esse regime duplo de espaço e lugar, cenário e paisagem, cuja tensão sustenta o efeito de realidade do cinema, é tanto um resultado da composição fílmica como do esforço de nosso olhar que se vê continuamente diante do impasse de optar entre um modo narrativo e um modo espectral de observar a imagem na tela” (ANDERMANN, 2018, p. 370, tradução nossa).

No trecho, fica claro que os dois modos de se relacionar com a imagem na tela são corolários de uma outra tensão, relacionada às durações de um mundo exterior, que se impoem ao filme à revelia da costura narrativa, ou seja, quando a paisagem é entendida como *excesso*. Esse entendimento parte da noção de que a imagem paisagística no filme dá acesso ao mundo

¹³⁴ Um exemplo literal são os planos em *Dreams* (1990), de Akira Kurosawa, que imitam quadros de Van Gogh. Nesse episódio do filme (o longa é dividido em oito episódios, todos inspirados em sonhos que o diretor teve), o personagem entra na paisagem do quadro que contemplava em um museu.

¹³⁵ Como as “viagens fantasmas” (*phantom rides*) discutidas no ensaio de Tom Gunning em “*Cinema and Landscape*” (2010).

¹³⁶ Essa é a nossa tentativa de tradução do neologismo usado por Lefebvre, “*landscaping gaze*”.

real, na conjunção entre a indexicalidade do cinema e a construção da paisagem como um modo privilegiado de ver a natureza.

Essas relações já complicadas se tornam ainda mais atribuladas quando lemos, por exemplo, o artigo de Ângela Prysthon (2018) sobre paisagens no cinema italiano moderno¹³⁷. No texto, ela tenta compreender como a ambiência e a formação de estilo estão determinadas pelas características das paisagens de quatro filmes italianos¹³⁸. A escolha por analisar filmes em relação ao local do mundo físico onde foram gravados não é inédita (a maior parte dos textos sobre paisagem que lemos discutem sobre os locais físicos reais¹³⁹). Mas, afastando-se de uma abordagem semiótica, Prysthon se concentra nos efeitos de estilo (ou seja, privilegia o aspecto formal dos filmes), reconhecendo que certos modos de filmar resultam das características e possibilidades impostas pelos contornos das paisagens no mundo natural. Essa abordagem acrescenta mais um vetor possível na análise de paisagens fílmicas: por um lado, o filme recorta, seleciona e mescla partes do mundo físico através do enquadramento, dos movimentos de câmera e da montagem; por outro, a paisagem do mundo físico pode determinar como esses recortes são feitos, constituindo-se assim uma via de mão dupla entre paisagem e filme (seria essa intencionalidade da paisagem, que “escolhe” como quer ser enquadrada, mais uma dimensão de sua autonomia?)¹⁴⁰.

De todo modo, como vimos, essa autonomia se encontra sempre sob tensão, por conta da alternância entre o modo contemplativo e o narrativo e em virtude da atuação de uma direção, que por vezes vai conduzir o olhar em direção às paisagens. Com isso retomamos, partindo de Lefebvre, o outro modo como o filme pode guiar a contemplação. Para o autor, “em muitos diretores modernos, a intencionalidade da paisagem se manifesta de acordo com duas estratégias distintas: as paisagens aparecem ora durante os repousos na história (*temps morts*); ora aparecem em momentos livres de qualquer motivação diegética” (LEFEBVRE, 2006, p. 38, tradução nossa).

¹³⁷ O artigo “Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno” (2018).

¹³⁸ *O grito* (1957) e *O deserto vermelho* (1964), de Antonioni; *A noite do massacre* (1960), de Vancini; e *O jardim dos Finzi-Contini* (1970), de De Sica, todos eles filmados no Delta do Pó. Não entraremos de modo profundo na questão levantada, já que não estamos analisando filmes gravados no mesmo lugar geográfico. O que queremos aproveitar em nossa discussão é a importância dada por Prysthon à materialidade das paisagens. Talvez em outro trabalho possamos investigar a relação dos filmes *XXY* e *Arianna* (e outros, se for interessante) com os espaços geográficos em que foram filmados.

¹³⁹ Os ensaios em *Landscape and film* (2006) e em *Cinema and Landscape* (2010).

¹⁴⁰ Não pretendemos responder a essa pergunta aqui, já que não estamos analisando os filmes em relação aos espaços geográficos em que foram filmados. Mas desejamos aproveitar a ênfase dada por Prysthon aos aspectos materiais das paisagens, em detrimento dos significados. Além disso, cabe dizer que acreditamos que a pergunta possa inspirar o desenvolvimento de outros trabalhos, talvez investigando a relação entre *XXY* e *Arianna* e os locais físicos correspondentes às paisagens presentes neles.

Há, portanto, uma via de entrada interessante para analisar as paisagens nos filmes: compreender a relação entre aquelas que, pelo olhar do espectador, podem ser decalcadas do espaço de ação dos personagens, e as que surgem, de forma pregnante, pela intenção da direção.

Examinar as paisagens do primeiro tipo implicará em perceber as interações entre os espaços e os personagens, o enredo, a *mise-en-scène*. Veremos que tanto em *XXY* quanto em *Arianna* boa parte dos espaços onde transcorrem as ações pode ser interpretada como natureza: são bosques, florestas, lagos, mares. Nossa hipótese é que esses espaços, além de produzir uma sensação de natureza, evocam os mitos gregos. Já pontuamos que nos mitos clássicos ainda não havia a noção de paisagem porque a natureza era compreendida e descrita como o campo onde se desenrolavam as ações (de humanos, deuses e animais). Em nossa análise, iremos investigar as tensões entre esse modo de compreender a natureza e o modo paisagem por excelência. Como a paisagem aparece nos espaços da ação? Que efeitos produz na narrativa? De que maneira trabalhar uma abordagem “mítica” e outra “sociocultural” dos espaços diegéticos pode aprofundar nossa discussão sobre intersexualidade? Como a questão do acesso ao mundo real pela paisagem se relaciona ao “espaço mítico” e à intersexualidade?

No segundo eixo de análise, nos concentraremos nos momentos em que a direção orienta o olhar para as paisagens dos filmes. Compreendemos que essa modalidade de paisagem se aproxima do conceito de percepto, que mencionamos anteriormente.

Na conceituação de Deleuze e Guattari, os perceptos são “a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 199). Em nosso entendimento, os perceptos indicam uma paisagem “muda” do mundo que, por nada ter a dizer, em termos de signos, símbolos, metáforas – ou seja, linguagem – relaciona-se com o humano pelas *sensações*. Um exemplo literário pode ajudar a compreender o conceito. Em *Mrs. Dalloway*, romance inovador de Virginia Woolf – citado no texto de Deleuze e Guattari –, a protagonista Clarissa Dalloway e outros personagens se misturam à cidade e às demais paisagens, tornando-se capazes de descobrir “forças que não são as suas”:

Tais são as visões que incessantemente flutuam acima da coisa real, que marcham ao lado dela, que põem suas faces à frente, com frequência apoderando-se do caminhante solitário e tirando-lhe o sentimento da terra, o desejo de voltar, e dando-lhe, em troca, uma prolongada paz, como se (assim pensa ele, enquanto penetra na trilha da floresta) toda essa febre de viver fosse a própria simplicidade, e miríades de coisas se fundissem numa só; e essa figura, feita, como é, de céu e de ramos, tivesse se erguido do conturbado mar (ele é um homem de idade passou dos cinquenta agora) tal como uma figura pode ser guindada da profundidade das ondas para espargir, com suas generosas mãos, compaixão, compreensão, absolvição. Assim, pensa ele, [...] melhor deixarem-me caminhar diretamente na direção dessa grande figura que, com um movimento de cabeça, me fará subir por suas flâmulas, melhor deixarem-me desfazer-me em nada, com o resto das coisas. (WOOLF, 2013, edição Kindle).

Nessa, como em muitas outras passagens do livro, um dos personagens – Peter Walsh, um antigo amor de Clarissa – deixa-se levar pelas formas que o rodeiam em um bosque, que não é mais apenas cenário, é uma figura feita de “céu e de ramos” que entra em profunda relação com o humano em cena, abrindo para ele uma compreensão nova da vida, que só é possível quando há um certo dissolver-se do homem no “resto das coisas”. Os perceptos, como intensificações da paisagem, têm a capacidade de dar a ver e a sentir o que o “sistema de opinião” (DELEUZE e GUATTARI, 2010), com seu conjunto de afecções e percepções bem definidas, não comporta. Com os perceptos, o humano pode ser afetado por forças que extrapolam aquelas engendradas num “meio natural, histórico e social”. O trecho a seguir sintetiza com precisão a concepção de percepto em Deleuze e Guattari: “Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 215).

Os perceptos talvez digam respeito à compreensão de que as paisagens ainda guardam um mistério: não servem para ajudar na interpretação da história do filme, não servem para nos capturar para a narrativa; pelo contrário, absorvem a nós, espectadores, para si mesmas, para as forças do mundo que não foram codificadas. O que se vê quando nos defrontamos com uma paisagem na pintura, por exemplo?¹⁴¹

A ideia de percepto se aproxima das reflexões de Jean-Luc Nancy (2005) a respeito da “paisagem sublime” (*uncanny landscape*)¹⁴². O autor, seguindo pistas diferentes daquelas de Cauquelin¹⁴³, localiza a origem da paisagem – em francês, *paysage*, que remete a *pays* (país) e *paysan* (camponês) – na cristianização da Europa, que teria provocado a passagem de uma relação de proximidade entre natureza e humano a outra de distanciamento e estranhamento. No mundo pagão, ou pré-cristão, os deuses e os homens eram parte da natureza (lembremos dos diversos mitos de metamorfoses: humanos que, por castigo dos deuses, convertiam-se em animais; mulheres que, para fugir de estupros, transformavam-se em árvores). Já no mundo cristão, como os deuses foram expulsos da natureza, ela se torna a *imensidão* da paisagem:

¹⁴¹ Recordemos que para Deleuze e Guattari os afectos e os perceptos são a matéria que compõe os objetos artísticos (a pintura, a escultura, a literatura e, acrescentamos, o cinema).

¹⁴² *Uncanny* pode ser traduzido como “estranha”, “misteriosa”, “extraordinária”, “impressionante”, “assombrosa”, “fantástica”, “insólita”, “perturbadora”, “incomum”. Optamos pela palavra “sublime” por ela se aproximar mais da hipótese de Nancy. Para entender mais sobre o termo, ler o texto “Uncanny Landscapes: an introduction”, de John P. Mitchell e Karis Jade Petty, disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17432200.2020.1794576>>. Último acesso em 31 jul. 2022.

¹⁴³ Em Nancy, o acesso à origem da paisagem se dá, nas palavras de Ângela Prysthon, “via etimologia” (PRYSTHON, 2018, p. 56).

(...) essa entrada de Deus [o deus cristão] na natureza, junto ao alargamento sem limites que a acompanha, constitui também a debandada de toda presença divina e por conseguinte de toda presença em geral; o que está presente a partir de então é a imensidão em si mesma, a abertura sem fim do espaço (...) [que] não mais corresponde a determinadas figuras, circunstâncias ou ações. (NANCY, 2005, p. 59, tradução nossa).

A abertura para o desconhecido, que, segundo Nancy, é a própria paisagem, produz um efeito paradoxal: ela nos coloca não só diante da natureza, mas *dentro* dela. Isso, é claro, não corresponde aos valores gregos – a natureza como invólucro ou espaço para ação –; trata-se agora de ser interpelado *afetivamente* pela paisagem, que põe o humano em contato com uma presença absoluta (“a paisagem não contém uma presença; ela é em si mesma toda presença”)¹⁴⁴. No universo fílmico, essa compreensão nos ajuda a entender a paisagem como encontro sensório-afetivo, que traz o corpo do espectador “para dentro” do filme. Aliás, podemos aproveitar também a ideia de que a contemplação da paisagem é aquela “de um acesso: o degrau, o portal, a medida do compasso, (...) um meio para acessar o que permanece inacessível” (NANCY, 2005, p. 62, tradução nossa).

Os perceptos não dão acesso a significados; são eles próprios a presença absoluta, a coisa em si, que é a *abertura*. Portanto, a paisagem entendida como percepto, ou a “paisagem sublime”, aponta ao devir do mundo e do humano:

A paisagem é sempre a suspensão de uma passagem, e essa passagem ocorre como uma separação, um esvaziamento da cena e do ser: não é nem mesmo uma passagem de um ponto a outro ou de um momento a outro, mas o passo [*le pas*] da abertura em si mesma” (NANCY, 2005, p. 61, tradução nossa).

A ideia de uma passagem ecoa os *temps morts* mencionados por Lefebvre. Podemos, então, delimitar, para fins analíticos, os perceptos, ou as “paisagens sublimes”, como as paisagens mostradas pela *intenção* da direção e cuja força se encontra em sua capacidade afetiva. Por não serem um espaço de ação, por promoverem uma suspensão, por serem uma passagem que, mais do que conectar uma cena a outra, instauram uma interrupção, um vazio e um estranhamento, permitem que sejam acessados a imensidão, o devir, o inumano, o humano além do humano.

Circunscrevemos assim os dois eixos que nos ajudarão a analisar as paisagens em *Arianna* e *XXY*: no primeiro, nos concentraremos nas paisagens que aparecem durante as ações e na presença dos personagens, tentando responder às perguntas feitas alguns parágrafos atrás; já no segundo nos deteremos nas paisagens que, de forma latente, extrapolam a diegese, como

¹⁴⁴ NANCY, 2005, p. 58.

aquelas em *temps morts*. Nesse segundo eixo, cabem as seguintes questões: como os perceptos, aproximando o corpo do espectador ao corpo do filme, encarnam a intersexualidade? Que efeitos essas paisagens produzem na experiência espectral e nos filmes em si? E, ainda, que relações os dois tipos de paisagem criam entre si? A propósito, a divisão em eixos de análise não serve ao intuito de criar uma delimitação estanque, mas de permitir que se veja como essas segmentações interagem, confundem-se e complicam-se. Apesar disso, é possível dizer que o primeiro eixo, mais concentrado nas representações, dá continuidade, de certa forma, ao percurso traçado no primeiro capítulo desta dissertação, enquanto o segundo, ao trabalhar com os perceptos (diretamente ligados aos afectos), retoma o segundo capítulo.

Ainda, antes de entrarmos nos filmes efetivamente, vale indicar que, em ambos os eixos, compreenderemos a paisagem a partir das noções consolidadas na pintura e na percepção humana: como um espaço amplo (no caso do cinema, em geral planos abertos ou abertíssimos) no qual a figura humana, quando está presente, é absorvida¹⁴⁵.

Arianna: natureza e abertura

A relação de Arianna (tanto o filme em si quanto a personagem-título) com as paisagens está colocada desde os primeiros minutos do longa-metragem. Após a abertura que mostra a protagonista flutuando em um lago termal, inicia-se a narrativa propriamente dita: Arianna dentro do carro com os pais, observando a sucessão das paisagens. De certo modo, a transformação que acontecerá em sua vida, a partir da descoberta da intersexualidade, é indicada e encenada por essa mudança em termos de espaço: de prédios altos a uma profusão de árvores que rodeiam a estrada. A montagem compõe diferentes quadros: o rosto de Arianna contemplando o exterior, paisagens enquadradas a partir de “seu” ponto de vista e, ainda, a estrada à frente, emoldurada pela janela dianteira do carro.

Esse ponto de vista (a câmera posicionada dentro do carro, como se substituísse a visão do motorista ou da pessoa no banco ao lado) é bastante comum na linguagem cinematográfica e retoma a discussão de Tom Gunning sobre o desejo do cinema em “entrar” na paisagem. Num ensaio¹⁴⁶ presente em *Cinema and Landscape* (2010), Gunning investiga as correlações entre a experiência de ver paisagens estando em um trem e os novos instrumentos e dispositivos de

¹⁴⁵ Em Nancy, há uma passagem que explica bem essa relação:

“Na paisagem, o camponês pode até aparecer, mas como *elemento* da paisagem: ele está totalmente entregue a seu trabalho, absorto nele, e é também por isso que ele pode ser substituído pelo viajante ou pelo caminhante; em todos os casos, figuras que estão ocupadas com a terra apenas, e sem nenhuma outra finalidade; figuras que (...) a terra ocupa, toma para si e, como dizem, as ‘absorve’ nela mesma” (NANCY, 2005, p. 58, tradução e grifo nossos).

¹⁴⁶ O ensaio “*Landscape and the fantasy of moving pictures: early cinema’s phantom rides*” (2010).

visão do século XIX (como os panoramas, os dioramas e o cinema), argumentando que o posicionamento da câmera na frente do veículo no cinema dos primórdios – que o autor batiza de “viagens fantasmas” (*phantom rides*, no original) – modifica a experimentação da paisagem. Nas viagens de trem, nos panoramas e nos dioramas, o entorno era visto lateralmente, mantendo-se assim uma distância fixa; no cinema, o novo “posicionamento” do espectador, cujo olhar é presumido pela câmera, conjugado ao movimento do trem, cria uma espécie de mergulho vertiginoso na paisagem. Embora aponte para uma “fantasmização da experiência do eu e do mundo” (GUNNING, 2010, p. 64, tradução nossa), já que em tal ponto de vista a locomotiva não é visível, o autor reconhece que esse tipo de plano cinematográfico se relaciona com o espectador também por meio das sensações – a vertigem, por exemplo.

Em *Arianna*, o mergulho na paisagem, recortada pela janela do carro, inaugura a passagem de um espaço a outro, e de uma vida a outra, arrastando junto o olhar e o corpo do espectador, que de certo modo participa da jornada da protagonista. Apesar da aproximação com as sensações, ainda não se trata de percepto: a paisagem aqui não extrapola o universo da história. A “viagem fantasma” talvez corresponda a um encontro sensório (ainda não afetivo) do espectador com o filme. Valeria observar também que muitas vezes os perceptos nos filmes são paisagens filmadas ao modo pictural, ou seja, com a distância perspectiva entre câmera e espaço. Isso demonstra que trazer o espectador para perto do filme não exige uma aproximação em termos de enquadramento (planos fechados, *close ups*, planos-detalhe) ou movimento da câmera.

Depois da sequência da “viagem fantasma”, a família de Arianna chega ao terreno onde se encontra a casa de veraneio. A moça desce do carro. Enquanto os pais se movimentam para realizar tarefas – abrir a casa, tirar a bagagem da mala do automóvel –, Arianna, ainda movida por um ensejo contemplativo, caminha em direção ao mar. A linha de continuidade entre a cena anterior e esta é justamente a relação da jovem com o exterior: ela parece ignorar todo o resto, as ações de seus pais, a casa onde passará as férias; seu único interesse parece ser as paisagens. Em um belo dia de sol, ela para e contempla o mar à sua frente (ver figura 19, no capítulo 2). Em seguida, vemos a paisagem de um mar azulíssimo, que emula o ponto de vista da personagem. Embora a figura humana esteja ausente nesse plano, consideramos que a paisagem aqui não seja percepto, embora possa resvalar em um *temps morts*. Nem sempre é fácil distinguir o tipo paisagístico predominante nos filmes, o que não constitui propriamente um problema: a paisagem que cumpre um papel diegético, justamente por ser paisagem, ou seja, remeter ao mundo “real” (extrapolando assim a ficção da narrativa), também pode invocar os traços mudos da “realidade” – o mistério, a estranheza, o acesso a uma camada mais profunda

da vida. Contudo, conforme indicamos, no universo material próprio dos filmes as paisagens aparecem com funções ou efeitos específicos. É isso o que orienta a nossa análise.

Na cena seguinte, a família está no interior da casa. Os pais seguem ocupados com suas tarefas, o que na *mise-en-scène* se transforma em uma bela performance: eles vão abrindo cortinas e descobrindo os móveis da casa, antes protegidos por panos brancos. A repetição do ato de descortinar cria certo ritmo, cadenciado pelos sons correspondentes ao movimento dos panos agitando-se no ar. Como diversos outros momentos, este adianta e metaforiza a descoberta da intersexualidade de Arianna. A personagem, aliás, nesse instante continua a perambular, observando a casa com ar distraído. Quase ao final da cena, ela se aproxima de uma janela, que emoldura o mar e o céu lá fora, quase indistinguíveis (ver figura 21). Sobrepostos no mesmo plano, paisagem e espaço interior se ligam por meio da janela; “a casa parece na verdade se abrir em direção à natureza” (MOTTET, 2006, p. 73, tradução nossa)¹⁴⁷.

A relação entre interior e exterior, ou entre abrigo construído (a casa) e a natureza selvagem (o mar, o céu, as folhas que aparecem no vidro da janela) traduz espacial e imagetivamente a relação entre construção e natureza implicada na intersexualidade. Relembremos que parte das discussões contemporâneas partem da contestação à cirurgia e à administração de hormônios e medicamentos para normalizar corpos intersexuais. Histórias como a de Thea Hillman, que na vida adulta deixou de tomar os remédios prescritos desde a infância (os pais lhe não contaram que a medicação servia para garantir certa “normalidade” a seu corpo intersexo)¹⁴⁸, fazem parte dessa contestação que, de certa forma, implica um retorno à natureza¹⁴⁹ após anos de intervenções médicas forçadas (recordemos que na maior parte dos casos, as cirurgias e o tratamento hormonal são iniciados na infância).

Depois de alguns segundos olhando para fora, Arianna se volta para dentro da casa, fixando o olhar no espelho que havia sido desembulhado pela mãe e no qual foi pendurado um vestido branco, que será usado pela protagonista na parte final do filme. Do plano do espelho,

¹⁴⁷ Aqui o autor se refere ao filme *The Country Doctor* (1909), de D.W. Griffith.

¹⁴⁸ Thea Hillman nasceu com Hiperplasia Adrenal Congênita, uma condição genética que gera características intersexuais. A fim de que não se “masculinizasse”, já que a condição induz a um aumento da produção de andrógenos (hormônios “masculinos”), ela foi submetida, desde criança, a tratamentos com hormônios

¹⁴⁹ O livro de Hillman é muito interessante para refletir sobre as relações entre a intersexualidade e a transexualidade. Enquanto ela interrompe voluntariamente o tratamento com hormônios, em defesa de seu corpo intersexo, seu companheiro passa pela transição hormonal do feminino para o masculino. Os dois casos têm em comum a contestação da cis heteronormatividade. A ideia apresentada em diversas obras sobre o hermafroditismo e a intersexualidade, como a de Alice Dreger (*Hermaphrodites and the medical invention of sex*) é que os corpos intersexo, em seu estado “natural”, ou seja, sem as tecnologias “normalizadoras”, desafiarão o sistema binário cis heteronormativo. Já os corpos trans confrontariam essa mesma ordem através da estratégia oposta: fazer uso dos hormônios e da cirurgia para desestabilizar o destino dos corpos biológicos (gênero feminino para corpos nascidos femininos; gênero masculino para corpos nascidos masculinos). O problema entre natureza X construção é bastante complicado. Não é nossa intenção nos demorarmos nele aqui.

que corresponde ao ponto de vista de Arianna, corta para a sala da casa, com seus móveis e objetos de decoração. A câmera faz um *pan* para a direita, mostrando assim mais detalhes da sala. Corta para um plano mais fechado, que dá a ver os pequenos objetos do cômodo: um pequeno barco de madeira, livros, esculturas e pratos em miniatura que lembram peças artísticas gregas. Tanto o *pan* do plano anterior quanto o *travelling* recuperam a disposição contemplativa de Arianna. Mas, dessa vez, parece não haver uma correspondência direta da câmera com o olhar dos personagens. Essa visão sem sujeito, em movimento e encarnada pela câmera, confere aos espaços e aos objetos uma força nova: nesse momento são eles o enfoque da direção, e por serem inumanos e inanimados suspendem, mesmo que brevemente, as ações. Apesar de desempenharem uma função diegética – a apresentação do cenário –, esses planos introduzem uma outra forma de se relacionar com as imagens: ao demorar-se nelas, sugerem ao espectador que se perca na contemplação e que se ligue aos espaços e aos objetos mostrados. Veremos que esse treinamento da visão culminará, alguns planos mais tarde, no aparecimento de um percepto.

O último plano dessa sequência do interior da casa mostra o quarto de Arianna vazio, de figuras humanas pelo menos. Um *zoom in*, inserido na pós-produção, faz com que o olhar se retire do interior da casa para ser encaminhado ao exterior, recortado pela janela vertical do quarto. Além de ser uma estratégia de continuidade – a cena seguinte, na qual os pais de Arianna dançam alegres diante da filha, é ambientada na varanda da casa –, o movimento é também uma referência à aproximação de Arianna com a natureza, tanto a de seu corpo quanto a que se espalha ao seu redor.

As folhas verdes das árvores, o céu cinzento, o mar, a neblina, as flores amarelas que brotam da relva não só compõem como “invadem” o espaço de ação da cena seguinte. Esses elementos predominam na composição dos planos, mesmo que as figuras humanas ocupem a maior parte da tela. A direção de arte tem um papel importante na criação dessa sensação de intromissão da natureza: as folhas vistas ao longe repetem-se mais próximas em primeiro plano.



Figura 14: Os pais de Arianna dançam. O céu, o mar, árvores e mato ao fundo.

Aqui, o olhar “paisagificador” (acreditamos que nesse momento a direção não esteja guiando explicitamente o olhar para a paisagem) pode ser deflagrado pela presença muito próxima das folhas em relação aos personagens que encarnam a ação. De dentro para fora, o espectador pode desviar-se do primeiro plano para se perder na paisagem ao fundo. Essa relativa liberdade do olhar em saltar em direção à natureza se relaciona com a liberdade de escolha reivindicada pelo movimento intersexo.

A cena é sucedida por um jantar familiar, com a presença de Arduino, o tio gago de Arianna. Em certo ponto do diálogo, vemos, em vez do grupo reunido em torno de uma mesa no jardim, o exterior noturno da casa. Sem qualquer motivação diegética, a inclusão de dois planos (um mais aberto, outro mais fechado) da morada – suas luzes exteriores, suas plantas penduradas, sua cor de tijolo, os arbustos que a contornam, o céu azul-marinho ao fundo – produzem um desvio da *mise-en-scène* e fazem o filme entrar em outra dimensão, mais sensorial e menos verbal.

No segundo plano, o olhar é capturado pelo movimento das folhas ao vento, iluminadas por uma estranha luz amarelada. É possível interpretar a inserção de tais planos como a transição de uma cena à outra; porém, acreditamos, considerando o filme como um todo, que se trate de algo além: a direção valoriza a paisagem de modo especial, construindo *passagens* (recordemos o trecho de Jean-Luc Nancy) em que um novo ritmo e uma nova intensidade se instauram. As paisagens no filme, em especial os perceptos, produzem modulações importantes na relação do espectador com as imagens, convidando-o a se demorar nelas, a se colocar diante

da abertura e do insondável que elas comportam. O plano seguinte – na manhã posterior – mostra a casa ao longe e, em primeiro plano, a grama alta farfalhando pela ação do vento. Aqui somos envolvidos pelo percepto.



Figura 15: Paisagem composta de mato, casas, árvores e céu.

Esse plano, assim como o anterior, concentra-se no movimento do mundo. As paisagens, reiteramos, são um modo privilegiado de acessar a natureza, são a construção de um olhar específico para ver o natural ou o real. A preponderância das paisagens em um filme com uma protagonista intersexo não é aleatória: seu uso, seja diegético ou não diegético, é uma estratégia estética e sensorial para construir, em imagens, uma correspondência entre a natureza e a intersexualidade. É como se as paisagens, com a chancela de verdade que carregam há quatro séculos, pudessem dar a ver e a *sentir* a “verdade” e a “naturalidade” da intersexualidade.

O uso das paisagens no filme indica, portanto, uma outra modalidade de verdade: não mais aquela perseguida no século XIX, que escamoteava o “sexo verdadeiro” e era caracterizada por uma natureza que podia ser enganosa. Trata-se de uma outra, que propõe a equação natureza = verdade. Essa correspondência talvez remeta a uma visão crítica, postulada por ativistas e estudiosos da intersexualidade, em relação à medicalização dos corpos intersexuais. Em última instância, a verdade procurada por Arianna é seu corpo intersexo natural. No caso dos perceptos, com sua capacidade especial de trazer sensorialmente o espectador para perto do filme (encontro sensório-afetivo), essa associação com o mundo natural se torna ainda mais profunda: o espectador participa da natureza, compartilha com Arianna os prazeres e mistérios de estar imerso na paisagem, de estar solto em campo aberto.

A liberdade evocada pela abertura aparece também em planos diegéticos abertíssimos como os de Arianna caminhando com seu pai: primeiro em um campo de plantação, depois na grama alta durante uma caça.

Um dos momentos mais desafiadores para a nossa análise das paisagens consiste em uma das cenas protagonizadas por pai e filha, quando Marcello e Arianna saem para passear de barco no mar. Ao redor da extensão de água, podem ser vistos antigos montes desgastados e construções antigas. A câmera na mão, posicionada dentro do barco, percorre a paisagem. As imagens parecem corresponder ao ponto de vista dos personagens, sobretudo ao de Arianna, que desde o início do filme estabelece uma relação de contemplação quase obsessiva com a paisagem. No entanto, como não há planos que mostrem os personagens *observando* as pedras e as construções, não é possível afirmar que se trata de pontos de vista diegéticos.

Mesmo assim, pode-se verificar que esses trechos têm uma função diegética, isto é, a de mostrar o lugar onde pai e filha passeiam. Mas – o meu corpo sente quando essas imagens aparecem – há algo nelas que escapa à diegese. A direção aqui certamente teve a intenção de direcionar o olhar para a paisagem. E nisso acabou arrastando o corpo inteiro do espectador, que é colocado diante e dentro do mistério: a mudez das pedras e dos antigos edifícios.





Figura 16: Paisagem com pedras, árvores, casa e céu.

Não o comentamos anteriormente, mas é importante trazê-lo à tona agora: o critério decisivo que usamos para encontrar os perceptos, assim como os afectos no capítulo passado, vem do corpo, da relação do corpo com o filme. Sabemos mais ou menos instintivamente (porque a sensibilidade é também amparada pela teoria) quando somos mobilizados por uma força que extrapola a linguagem e a necessidade de entendimento racional. É por isso que, apesar de suas funções diegéticas, os planos de paisagens na cena em questão são aqui compreendidos (e sentidos) como perceptos. Há neles a estranheza do mundo, o imponderável, o aberto (não poderíamos usar esses adjetivos também para os corpos, sejam eles intersexuais ou não?).

As paisagens produzem paulatinamente aberturas no filme, impelindo o espectador e os personagens a uma experimentação do mundo que se expande para o “fora”. Enquanto os afectos, muitas vezes encontrados em planos fechados, *close-ups* e imagens hápticas, fazem com que nos voltemos para “dentro” das coisas, os perceptos carregam uma força de alargamento espacial e espiritual. Em ambos os casos, todavia, existe uma abertura. Afectos e perceptos dizem respeito ao devir, a ser sempre outro, seja no corpo, seja no espaço (o corpo, a propósito, é ele próprio dentro e fora, limitado em matéria e infinito em suas relações com o mundo).

Também as paisagens que não são perceptos produzem expansões, ao menos espaciais, porque remetem a um mundo que não pode ser completamente enquadrado ou delimitado. O céu observado por Arianna e a prima Celeste, as copas das árvores que Arianna contempla – os corpos no filme se relacionam com o mundo, com a natureza.

A partir de agora, analisaremos uma série de paisagens do primeiro tipo – decalcadas pelo olhar do espectador – que aprofundam a análise das relações da intersexualidade com a natureza.

No segundo terço do filme, Arianna descobre no depósito da casa uma carta da mãe endereçada ao pai que comenta o nascimento e a cirurgia realizada quando a protagonista era criança. Enquanto ouvimos a voz *off* de Arianna lendo a carta, vemos a moça caminhando pelos campos e bosques vizinhos à propriedade da família. Lidando sozinha com a descoberta da missiva, nesse ponto do filme Arianna se afasta de todos os outros personagens e imiscui-se na paisagem. Ela caminha, com um ímpeto nômade. Embrenha-se no mato, encarnando uma solidão selvagem que remete aos mitos gregos: Arianna passa do espaço familiar do terreno da casa ao espaço pagão dos antigos deuses. Começa a habitar o lugar do mito, onde as pedras não são apenas pedras, mas seres humanos (resgatamos o mito da criação dos homens e mulheres a partir de pedras, resumido em uma nota no capítulo anterior). A voz *off*, que no início do filme conta a “origem mítica” de Arianna, dessa vez retorna em uma leitura epistolar, que não deixa de se relacionar com a história contada na abertura do longa. A sobreposição da voz *off* com as imagens de Arianna perambulando pelos bosques tem o seguinte efeito: aproximar o passado “médico” da personagem e o registro “mítico” de sua história. E nisso os antigos espaços de ação da mitologia greco-romana são evocados em forma de paisagem.

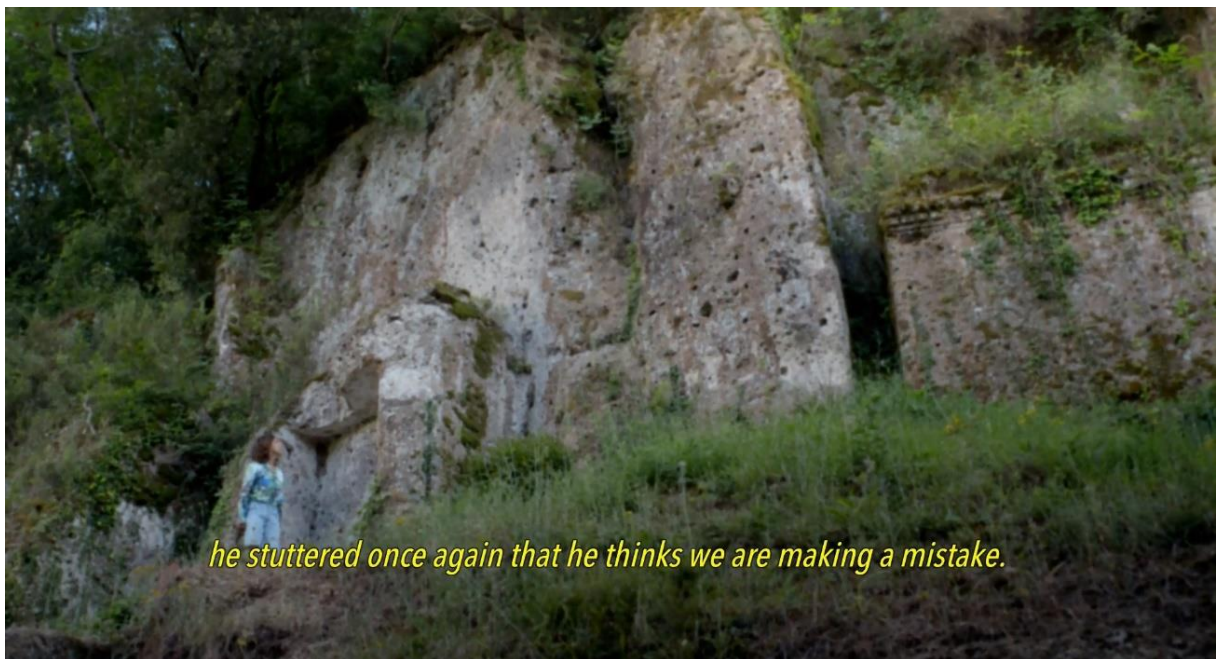


Figura 17: Arianna em um bosque italiano.

Essa cena vai do plano aberto (visto acima) ao plano em *close-up*, em que Arianna toca nas rochas, aproximando-se pelo corpo de sua “origem de pedra”. Enquanto esse plano nos

coloca, junto a Arianna, em contato com a materialidade das pedras, o plano aberto nos faz perambular pela paisagem, vivenciando, com o olhar, as perambulações de Arianna. Conforme sua voz *off* avança na leitura da carta, o corpo dela continua a passear sozinho por paisagens ligadas ao universo mítico e simbólico do hermafroditismo, como bosques e praias.

Mas a solidão não se prolonga por todo o filme. Mais tarde, ela passa o tempo ao lado de Celeste, filha do tio Arduino, e com amigos, entre eles Martino, com quem vive um encontro sexual e amoroso. Em *Arianna*, a intersexualidade fica no limiar entre o pertencimento e certo distanciamento, tensão que é elaborada imagetivamente por meio da relação dos personagens com as paisagens.

Depois da cena do flerte no lago de água termal, que analisamos no capítulo anterior, Arianna aparece no quintal de casa brincando com um grupo de amigos, todos jovens que parecem aproveitar o clima de férias. Eles jogam tênis de mesa, futebol, caem na piscina e, por último, surgem correndo com uma mangueira. Todos parecem se divertir muito, inclusive Arianna, que ao final da brincadeira desvia de rumo, em direção a outra paisagem.



Figura 18: Arianna se diverte com amigos. Paisagem composta de árvores, grama, arbustos e céu.

As vozes dos amigos, em *off* ao fundo, indicam que eles permanecem no quintal, enquanto Arianna se afasta e caminha em direção à casa.



Figura 19: Arianna caminha em direção à casa, rodeada de árvores e arbustos.

Embora participe do convívio social, compartilhando momentos com a família e com os amigos, há sempre algo que aponta para “fora”, como se Arianna não pertencesse inteiramente a esses grupos. A relação com as paisagens, que se estabelece desde o começo da narrativa, é uma força centrífuga que atrai Arianna para longe do mundo comum, mesmo que ela esteja no mesmo espaço de ação dos outros personagens. A paisagem, de certa forma, converte-se em intersexualidade: em comum, ambas têm uma correspondência com o natural, com a abertura, e, também, com a distância (no caso de Arianna, sua intersexualidade parece afastá-la dos demais). Não entendemos essa equivalência entre paisagem e intersexualidade em termos simbólicos, mas imagéticos, materiais, sensoriais. O espectador não *interpreta* a paisagem como símbolo de intersexualidade, mas *percebe* a inserção corpórea de Arianna na natureza, como se ela, mais do que os outros, fosse um ser natural.

Na sala de espera do hospital, enquanto aguarda a realização de um novo exame, uma pintura de cachoeira aparece atrás de Arianna, o que confirma a intenção da direção em estabelecer uma associação entre o corpo intersexo e a paisagem. Mas devemos nos lembrar que a paisagem é *construída*. Do mesmo modo, os corpos intersexuais podem ser compreendidos como uma construção complexa, na interseção entre mito, ficção, medicina, direito, arte, ciência.



Figura 20: Arianna na sala de espera do hospital. Uma pintura de paisagem ao fundo, com uma enorme queda d'água e árvores circundantes.

Depois do exame, Arianna aparece, novamente, contemplando o mar próximo à sua casa. Mas, ao invés do céu cerúleo que dominara os dias de verão, dessa vez há uma tempestade, o que poderia ser aproximado da intensidade das recentes descobertas, como se fossem materializadas na paisagem cinzenta e chuvosa observada pela personagem. A transformação em sua vida é também a transformação do céu, agora carregado de neblina. O branco da paisagem vai reaparecer no vestido que Arianna usa na parte final do filme, quando recebe o veredicto sobre seu corpo: é uma pessoa intersexual. O branco, e agora não conseguimos escapar de uma leitura simbólica, parece indicar um recomeço, uma tábula rasa do corpo e da identidade que estão abertos às indefinições e a novas construções. Arianna diz na cena final, em seu renascimento aquático, que precisa descobrir sua própria matemática. Essa ideia é formulada também por meio das paisagens. Depois do exame, acontece uma festa no quintal da família, com a presença de vários convidados. Arianna os vê dançar, mas sente que não pertence àquele ambiente. Decide então se retirar, e caminha sozinha pelos bosques. Nessa bela sequência, ela vagueia entre alamedas salpicadas de sol e rochas cobertas de musgo. Vestida de branco, a cor do mármore, ela parece tentar encontrar na natureza alguma resposta sobre si mesma.

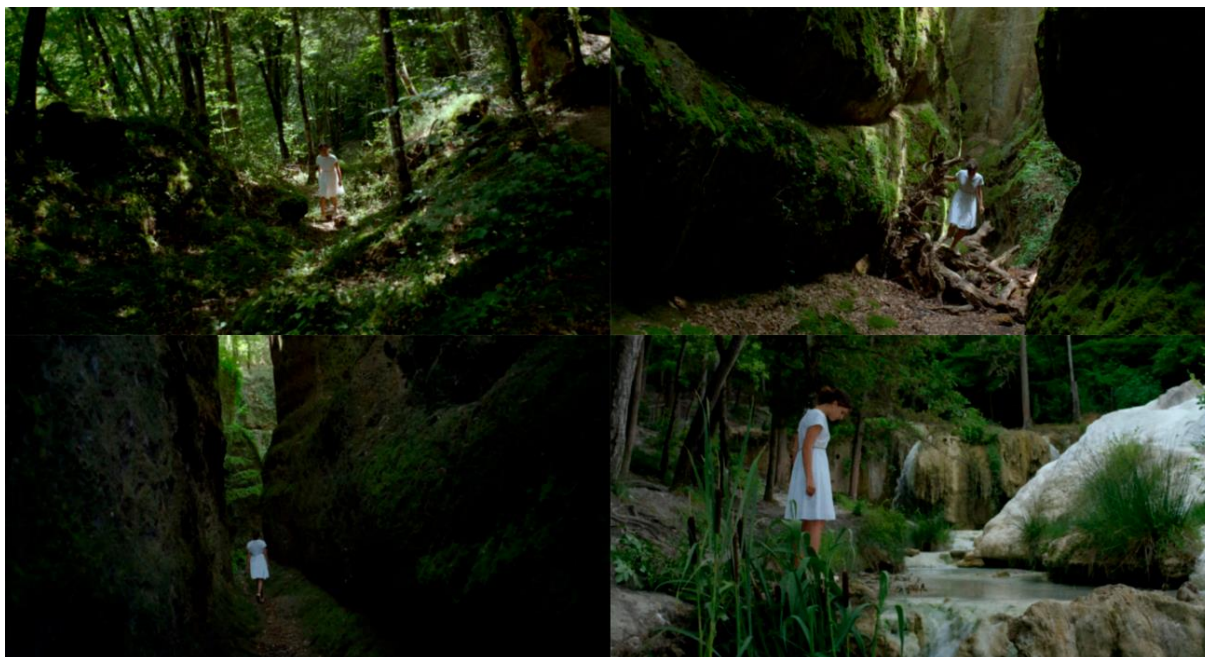


Figura 21: Arianna caminha pelo bosque.

Na primeira sequência que analisamos neste capítulo, Arianna está dentro do carro e observa o exterior com interesse e curiosidade. Mas seu corpo ainda não está “imerso” na paisagem. Ela precisa chegar à casa de veraneio, um lugar afastado da cidade, para começar a vaguear pelos espaços, uma correspondência ao seu percurso de descoberta da intersexualidade. Ao longo do filme, não só Arianna “entra” na paisagem, o corpo do espectador também o faz, através dos perceptos. Somos levados para dentro da jornada da protagonista, e para dentro da natureza, que metaforiza e materializa no filme a intersexualidade.

A associação entre hermafroditismo/intersexualidade e natureza não é inédita ou recente. Entretanto, a participação das paisagens e dos perceptos nessa relação é uma novidade que os filmes trazem. De qualquer modo, podemos questionar: esse “retorno à natureza” é realmente um escape à medicina?

XXY, paisagem e atmosfera

No quinto volume de *Ditos e escritos* (2012), de Michel Foucault, há uma passagem sobre a vida de Herculine Barbin em escolas para moças. Nesse trecho, Foucault fala dos prazeres que podem vir das sombras, da indefinição, de *não saber*. Essa discussão se baseia nos relatos de Herculine/Alexina a respeito de seu tempo como estudante: na época, a moça compartilhava com as colegas de internato prazeres fortuitos e sem nome, na calada da noite. Desses excertos, e do comentário de Foucault, mais do que os atos luxuriosos que aconteciam

na penumbra, ficou impresso na minha lembrança o *espaço* onde esses encontros noturnos aconteciam. Talvez em virtude do estilo de escrita de Alexina (elegante, garboso, refinado), condicionado pela época e pelo pudor, as atividades sexuais no relato são apenas sugeridas, sem descrições detalhadas. Como efeito não premeditado dessa escolha, há uma predominância da *atmosfera*: as sombras, a penumbra, a quentura da noite.

A correspondência entre intersexualidade e indefinição ganha aqui uma nova metáfora: o lusco-fusco. Entre escuridão e iluminação, esse estado da luz encarna, mais uma vez, a duplicidade, ou a ambiguidade, associada ao hermafroditismo e à intersexualidade. No cinema, mais até do que na literatura, tal associação é muito importante: em *XXY*, a duplicidade é a base da construção da atmosfera fílmica, composta, nesse caso específico, sobretudo pelas paisagens.

Em *A atmosfera no cinema* (2005), Inês Gil define o conceito de atmosfera fílmica e cria um sistema de análise para distinguir suas diferentes manifestações, bem como a relação entre elas. Ao invés de passar por todas as modalidades apresentadas pela autora, destacaremos apenas aquelas que se relacionam mais diretamente com as paisagens.

De modo geral, a atmosfera é, segundo Gil, aquilo que estabelece o tom da representação, “o que a caracteriza, atribuindo-lhe propriedades, qualidades e intensidades” (GIL, 2005, p. 17). A atmosfera é criada *no espaço* onde estão imersas as pessoas e coisas do mundo, e constitui-se como um “sistema de forças, que resulta de um campo energético, circulando num contexto determinado a partir de um objeto ou de uma situação precisa” (GIL, 2005, p. 22). Dessa maneira, a inserção de um som, um objeto ou um plano em uma cena pode modificar a atmosfera. Para garantir maior precisão, vale recorrer a um exemplo: imaginemos uma cena de festa, na qual os personagens se divertem e dançam ruidosamente. De repente, vemos certa pessoa com uma expressão triste. Essa imagem é suficiente para instaurar uma nova atmosfera – a atmosfera é volátil, sempre em *devir*. A sucessão e a substituição desses elementos são chamadas por Inês Gil de “pequenas atmosferas”. Além delas, há a atmosfera geral, que é o meio envolvente, ou seja, “o meio que envolve os corpos no seu universo (GIL, 2005, p. 26). Ainda, a autora propõe uma distinção entre uma modalidade concreta – o plano da paisagem com neblina, em *Arianna* é um exemplo – e outra abstrata, quando não é visível, mas é percebida pelo espectador (como o som extracampo dos jovens se divertindo em *Arianna*). Daremos ênfase à atmosfera geral em detrimento das pequenas atmosferas e ao tipo “concreto”, por estarem imediatamente vinculados às paisagens.

Além disso, Gil traça a distinção entre a atmosfera propriamente fílmica, que se refere à relação material entre os elementos do filme (decupagem, som, *mise-en-scène*, arte etc.) e a atmosfera formada entre o filme e o espectador (“atmosfera espectral”), que consiste na

maneira como alguém pode assimilar uma narrativa visual contando com a mediação de suas próprias experiências e memórias. Esses dois eixos, entretanto, não são estanques: a autora entende que a relação entre os corpos espectral e fílmico depende da predisposição do espectador a se deixar absorver pelo que está na tela. Esta é, ela explica, uma relação sensorial e afetiva, já que a atmosfera é “um espaço mais ou menos energético, composto por forças visíveis ou invisíveis, que têm o poder de desencadear sensações e afectos¹⁵⁰ nos receptores” (GIL, 2005, p. 22). Trabalhar com a interseção entre a atmosfera fílmica e a espectral é um caminho para, em nosso entendimento, acessar os perceptos do filme.

Após a cena de abertura, na qual as duas meninas, Alex e Roberta, correm por uma floresta, e da sequência de apresentação de Suli e Kraken, pais de Alex, é a vez de Álvaro e a família serem introduzidos no enredo. Antes que eles apareçam, surge uma paisagem, composta pelo mar, por uma pista de concreto, dois carros e um barco, cujo apito é o som predominante do plano. Além de apresentar o cenário da narrativa – uma cidade costeira –, o plano da paisagem já estabelece a atmosfera geral do filme, com o céu nublado que irá prevalecer em toda a história.

No trânsito, dentro do automóvel, a família de Álvaro se aproxima de Suli, para em um canto próximo ao mar, à espera deles. O plano aberto em que ela está colocada, que mostra parte do mar e da autopista, contrasta com o espaço fechado e estreito do carro. No plano seguinte, vemos Suli caminhar em direção ao automóvel; atrás dela, estão o mar azul e o céu cinzento. Nessa cena, é como se Suli e o mar estivessem grudados, como se ela o levasse à família que acaba de chegar de Buenos Aires, uma cidade, como sabemos, sem acesso ao oceano. Não há na cena nenhum plano em que ela apareça sem o mar ao fundo: até mesmo quando está dentro do carro, na companhia de Erika, mãe de Álvaro, o mar figura atrás dela.

Em seguida, os carros partem em direção à casa da família de Alex. Afora a estrada longilínea, a paisagem é selvagem: de um lado, uma praia onde não se vê nenhuma construção e, do outro, uma vegetação rasteira que tremula com o movimento do ar. De dentro do carro que segue o de Suli, Ramiro e Álvaro observam a paisagem: passam diante de uma casinha de madeira solitária, com o mar à frente. Uma menina, integrada à paisagem, está parada em frente à casa, os cabelos soltos ao vento. Descobriremos depois que é a amiga de Alex. No segundo capítulo da dissertação, vimos como muitas vezes os personagens tornam-se algo além de si mesmos (ou seja, sujeitos com personalidades, maneirismos e papéis no enredo), constituindo-se ora como forças ora como objetos da cena, feitos de cores, luzes e sombras. Além dessas

¹⁵⁰ Grafia portuguesa de “afeto”. Não se está indicando o conceito de Deleuze e Guattari, embora a autora trabalhe com a noção de “afecto” construída por eles.

funções, os personagens também assumem o lugar de elemento da paisagem, como a menina que, ainda sem identidade no filme, é mera característica da composição paisagística.



Figura 22: Paisagem composta de céu, mar, vegetação rasteira, casa e menina.

A mesma paisagem irá reaparecer duas vezes no filme: quando Alex, na noite chuvosa, sai furtivamente de casa e parte para a casa da amiga, em busca de companhia e consolo (ela havia acabado de transar com Álvaro); e quando Kraken, de manhã bem cedo, estaciona o carro à espera da filha. Embora em nenhum desses momentos a narrativa seja suspensa, os personagens e suas ações diluem-se na grandeza da paisagem que, além de sua força visual própria, corresponde também aos desdobramentos dramáticos da história: quando a tensão é muito forte, logo após o encontro sexual entre Álvaro e Alex, a atmosfera é chuvosa, tempestuosa. Quando Kraken vai buscar a filha, que já está mais calma e relaxada, as nuvens no céu (sempre presentes no filme) são mais espaçadas e suaves, no início da manhã. A aparição da mesma paisagem em momentos distintos revela as transformações da atmosfera concreta, que incorpora as mudanças de intensidade emocional compartilhada pelos personagens.

Apesar da intenção da direção em enfatizar as paisagens, nos momentos analisados acima não há perceptos: além de serem campo de ação, as paisagens cumprem também uma função dramática, não possuindo a abertura que os perceptos têm para o estranho, o incógnito, o irrepresentável.

Diferente da paisagem que veremos agora. Na cena do camaleão, guiada por um encontro sensorio-afetivo, a praia aparece ao fundo, enquadrada pela janela do quarto de Alex. Essa praia havia sido mostrada, em um *temps morts*, imediatamente antes de a cena começar.

Ainda que curto em duração, o plano da paisagem da praia, no qual o movimento das ondas é a força de atração do olhar e do corpo, constitui o primeiro “movimento” do encontro sensório-afetivo. Antes mesmo da mudança na mixagem (a música extradiegética dá lugar ao som proeminente da ventania) e do enquadramento (do plano médio ao *close-up* na pele de Alex), a paisagem, entendida aqui como percepto, é o portal entre as dimensões narrativa e sensorial do filme.

Na cena, constrói-se uma “descida” paulatina em direção a uma camada mais profunda do corpo fílmico. Por ser *abertura* em si mesma, é a paisagem que vai iniciar esse movimento “descendente”. A força da atmosfera, prenhe de nuvens, o movimento cadenciado do mar, a luz que se espraia pelo céu: esses elementos da paisagem capturam o espectador e o levam a uma camada regida pelos afetos, não pelos significados. Se sugerimos, no capítulo anterior, que é o som do vento o disparador do encontro sensório-afetivo na cena, agora nos corrigimos: é o percepto a passagem do predomínio narrativo à preponderância da dimensão afetiva. E não usamos a palavra “passagem” em vão: de um modo superficial, a paisagem poderia ser entendida como transição de uma cena a outra. Aliás, quando não se olha atentamente para as paisagens, a tendência é entendê-las como simples imagem transicional.



Figura 23: Paisagem composta de céu, mar e vegetação rasteira.

Nesse momento, a imagem e o movimento do mar engatilham um encontro sensório-afetivo. Mas ao longo do filme a paisagem marítima aparece de diferentes modos, com efeitos diversos. Antes de entrarmos em cada um desses momentos, cabe sugerir que também a onipresença do mar possui, em si, uma função importante: é sobretudo essa paisagem que

produz a atmosfera geral do filme. Seja ao fundo, apenas como cor azul que envolve o espaço interior da casa dos Kraken, seja como horizonte que acompanha as andanças de Alex, a presença do mar cria uma sensação de submersão, isto é, parece que todos os elementos do filme – os personagens, os objetos, os espaços de ação – estão submersos. Ora, uma das características da atmosfera é justamente reunir em si todos os componentes do mundo. Nela, tudo está entreaberto a tudo – a atmosfera é a condição da *relação*. No universo de *XXY* é o mar, ou melhor, a água (em seus estados líquido e gasoso) a atmosfera em que estão mergulhados todos os elementos. Não é à toa que na pós-produção do filme a colorização tenha puxado os tons para o azul, cor associada ao mundo aquático.

É na água também que se dá o nascimento mítico do hermafroditismo. Enquanto Alex e Álvaro conversam na praia – conversa que levará ao encontro sexual entre eles –, Suli conduz Erika e Ramiro ao lugar onde ela e Kraken conceberam a filha: nas pedras banhadas pelo mar. Sob um céu nebuloso, na presença de ondas agitadas e de um vento intranquilo, Suli conta ao casal a história da “origem” de Alex, conferindo àquele espaço uma aura mítica. Tanto em *Arianna* como em *XXY* há, em certo ponto dos filmes, uma sobreposição da narração do mito de origem no espaço em que a ação acontece. Nos dois casos, a paisagem passa a remeter menos ao mundo real, seja este entendido como o universo fílmico (ambos os filmes se inscrevem sob o realismo ficcional, ou seja, baseiam-se nas regras da física e da cultura da realidade comum), seja como mundo exterior, ou *em excesso*, que a indexicalidade do cinema consegue registrar. Se em *Arianna* os bosques são o espaço mítico, em *XXY* é a praia, um “entre-lugar” que conecta dois domínios distintos – o da água e o da terra –, o campo de evocação do mito, cujas pujança e imortalidade são transmitidas pela grandiosidade da praia e do mar.

Essa onipresença mítica é, no entanto, confrontada o tempo todo pelas ações em primeiro plano, que dão a ver outra dimensão da intersexualidade: os encontros reais entre os corpos, as relações familiares e de amizade, os afetos que circulam entre os personagens. Alex é, ao mesmo tempo, figura mítica (lembramos da cena em que ela aparece deitada de costas como a escultura de Hermafrodito) e humana, que encontra os desafios e prazeres da vida e do corpo.

É possível entender que existe uma tensão entre a atmosfera geral do filme, que carrega em si a força do mito, e as ações que se desenrolam, prenes do realismo e, por vezes, da banalidade da vida comum. É o que se vê, por exemplo, na sequência em que Álvaro e Alex passeiam por uma feira aberta e depois por um museu à beira-mar: a praia aparece em quase todos os planos da cena. Nesse ponto, podemos retomar a reflexão sobre o modo contemplativo que se instaura quando o olhar humano reconhece uma paisagem. Em vez de prestarmos atenção

aos diálogos e à *mise-en-scène*, podemos nos desviar para o mar que se movimenta atrás incessantemente.



Figura 24: Álvaro e Alex conversam. Paisagem com mar, praia e céu ao fundo.

Ficamos divididos entre paisagem e ação, entre mito e realidade, entre passado (hermafroditismo) e presente (intersexualidade).

A validade de aplicar a “atmosfera” como ferramenta conceitual se confirma quando comparamos *XXY* a *Arianna*. Neste último, percebemos uma associação reiterada da figura de Arianna à natureza, codificada em paisagem. Como o carro alado de Apolo que traz o sol da manhã todos os dias, é Arianna quem “carrega” as paisagens – não há em todo o filme outro personagem que apareça sozinho nos ambientes externos. Em *XXY* o mar, e a água de maneira geral, acompanha todos os personagens, que estão assim ligados pela mesma atmosfera molhada e “viscosa” – essa é uma das palavras que Inês Gil emprega para caracterizar a atmosfera. Entretanto, há um momento específico em que a paisagem aquática é especialmente associada a Alex.

Depois de tomar um banho com a amiga, ela sai de cabelos molhados a caminho da praia, onde encontra o pai. Eles têm uma conversa franca e emocionada¹⁵¹; em seguida Alex decide se retirar para caminhar a esmo. É em direção ao mar que ela se dirige. Esse momento marca uma atitude de independência da protagonista que, embora aceite ser cuidada pela família em momentos posteriores, também reconhece quando quer estar só.

¹⁵¹ Comentamos essa cena no capítulo anterior.

Após deixar o pai sozinho na praia, ela aparece se banhando seminua em uma piscina natural. Envolvida pela natureza, que se faz presente também no canto de pássaros, Alex parece absorvida pelas águas escuras. Do plano fechado que contém o corpo “aberto” da moça – braços estendidos, seios desnudos – passa-se, repentinamente, a um plano abertíssimo, de beleza singular.



Figura 25: Paisagem com areia, piscina natural, mar e céu.

O plano não dura muito; porém, justamente por ser tão repentino, uma imensidão inesperada que parece rasgar os planos fechados, produz uma vertigem no espectador. É como o *close-up* para Anne Rutherford, mas na direção inversa: abertíssimo, o plano nos engancha em uma dimensão onde as cores, a textura das nuvens, da água, da areia, o equilíbrio entre as partes de terra e as de água, o limite indefinido entre mar e céu nos fazem encontrar o infinito, o que não pode ser representado, nem compreendido, nem totalmente visto. A “paisagem sublime” (Nancy, 2005), que é pura abertura, nos põe em contato com o mistério silente do mundo: não quer dizer nada, não quer significar; apenas está ali nos interpelando afetivamente. É apenas paisagem. Ainda que Alex esteja ali (um pontinho negro mais para a direita da imagem), ela é completamente absorvida pela paisagem. E mais: *torna-se* a própria paisagem. Quando Alex está “ausente” no plano abertíssimo, é possível sentir algo dela – sem nome, sem definição – que na presença de sua imagem, de seu corpo, não pode ser vislumbrado.

O encontro sensorio-afetivo que se dá pelo percepto transforma toda a cena, porque, por alguns segundos, damos um mergulho em uma camada profunda e vibrante do cinema e da

vida. Depois do plano abertíssimo, somos capazes de participar, com o corpo, das interações entre Alex e Álvaro (que em seguida se encontraram na floresta).

Entremeada à cena do diálogo entre Kraken e a filha e à do encontro de Álvaro e Alex na piscina natural, há uma cena bem curta, mas muito importante para os desdobramentos futuros do filme. Nela, Suli está sentada na soleira da casa quando escuta o zumbido desagradável do motor de um barco. Ela se levanta e vai até a beira do mar. Na areia, há cascos de tartaruga-marinha (animal que, por seu trânsito entre água a terra, é associado a Alex ao longo da narrativa). E, ao longe, um pequeno barco a motor. O som grave e ensurdecido, os cascos abandonados, a expressão de preocupação de Suli prenunciam algo ruim. À paisagem marítima adiciona-se a iminência do perigo.

A atmosfera geral, composta pelo mar, pelo céu nebuloso, pelos tons azulados e pelo lusco-fusco¹⁵² (produzido também na colorização) não se altera. Mas a inserção do estranho som do motor introduz uma nova pequena atmosfera, que vai antecipar a cena em que Alex é violentada na praia – o barco que aparece ao longe é aquele do qual os rapazes descerão.



Figura 26: Paisagem com mar, barco e céu.

A escolha por colocar *na paisagem* o barco, que posteriormente será importante para a ação, não é sem razão: para criar uma atmosfera de perigo, optou-se por utilizar o mar, que constitui a atmosfera geral do filme. Temos aqui um exemplo de como as atmosferas geral e

¹⁵² Percebe-se, em todas as imagens inseridas aqui que, além de azulados, os tons são também sombrios.

pequena podem estar correlacionadas. Também a distância que a paisagem confere é útil para anunciar algo que ainda não se concretizou, mas que *se aproxima*.

Nessa cena e em momentos posteriores, o mar se mantém onipresente, aparecendo inclusive nos reflexos do vidro da casa quando Suli está sentada na soleira. A natureza como paisagem invade todos os espaços, permeia todos os diálogos e ações. No último plano de *XXY* a confusão dos contornos do céu e do mar sugere uma abertura, ou, em outras palavras, o final aberto – o que Alex vai ser, depois de deixar de tomar hormônios? – é materializado também na paisagem: céu e mar não são mais o cenário de uma história, nem mesmo uma atmosfera. São o azul, apenas. A imensidão em si mesma.

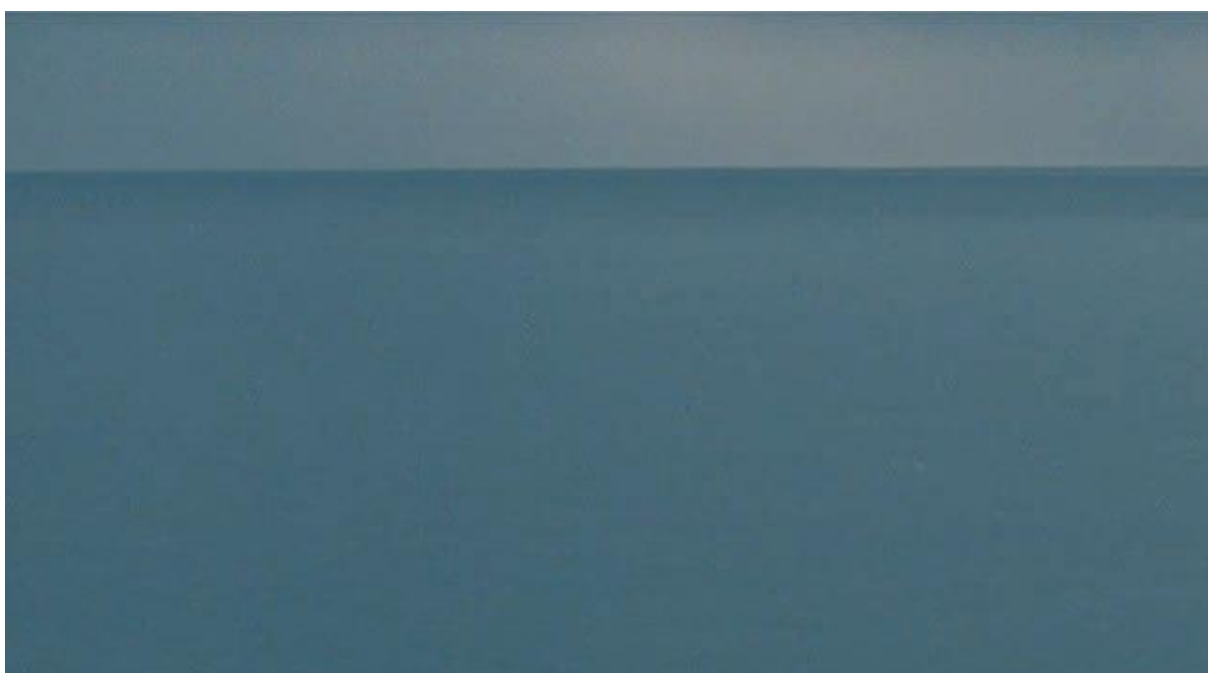


Figura 27: Azul.

Enquanto em *Arianna* a natureza está muito mais ligada à personagem intersexual do que às outras, em *XXY*, de certa forma, todos estão imersos em uma “atmosfera intersexual”, composta por elementos que incorporam a dualidade e a indefinição. Abertos uns aos outros e inseridos na mesma atmosfera, eles se transformam. Seria a intersexualidade no filme também uma força geral de transmutação?

*

Encontramos assim uma relação improvável entre intersexualidade e paisagem. Definidas, desde a invenção da perspectiva na pintura, como o acesso do humano à natureza, as paisagens são utilizadas nos filmes para ligar o natural à intersexualidade. Como essa ligação se dá, conforme vimos, mais em termos imagéticos, materiais e sensoriais do que meramente simbólicos, seria um erro dizer que a relação entre intersexualidade e paisagem é somente uma

equação discursiva. Os filmes não estão afirmando que “intersexualidade corresponde à natureza”; eles fazem muito mais do que isso, ao *ficcionalizar* essa relação.

Dissemos que entenderíamos as paisagens pela chave de uma dupla desnaturalização: são um modo de ver construído historicamente e um modo de sentir construído *nos* filmes (as paisagens como perceptos e como atmosfera são a dimensão mais óbvia disso). A segunda desnaturalização tem a ver com a capacidade dos filmes de inventar novos mundos e novas sensibilidades, novas formas de ver e de sentir. Essas duas ficções intersexo, *Arianna* e *XXY*, enfatizam a relação entre intersexualidade e natureza, o que pode ser problemático, ao se apontar para uma visão essencialista e romantizada de natureza. Entretanto, também acreditamos que os filmes evocam o natural não para fazer afirmações ou determinar verdades incontestáveis. O objetivo é criar sensações e perceptos, que complicam os saberes: o mito se mistura à realidade, o passado se mescla ao presente, o conhecido se torna desconhecido.

As paisagens, discutidas nos diversos aspectos de sua materialidade, tornam-se mais do que acesso ao mundo natural; são produtoras de sensação, de presença, de imaginação. Em outras palavras, as paisagens fílmicas transformam o nosso modo de experimentar as paisagens de forma geral: assim como os afetos nos ensinam a ver a intersexualidade com olhos menos científicos, abandonando a “verdade do sexo”, os perceptos nos desviam da busca por uma verdade (entendida nesse caso como natureza) para nos colocar diante e dentro do que nos provoca e move afetivamente.

Considerações Finais

Quando iniciamos o percurso, não sabíamos que chegaríamos até aqui. Esta é a graça e também a beleza da pesquisa. Apesar disso, já conhecíamos desde o princípio as pistas que norteariam o caminho: os prazeres, os afetos e as paisagens. Antes das leituras, dos conceitos, das teorias, eles já estavam lá, nos filmes. Os encontros prazerosos entre os personagens não podiam ser ignorados, uma vez que constituíam pontos importantes do desenvolvimento dramático e narrativo. E, mais do que isso, me interpelavam¹⁵³ em um nível mais profundo, sensual, que mexia com o meu próprio prazer. Os afetos, por sua vez, com as cores, os sons, os movimentos, as vibrações, as texturas instigavam-me sem que eu soubesse por quê. E, descobrimos depois, a pergunta mais profícua não seria “por quê?”, mas sim “como?”.

Foi preciso sair do domínio dos significados para compreender como esses filmes se relacionam com o espectador. Já as paisagens – a parte mais surpreendente para nós – preservaram o seu mistério até os momentos finais de escrita. Se a sua força era tão grande a ponto de impor, logo de saída, o subtítulo “paisagens” a esta dissertação, era maior ainda a sua capacidade de silenciar. Por muitos meses, ficamos sem saber o que fazer com as paisagens, mas em nenhum momento pensamos em desistir delas, porque sua presença em *Arianna* e *XXY* é, digamos, incontornável.

Com essas três intuições – prazeres, afetos, paisagens – iniciamos a nossa jornada de análise fílmica. Antes, contudo, havíamos determinado que o esforço analítico estaria vinculado aos problemas e discussões próprios do campo de estudos da intersexualidade. Nosso intuito sempre foi o de descobrir como os filmes, em sua materialidade, poderiam contribuir para aprofundar e, por que não, transformar esse campo.

Por muito tempo, buscamos um ponto de costura entre os filmes e as discussões mais amplas a respeito da intersexualidade. Achávamos que o tínhamos encontrado em *Discursive Intersexions* (2017), da acadêmica alemã Michaela Koch. Nesse livro, a autora realiza um trabalho que talvez possamos comparar à feitura de um tecido: em primeiro lugar, tece a trama horizontal, da história, confeccionada a partir das transformações (médicas, jurídicas, sociais, culturais) das maneiras de se lidar com pessoas hermafroditas e intersexo. Esse traçado histórico é combinado a outras modalidades textuais e de conhecimento, como testemunhos literários (o

¹⁵³ Poucas vezes a primeira pessoa do singular foi utilizada na dissertação. Para que não fique confuso, explicamos agora a lógica do uso dos pronomes: sempre que utilizamos a primeira pessoa do plural, estamos no campo do pensamento, das ideias, das reflexões – é proveitoso usar o pronome “nós” porque ele traz o leitor para mais perto do caminho percorrido. O “eu”, por sua vez, aparece apenas quando nos referimos à experiência de um corpo, no caso, o meu, em assistir aos filmes.

diário de Herculine, o livro autobiográfico de Thea Hillman), romances (*The Hermaphrodite*, da poeta romântica estadunidense Julia Ward Howe e *Middlesex*, romance contemporâneo vencedor do Pulitzer), filmes (como os pioneiros *Aus eines Mannes Mädchenzeit* e *Aus eines Mannes Mädchenjahren*, inspirados livremente no livro de Karl M. Baer, *Memoirs of a man's maiden years*), imagens fotográficas (as de Nadar, por exemplo, e o trabalho artístico com corpos intersexo de Del LaGrace Volcano). Apesar de se concentrar em apenas quatro dessas obras, a autora cria um amplo mosaico relacionado à produção de discursos sobre pessoas hermafroditas/intersexo. A figura do tecido permite separar estrategicamente, a fim de melhor visualizar, duas instâncias que na concretude das coisas são inseparáveis: os discursos da medicina, da religião e do domínio jurídico não estão dissociados das práticas discursivas que acontecem em outras esferas, produzidas por pessoas intersexuais e por artistas.

Entretanto, entendemos posteriormente que o trabalho de Koch não seria um bom ponto de costura, por dois motivos: o livro já é um tecido inteiro e se detém nos *discursos*, não nas *imagens*. Deixamos, então, de lado suas contribuições teórico-metodológicas, pelo menos na parte visível da dissertação. Na parte invisível, a costura de Koch permaneceu como o mote do nosso esforço: integrar os filmes, *Arianna* e *XXY*, em um primeiro momento, à história e ao campo contemporâneo multi e interdisciplinar da intersexualidade.

Demoramos a perceber, contudo, que havia outra pista colocada desde o início da pesquisa, introduzida pela discussão de Paul Preciado sobre intersexualidade e visualidade. Era essa a dica que tinha nos impulsionado a investigar o cinema e nos levado a *XXY* e *Arianna*. Foi com ela, então, que pudemos entrar na análise dos filmes de forma mais estruturada e consistente.

Decidimos dedicar um capítulo inteiro à discussão sobre a visualidade e a visibilidade dos corpos hermafroditas/intersexo, ao entendermos que a história do hermafroditismo/da intersexualidade é fortemente marcada, pelo menos a partir do século XIX, pelo princípio da máxima visibilidade. A fim de estabelecer um elo entre os modos de produção de imagens de corpos hermafroditas/intersexo e o cinema, julgamos necessário analisar em detalhe as aparições e transformações desse paradigma nos filmes. É possível dizer, então, que o primeiro capítulo deste trabalho foi um desvio do percurso inicialmente imaginado, que começaria com os afetos.

O desvio foi bastante oportuno, porque, além de conectar os filmes a uma história mais ampla das imagens, permitiu traçar o fio que guia toda a dissertação. Imaginemos que esse fio seja, na verdade, uma corda que prende uma mergulhadora à superfície. Primeiro, em terra firme, ela se concentra nos modos como os filmes abordam a genitália e os problemas da

“verdade do sexo”; depois afunda no oceano, ao trabalhar com os afetos. A corda amarrada na mergulhadora a puxa de volta à superfície. De lá, já tendo experimentado as profundezas, com o corpo aberto e sensibilizado, ela vê as paisagens: experiencia assim uma dupla relação com o que vê, por estar espacialmente distante e, ao mesmo tempo, sensorialmente próxima à paisagem.

Esse novo encontro com as paisagens, decorrente do movimento de mergulhar e ascender à superfície, implica também em um retorno renovado às imagens investigadas no primeiro capítulo. Se, a princípio, o modo de filmar, decupar e construir a *mise-en-scène* já transformava o paradigma da máxima visibilidade, a partir do segundo capítulo, instaura-se uma nova dinâmica entre o olhar e as imagens da genitália a partir das reflexões a respeito dos corpos do filme e do espectador, que não estão rigorosamente separados, mas pelo contrário, fazem parte de uma relação de continuidade e abertura afetivas. Ao invés de um perscrutamento científico, no qual os olhos são caçadores de signos, engajamo-nos de corpo inteiro, transformando-nos *com* os filmes. A parte das paisagens, por seu turno, completa esse movimento porque nos permite compreender retroativamente as imagens relacionadas ao princípio da máxima visibilidade (que incorporava o distanciamento, a “neutralidade” e a “objetividade” científicos) como uma construção passível de ser transformada não só em termos formais como na *experiência*. Os filmes desconstroem e reconstroem as paisagens, mostrando outras formas de apreendê-las, outros modos de experimentá-las (os perceptos, as atmosferas). De forma semelhante, convidam a uma outra relação com as imagens da ciência, indo além dos signos e das interpretações.

Nos dois últimos capítulos deste trabalho, nosso cuidado foi, sobretudo, o de evitar uma leitura simbólica. Acreditamos que, embora não tenhamos nos despojado totalmente dos simbolismos, conseguimos colocar a matéria afetiva dos filmes no primeiro plano da análise. Isso nos traz uma grande satisfação. Intentávamos, desde o início, deixar que os filmes “falassem por si”, que não desaparecessem debaixo dos conceitos e das teorias, que não fossem obrigados a se encaixar em um arcabouço teórico. Esse esforço – e tratou-se mesmo de certa força de vontade, já que a tendência às significações nos atraiu diversas vezes ao longo do caminho – foi recompensado, especialmente no último capítulo, que, como dissemos, conservou surpresas até o fim. Quando o objeto de análise surpreende a pesquisadora, quando lhe revela algo que não estava previsto, pode-se entender que alguma coisa correta foi feita na metodologia. E o que é que foi *revelado*?

Se intuímos nos primeiros visionamentos dos dois filmes que as paisagens tinham uma importância especial, foi só durante a escrita do capítulo final, com a ajuda da teoria, que

descobrimos uma relação muito relevante (e que talvez só o cinema permita ver, ao menos de modo tão pungente) entre as fotografias médicas de hermafroditas/intersexuais e as paisagens. Esses dois modos de ver atrelados à ciência e à “verdade”, no entanto, apontam a direções opostas: as fotografias estavam inseridas em um processo de averiguação do sexo que partia do princípio de que a natureza poderia estar ocultando a “verdade” sexual do indivíduo (a natureza era vista, portanto, como enganosa); no caso do recurso às paisagens, trata-se de remeter a uma suposta verdade do corpo que está *na natureza*, ou seja, na não administração de hormônios e/ou outras tecnologias da ciência e da medicina. Os filmes estariam conclamando assim um corpo “puro”, não medicalizado, transformável *por si mesmo*. Essa é uma proposição complicada, na medida em que reitera essencialismos, do mesmo modo que a fotografia fazia. Ao nos filiarmos a tal proposição, estaríamos entrando no nível dos significados¹⁵⁴. Libertos de uma obsessão interpretativa, entendemos em contrapartida que os filmes em vez de “falarem por si mesmos”, isto é, de fazerem qualquer apologia ou condenação em relação aos problemas éticos, políticos, sociais e culturais em torno da intersexualidade, propõem uma experimentação corpórea que, justamente por ser difícil de descrever e até de compreender, dispensa as formulações taxativas e as saídas fáceis.

Mesmo a alusão a certas metáforas atreladas aos corpos intersexuais (a praia, a água, o lusco-fusco) ganha a materialidade do cinema. Com isso, reformulamos a nossa *descoberta*: mais do que constatar uma continuidade entre fotografia médica e paisagem, descobrimos que *XXY* e *Arianna*, com seu poder fílmico, reúnem, misturam, complicam, subvertem, transformam, *ao mesmo tempo*, essas duas modalidades de produção de imagens. Os capítulos nos serviram para investigar com mais clareza diferentes camadas dos filmes; entretanto, como na trama de Michaela Koch, essas camadas não estão separadas *de fato*, ou seja, na concretude dos corpos fílmicos. As paisagens estão misturadas aos afetos, ao enredo, aos corpos dos personagens, às imagens da “genitália”. Um filme é feito de cortes, de decupagem, de artifícios de montagem. Mas, ao fim e ao cabo, é um *todo*, como a atmosfera, na qual todos os elementos inseridos se relacionam. E, além de um todo em si mesmo, o filme é parte de um conjunto maior: em nosso caso, o conjunto é formado por dois longas-metragens, que, conforme observamos, apresentam muitas semelhanças entre si e complementam-se. Esse conjunto, no entanto, não é fechado. O que fizemos nesta dissertação foi dar início a uma investigação que pode seguir diversos caminhos. Deixaremos algumas pistas a seguir.

¹⁵⁴ Entendemos agora que os nossos “deslizes” em direção aos significados não são um problema, mas um caminho possível de pensamento: não entrar nos significados, mas estar com eles “ao redor” da entrada que nos interessa: a dimensão sensorio-afetiva.

Vimos na introdução que há um grupo de filmes, tanto de ficção quanto documentários, que tematizam a intersexualidade. Seria possível, portanto, ampliar essa pesquisa, investigando um novo conjunto de longas-metragens e talvez partindo das seguintes perguntas: o que esses filmes, em sua materialidade, trazem para o campo da intersexualidade?; como a ficção e o documentário se relacionam em termos de produção de *verdade*? Quanto ao método, seria proveitoso trabalhar com a teoria-metodologia utilizada por Mariana Souto (2019), baseada nas constelações benjaminianas, que poderia nos permitir traçar diversos eixos de comparação e análise entre os filmes. Tal flexibilidade, em nosso entendimento, parece compatível com as variadas abordagens do campo da intersexualidade (medicina, mito, literatura, história da arte, por exemplo).

Para traçar uma relação mais profunda e densa entre as imagens do cinema e as imagens das artes plásticas e visuais, seria imprescindível estudar o livro monumental de Magali Le Mens, *Modernité Hermphrodite* (2019), que, embora não tenha sido acessado durante a feitura desta dissertação, promete ser uma rica fonte de imagens e reflexões sobre a produção imagética relacionada ao hermafroditismo e à intersexualidade. A obra de Michaela Koch também pode ser muito enriquecedora porque seu inventário de obras literárias, fotográficas e audiovisuais sobre o tema instiga-nos a pensar nas relações entre a literatura e o cinema. Que aproximações poderiam ser feitas, por exemplo, entre os filmes e obras como a de Aaron Apps, escritor e poeta intersexual estadunidense?

Outro caminho possível teria como ponto de partida o mapeamento da produção artística ligada à intersexualidade fora do eixo Europa-Estados Unidos. Como no levantamento inicial de filmes a América Latina aparece com destaque, seria interessante nos perguntarmos sobre as particularidades das produções dessa região, talvez conectando o cinema a outras modalidades da arte, como a literatura, a poesia, a performance, as artes plásticas etc. Nesse caminho, decerto descobriríamos mais autores latino-americanos, o que por si só amplificaria os debates sobre intersexualidade, ainda concentrados na Europa e nos Estados Unidos, embora nos últimos anos tenha acontecido um incremento nos estudos desse campo em outros países – no caso brasileiro, isso pode ser constatado no crescente volume de publicações e na criação de espaços de debate qualificados, como o Simpósio Temático do *V Seminário Desfazendo Gênero*¹⁵⁵. Seria muito interessante também realizar um mapeamento mais amplo das criações artísticas contemporâneas da intersexualidade, por regiões do globo terrestre, ou por uma perspectiva

¹⁵⁵ Simpósio Temático 32: “Por uma ética da despatologização: Diálogos sobre os direitos das pessoas intersexo e das regulações do corpo sexuado” (2021).

“decolonial”, presente, ainda que de modo muito restrito, no livro *Queer Embodiment* (2019), de Hilary Malatino.

Por fim, acreditamos que os afetos e, sobretudo, as paisagens ainda são um campo profícuo que pode ser ampliado e aprofundado. A questão das paisagens pode ser investigada também nas artes plásticas e na literatura.

Desse modo não queremos esgotar as possibilidades de investigação, mas organizar alguns caminhos que vislumbramos durante o trabalho. Temos consciência de que a relação entre intersexualidade e arte ainda não foi muito explorada, por isso nosso desejo maior é o de inspirar outros pesquisadores a se aventurarem nesse fascinante assunto.

Entendemos, após o percurso que fizemos, que a intersexualidade não se limita às definições médicas resumidas na introdução desta dissertação. Traçar a origem do termo e seus usos na medicina é importante, ainda mais quando consideramos que não se trata de uma palavra muito conhecida e difundida na esfera pública – na mídia, nos debates públicos, nas escolas etc. Todavia, com o apoio de uma recente porém consistente produção acadêmica e artística, podemos transformar a “intersexualidade” em um conceito menos técnico e científico e mais imaginativo, que ultrapasse também o uso da palavra como identidade política. Não advogamos, entretanto, que o termo seja despojado desses sentidos; trata-se, na realidade, de uma sugestão de abertura, capaz de acolher inclusive os usos típicos da palavra, isto é, médicos e identitários. A riqueza, acreditamos, reside justamente na combinação e na confusão entre as diferentes esferas nas quais a intersexualidade se produz (como discurso, como imagem, como afeto, como percepto, como figura teórica, como subjetividade).

A propósito, a abertura foi uma figura-chave até aqui. Com o corpo aberto, pude aceitar o convite que os filmes *XXY* e *Arianna* me propuseram. Com os conceitos de Deleuze e Guattari, Mariana Baltar, Anne Rutherford, Elena del Río, Jean-Luc Nancy, entre outros, pudemos contar com uma teoria-metodologia generosa, capaz de nos abrir ainda mais aos filmes. E com as figuras vinculadas à intersexualidade, prenhes de ambiguidade, de nebulosidade, de mistério (ainda que possamos argumentar que esses são estereótipos que limitam, em parte, o entendimento da intersexualidade), inspiramo-nos a buscar novas perguntas, ao invés de respostas e verdades.

Esperamos assim que o brilho das perguntas capture novos pesquisadores. E os coloque diante da abertura, da imensidão.

Referências Bibliográficas

- AMATO, Viola. **Intersex Narratives**: shifts in the representation of intersex lives in north american literature and popular culture. Nova York, NY: Columbia University Press, 2016.
- ANDERMANN, Jens. **Tierras em trance**: arte y naturaleza después del paisaje. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2018.
- BALTAR, Mariana. Frenesi da máxima visibilidade: ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de Blow Job de Andy Warhol. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 19, 2010, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Campinas: COMPÓS, 2010. Disponível em: < <https://proceedings.science/compos/compos-2010/papers/frenesi-da-maxima-visibilidade-ou-como-o-dialogo-do-documentario-e-da-pornografia-construi-o-sentido-da-vanguarda-de-blo#>>
- BALTAR, Mariana. Evidência invisível: BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 18, n. 2, mai./ago. 2011, p. 469-489.
- _____. Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos. In: MURARI, Lucas.; NAGIME, Mateus. (org.). **New Queer Cinema**: Cinema, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro, RJ: 2015. (catálogo online).
- BALTAR, Mariana. SARMET, Erica. Pedagogias do desejo. **Textura**. Canoas, v. 18 n. 38, set./dez. 2016, p. 50-66.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 383-399.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.
- BERGLAND, Renée; WILLIAMS, Gary. **Philosophies of sex**: critical essays on the Hermaphrodite. Ohio: The Ohio State University Press, 2012.
- BRENNAN, Teresa. **The transmission of affect**. Ítaca/Londres: Cornell University Press, 2004.
- BRINKEMA, Eugenie. **The form of affects**. Durham/Londres: Duke University Press, 2014.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter*: on the discursive limits of "sex". Nova York/Londres: Routledge, 1993.
- _____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Undoing Gender**. New York/Londres: Routledge, 2004.
- CABRAL, Mauro. **Interdiciones**: escrituras de la intersexualidad en castellano. Córdoba: Anarrés Editorial, 2009.
- CASCAIS, António Fernando. Hermafroditismo e intersexualidade na fotografia médica portuguesa. **Comunicação e Sociedade**. Braga, v. 32, 2017, p. 59-79
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo, SP: Martins Fontes Editora, 2007.

- CLOUGH, Patricia; HALLEY, Jim. **The affective turn: theorizing the social**. Durham/Londres: Duke University Press, 2007.
- DASTON, Lorraine, PARK, Katherine. The hermaphrodite and the orders of nature: sexual ambiguity in early modern France. In: FRADENBURG, Louise; FRECCERO, Carla (org.). **Premodern sexualities**. Nova York/Londres: Routledge, 1995, p. 117-136.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo, SP: Editora 34, 2018.
- _____. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo, SP: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo, SP: Editora 34, 2010.
- DELIMATA, Natalia. **Articulating Intersex: A Crisis at the Intersection of Scientific Facts and Social Ideals**. Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2019.
- DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- DOMURAT-DREGER, Alice. **Hermaphrodites and the medical invention of sex**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
- _____. **Intersex in the age of ethics**. Hagerstown, MD: University Pressing Group, 1999.
- EUGENIDES, Jeffrey. **Middlesex**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.
- FAUSTO-STERLING, Anne. **Sexing the body: gender, politics and the construction of sexuality**. Nova York, NY: Basic Books, 2000.
- _____. **Myths Of Gender: biological theories about women and men**. Nova York, NY: Basic Books, 1985.
- _____. The five sexes. **Sciences**. The New York Academy of Sciences, vol. 33, n. 2, mar.-abr., 1993, p. 20-24.
- FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **Abnormal: lectures at the Collège de France 1974-1975**. Londres/Nova York: Verso, 2003.
- _____. **Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2012.
- _____. **História da Sexualidade: A vontade de saber**. São Paulo, SP: Edições Graal, 1999, Edição Kindle.
- _____. **Herculine Barbin: being the recently discovered memoirs of a nineteenth century French hermaphrodite**. Nova York, NY: Vintage Books, 1980, edição Kindle.
- GIL, Inês. **A atmosfera do cinema: o caso de O Caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. **The affect theory reader**. Durham/Londres: Duke University Press, 2010.
- GRAEME, Harper; RAYNER, Jonathan (org.). **Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography**. Bristol: Intellect, 2010.

_____. *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

GRONEMBERG, Michael. Myth and Science around gender and sexuality: Eros and the three sexes in Plato's symposium. *Diogenes*. Londres/Thousand Oaks/Nova Déhli, v. 52, n.4, ago., 2005, p. 39-49.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto Editora/ Editora PUC-Rio, 2014.

HARPER, Catherine. **Intersex**. Oxford, Nova York, NY: Berg, 2007.

HILLMANN, Thea. **Intersex**: for lack of a better word. San Francisco, CA: Manic D Press, 2008.

HOLMES, Morgan. **Critical Intersex**: Surrey: Ashgate Publishing, 2016.

HORLACHER, Stephen (org.). **Transgender and Intersex**: theoretical, practical and artistic perspectives. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

KARKAZIS, Katrina. **Fixing Sex**: Intersex, medical authority and lived experience. Durham/Londres: Duke University Press, 2008.

KESSLER, Suzanne. **The medical construction of gender**: case management of intersexed infants. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Universidade de Chicago, v. 16, n. 1, 1990.

KESSLER, Suzanne; MCKENNA, Wendy. **Gender**: an ethnomethodological approach. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1978.

KOCH, Michaela. **Discursive Intersexions**: daring bodies between myth, medicine, and memoir. Nova York : Columbia University Press, 2017.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 2001.

LEFEBVRE, Martin (org.). **Landscape and film**. Nova York/Londres: Routledge, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte, MG: Autência/Argos, 2021.

LOPES, Denilson. Afetos. Estudos Queer e Artifício na América Latina. **E-Compós**. Brasília, v.19, n.2, maio/ago. 2016.

MALATINO, Hilary. **Queer embodiment**: monstrosity, medical violence, and intersex experience. Nebraska: University of Nebraska Press, 2019.

MARKS, Laura. **The skin of film**: intercultural cinema, embodiment and the senses. Durham/Londres: Duke University Press, 2000.

MASSUMI, Brian. **The politics of affect**. Cambridge: Polity Press, 2015.

MORLAND, Iain. Lessons from the octopus. *Journal of Lesbian and Gay Studies*, n.15, v.2, 2009, p. 191-197.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 437-453.

NANCY, Jean-Luc. **The ground of the image**. Nova York, NY: Fordham University Press, 2005.

- NEDEMAN, Cary; True Jacqui. The Third Sex: the idea of the hermaphrodite in twelfth-century. **Journal of the History of Sexuality**, v. 6, n. 4, abr., 1996, p. 497-517.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo, SP: Editora 34, 2017.
- PLATÃO. **O Banquete**. São Paulo, SP: Bertrand Brasil, 1991.
- PRECIADO, Paul. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo, SP: Editora n-1, 2014.
- _____. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica**. São Paulo, SP: Editora N-1, 2018.
- PRYSTHON, Angela. Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno. **Galaxia**. São Paulo, n. 39, set-dez., 2018, p. 53-71.
- REIS, Elisabeth. **Bodies in doubt: an American history of intersex**. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 2009.
- RICHARDSON, Niall. **Transgressive Bodies: representations in film and popular culture**. Burlington: Ashgate, 2010.
- ROSARIO, Vernon A. Quantum Sex: Intersex and the molecular deconstruction of sex. **Journal of Lesbian and Gay Studies**, n.15, v.2, 2009, p. 267-284.
- RUBIN, David A. **Intersex matters: biomedical embodiment, gender regulation, and transnational activism**. New York, NY: SUNY Press, 2017.
- RUTHERFORD, Anne. **What Makes a Film Tick?: Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation**. Berna: Peter Lang, 2011.
- SELIMOVIC, Inela. **Affective moments in the films of Martel, Carri and Puenzo**. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.
- SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1993.
- SOBCHACK, Vivian. **Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture**. California: University of California Press, 2004.
- SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. Salvador, BA: EDUFBA, 2019.
- SULLIVAN, Nikki. The somatotechniques of intersexuality. **Journal of Lesbian and Gay Studies**, n.15, v.2, 2009, p. 313-327.
- VIEIRA JR, Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1219-1240, set.-dez. 2014
- _____. **Realismo sensorio no cinema contemporâneo**. Vitória, ES: EDUFES, 2020.
- WETHERELL, Margaret. **Affect and emotion: a new social science understanding**. Lonres: Sage, 2012.
- WILLIAMS, Linda. **Hard Core: power, pleasure, and the "frenzy of the visible"**. Berkeley/Los Angeles, CA: University of California Press, 1989.
- WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2013, edição Kindle.
- ZAMOSTNY, Jeffrey. Constructing ethical attention in Puenzo's XXY: cinematic strategy, intersubjectivity and intersexuality. In: ROCHA, Carolina; SEMINET, Georgia. **Representing**

history, class and gender in Spain and Latin America: children and adolescents in film. Londres:
Palgrave Macmillan, 2012.