

A MISTERIOSA ALEXINA E SUAS INVENÇÕES HETEROTÓPICAS

Izabel Rizzi Mação

Doutoranda e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES), lebazi.r@hotmail.com

Davis Moreira Alvim

Professor do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Humanidades do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo – IFES, davis.alvim@ifes.edu.br

Resumo

Em 1966, Michel Foucault cunhou o conceito de heterotopia para aludir aos contraespaços sociais. São lugares absolutamente outros nos quais se justapõem funções que são, ou deveriam ser, incompatíveis. São exemplos de heterotopias os conventos, as casas de tolerância e os internatos, mas, igualmente, a cama dos pais, o jardim da casa e as viagens de núpcias – espaços que são um tipo de lugar algum. Neste ensaio, propomos uma análise do filme *Mystère Alexina* a partir das heterotopias. Lançado em 1985 e dirigido por René Féret, o filme é inspirado pela autobiografia *Minhas Memórias*, escrita por Herculine Barbin (1838-1868). Herculine foi uma professora francesa que, aos 21 anos, teve seu status civil retificado após ser diagnosticada como “hermafrodita masculino”. Sua autobiografia foi publicada por Foucault no livro *Herculine Barbin dite Alexina B*. Inspirado por essa vida singular, Féret criou Alexina: uma professora recém-chegada ao internado feminino de uma pequena cidade do interior. Rapidamente, ela se apaixona por Sara, a filha da proprietária, e esse amor é correspondido. No desenrolar do romance com Sara, percebemos que Alexina, essa jovem intersexo, habita e inventa heterotopias, produzindo contraespaços por meio da afirmação

da diferença e da produção de contradispositivos. Realçaremos essas heterotopias, provisórias e subversivas, seguindo por suas potencialidades para desarticular as normatizações sexuais e para evidenciar as diversas disputas sobre os corpos sexuados.

Palavras-chave: heterotopia, contraespaço, intersexualidade.

Uma professora chegou ao internato. Seu nome é Alexina Barbin. Quem é ela? Uma personagem verídica e inventada: sua história foi inspirada em *atos reais*, conforme alerta a abertura do filme *Mystère Alexina*. Lançado em 1985, na França, a película é uma adaptação da autobiografia de Herculine Barbin (1838-1868), uma jovem francesa diagnosticada como “hermafrodita [...] com evidente predominância do sexo masculino” (RELATÓRIOS, 1983, p. 118) aos 21 anos de idade. A vida de Herculine se tornou mais conhecida e comentada a partir da obra *Herculine Barbin dite Alexina B.*, dossiê organizado por Michel Foucault e publicado na França, em 1978. Nele, Foucault reuniu uma série de documentos, incluindo o manuscrito *Minhas Memórias*, onde Herculine narrou as alegrias, as dores, os prazeres e as dualidades de sua experiência como pessoa hermafrodita do século 19.

Alexina não é Herculine. A perspectiva adotada por René Féret, diretor e roteirista de *Mystère Alexina*, muda as coisas. Alexina não deixa, contudo, de ser afetada pelas linhas de resistência desenhadas na narrativa de Herculine. Féret seguiu uma delas em particular: o romance entre Alexina e Sara, filha mais jovem da diretora do internato e colega de trabalho de Alexina. Em *Mystère Alexina* tudo se passa em torno das descobertas amorosas dessas duas personagens e das perturbações que elas desencadeiam no funcionamento do internato.

Neste ensaio, acompanharemos essa inconveniência produzida pelo amor entre Sara e Alexina, seguindo, ainda, por seu potencial para forjar *heterotopias do amor e da diferença*. O objetivo é nos colarmos a essas experimentações criativas e fazer emergir algumas de suas possibilidades para desarticular o ordenamento normativo da divisão sexual. Recorreremos às proposições de Foucault acerca das *heterotopias*, pois compreendemos que essas insurgências de amor ocorrem em lugares de questionamento e de afirmação da ordem, privilegiados para as resistências, mas, igualmente, para a continuidade de certas relações de poder. Alexina e Sara habitam, portanto, espaços paradoxais e antagônicos, profundamente ligados às relações de poder e, ao mesmo tempo, repletos de brechas e aberturas utilizadas pelas jovens amantes para criar *contraespaços* disruptivos onde a *diferença* assume novos contornos.

No livro *As palavras e as coisas*, publicado em 1966, Foucault nos convida a transitar por campos de desordem onde faíscam vestígios de inúmeras dimensões. São zonas onde as coisas estão colocadas, deitadas, dispostas em lugares tão diferentes uns dos outros que é

impossível encontrar para elas um *lugar comum*. Assim funcionam as heterotopias: sobrepondo múltiplas dimensões incompatíveis em seus espaços, sem lei nem geometria. Ao contrário das utopias – onde a imaginação desliza por um espaço liso e de fácil acesso –, as heterotopias não prometem nada, não assumem compromissos e não se entra nem se sai delas com facilidade. As utopias consolam, encantam e pressagiam. As heterotopias vão em uma direção diferente: elas servem para afastar as intenções utópicas, para deslocar nossos ideais de libertação e os nossos sonhos de transgressão (JOHNSON, 2006).

As utopias só existem na imaginação dos animais humanos; as heterotopias, por sua vez, são reais. Isso não significa que elas não sejam invenções e fabricações. Elas são espaços reais e imaginários, compostas por aberturas e fechamentos, fluidos e sólidos, linhas retas e linhas oblíquas. Tal qual as utopias, elas também funcionam segundo um conjunto de regras que lhes são particulares. Nas conferências “As heterotopias”, de 1966, e “De espaços outros”, de 1967, Foucault atribuiu seis princípios às heterotopias. O primeiro deles é o seu aspecto genérico: todas as sociedades constroem heterotopias. O segundo indica que as suas formas e funções mudam com o passar do tempo e são diferentes de acordo com a cultura ou com a temporalidade levada em consideração. Por isso, é comum que, no curso de sua história, uma sociedade faça desaparecer certas heterotopias e organize outras que não existiam ainda (FOUCAULT, 2014). Já o terceiro aspecto das heterotopias é a sua aptidão para sobrepor lugares aparentemente incompatíveis em uma única alocação, como no cinema, essa sala retangular no fundo da qual um espaço de três dimensões se projeta sobre uma tela de duas dimensões (FOUCAULT, 2013).

As heterotopias também estão associadas a recortes no tempo. Elas distorcem a nossa experiência convencional com a temporalidade (KNIGHT, 2016). Há heterotopias nas quais o tempo se acumula indefinidamente – como nos museus e nas bibliotecas –, e outras, nas quais ele assume um aspecto ligeiro e irregular – como nas festas e feiras. A quinta característica são seus sistemas de abertura e fechamento, que as isolam do entorno enquanto as tornam amplamente penetráveis (FOUCAULT, 2013). Mas não se entra ou se sai de uma heterotopia sem restrições. Seu espaço quadriculado geralmente funciona com curiosas exclusões. Por exemplo, os quartos para viajantes que existiam nas grandes fazendas do Brasil colonial. A porta desse quartinho era voltada para o lado de fora da casa, impedindo o

contato entre o estrangeiro que estava de passagem e o espaço familiar. Nele, uma pessoa qualquer podia encontrar abrigo sem nunca adentrar a casa da família, sendo mantida em *outro lugar*, que não era nem o lado de fora e nem o interior (FOUCAULT, 2013).

Por fim, as heterotopias exercem uma função em relação ao espaço que as circunda e, portanto, elas diferem segundo o papel que exercem. Mas, em geral, a heterotopia é um lugar que atua contestando os outros lugares (FOUCAULT, 2014). Ela pode, por exemplo, criar uma ilusão de perfeição, inventar um espaço tão meticulosamente organizado que salienta o quanto o mundo ao redor é caótico e desorganizado. Trata-se, nesses casos, de heterotopias da ilusão. Outro tipo de heterotopia são as do desvio, alocações permanentes, habitadas por populações estáveis e nas quais a anormalidade é encerrada – como as prisões, esses espaços reservados à correção social, construídos do lado de fora das cidades e onde a vida social comum entra em suspensão. Saturadas com uma população anormal e reguladas por regras diferentes daquelas do cotidiano, essas heterotopias funcionam realçando como o dia a dia da cidade é, por oposição a elas, normal e sadio (CENZATTI, 2008).

Segundo Marco Cenzatti (2008), heterotopias são locais amplamente impregnados pelas assimetrias das relações de poder, zonas de exclusão, *lugares outros*, onde a anormalidade e o desvio são contidos, mas elas também abrigam forças da mudança e da transformação colocadas em movimento por aqueles que vivem na heterotopia. As heterotopias podem, desta maneira, ser transfiguradas em *contraespaços* de onde se insurgem movimentos de luta e de resistência. Elas são, como explica Peter Johnson (2006), alocações contraditórias, nas quais as relações de poder são obrigadas a entrar em choque com a sua própria realidade inconsistente. Nelas, linhas de fuga e rupturas se tornam mais evidentes, grupos heterogêneos de forças entram em disputa e, no limite, são produzidos violentos deslocamentos, capazes de nos arrancar de nós mesmos.

Em uma dessas realidades heterotópicas, atravessadas por todo tipo de incongruência, está Alexina. Contratada como professora do internato feminino de uma cidade do interior, ela transita por esse espaço de disciplina, discrição, confinamento e, também, de convívio íntimo e troca de afetos. O internato é o que podemos chamar de uma heterotopia da ilusão, ou seja, um desses lugares minuciosamente organizados, regido pelas sinetas e pelas palmas, sinais sonoros

utilizados para ditar o horário das refeições, dos intervalos, da hora de dormir, enfim, de todo o cotidiano das alunas e professoras. Ali, as jovens aprendiam gramática, matemática, teologia e, também, sobre os seus deveres como futuras mães e esposas. Já as professoras se desdobravam entre funções oscilantes: educadoras, mães provisórias para as meninas menores e, de certa forma, diretoras de consciência¹.

As exigências da ocupação de Alexina são ressaltadas em sua primeira conversa com o padre da cidade, ocasião em que ele tenta instruir Alexina acerca da seriedade exigida pelo seu cargo e sobre a importância do trabalho exercido com as jovens mentes confiadas a ela.

Você não deve apenas ensinar a elas, como também fazer delas boas cristãs, boas esposas, mães devotas. Você não conseguirá fazer isso apenas com palavras ou sermões. Você deve ser um exemplo de vida casta, meditativa, fiel às obrigações religiosas (MYSTÈRE, 1985, 07m32s, *tradução livre*).

Esse sermão é interrompido pelas risadas, parcialmente contidas, das novas colegas de Alexina, que ecoavam pelo silêncio da igreja. Nesse momento, instala-se ali uma contradição, um esboço de outros tantos paradoxos que se encontravam impregnados por todo o internato. Naquele ambiente, destinado à educação e ao confinamento, havia gargalhadas, meninas que colavam, que não faziam as tarefas, eram fofoqueiras ou que tinham raiva das professoras. Esses diferentes modos de vivenciar a realidade daquele espaço contrastava amplamente com os ideais de futuras esposas bondosas e mães devotas ansiados pelo padre.

Além disso, entre as mulheres e meninas havia uma espécie de proximidade sufocante, um convívio ininterrupto, dando espaço para o surgimento de sentimentos capazes de arrepiar até os últimos cabelos do pobre padre. As professoras e alunas do internato dormiam, comiam e viviam juntas. As camas das alunas eram alinhadas lado a lado em um quarto cujas divisões, feitas por simples tecidos, eram permitidas apenas para as professoras. Nesse quarto, dormiam

1 Para uma abordagem mais direta sobre os conceitos de *discrição* e *direção de consciência*, bem como sobre suas relações com os internatos do século 19 europeu, consultar: HAKODA, Tetz. Bodies and pleasures in the happy limbo of a non-identity: Foucault against Butler on Herculine Barbin. *Zinbun*, n. 45, p. 91-108, 2014.

as alunas, amontoadas em suas camas conjugadas, e as professoras, parcialmente protegidas por suas paredes translúcidas. Embora o objetivo fosse o de manter as meninas sob a vigilância das professoras, essa distribuição dos corpos produzia uma proximidade que incitava a construção de intensas relações afetivas e cumplicidades.

Nessas brechas, comuns às relações de poder de todos os tipos, Sara e Alexina iniciam um romance o qual, elas sabiam bem, acabaria por arruiná-las. Sara nota, desde o início, que Alexina é diferente das outras garotas: ela nunca teve regras, seu corpo é desengonçado e pouco gracioso, suas mãos não são pequenas nem delicadas e sua voz alterna entre o tom doce de uma professora recitando a lição e um som grave, rouco, um pouco assustador. Ela, porém, apaixona-se por Alexina em toda sua diferença e estrangeirismo.

(Sara) – Que mãos fortes você tem!

(Alexina) – Elas são horríveis!

(Sara, beijando as mãos de Alexina) – Não, elas não são.

(MYSTÈRE, 1985, 20m31s, *tradução livre*).

O mais interessante aqui não é, obviamente, o fato de Alexina ser intersexo – ou uma pessoa hermafrodita, segundo a terminologia do final do século 19 europeu. Também não se trata do nascimento de um amor proibido entre duas mulheres ou entre um homem, que ainda não conhecia sua “verdadeira identidade”, e uma mulher, que teria sido a primeira a notá-la. Trata-se da invenção de um mundo de delícias que existe, que só pôde existir, em um interstício onde a identidade de Alexina parecia ter pouca importância (FOUCAULT, 1983). O que irrompe entre Sara e Alexina é uma *heterotopia da diferença*, que veio para arruinar delírios utópicos como aqueles do padre, com suas presunções sobre o papel esperado das professoras do internato, ou mesmo um dos maiores delírios coletivos da sociedade europeia do século 19: a presunção de que cada um de nós deve ser dotado de um único e verdadeiro sexo.

Sara e Alexina se envolvem em uma experimentação amorosa que, como nas utopias, talvez só pudesse existir no campo da imaginação. Aquilo que se insinua entre elas é um jogo de provocações e, em certo sentido, de provações. Cativadas por esse jogo, Sara e Alexina são arrastadas para outras dimensões, espaços que estão no interior do internato e, ao mesmo tempo, deslocam-se para muito

além dele. Ao contrário do que aconteceria em uma utopia, os lugares inventados pelas personagens são tão reais quanto imaginários, uma heterotopia que nasce na cama de Alexina. Ao abrigo especular das frágeis paredes de tecido, aproveitando-se daquela intimidade forçada e desejada, nossas personagens criam o seu próprio *contraespaço*, um lugar onde havia diversão e prazer, mas, igualmente, medo e relutância.

Na cama de Alexina, as jovens amantes confeccionam seu próprio tapete mágico, que flutua sobre o espaço real do internato, sem nunca ter deixado de estar contido nele.

(Sara) – Eu quero me deitar ao seu lado e conversar. Você está sonolenta? Então eu posso? (...) Você já teve algum amigo ou amiga verdadeiro?

(Alexina) – Eu tenho um velho amigo, o Sr. Saint-Marc, empregador da minha mãe.

(Sara) – E... alguma garota?

(Alexina) – Talvez a neta dele... Eu só a conheci por três meses.

(Sara) – E ela era mais bonita que eu?

(Alexina) – Não, ela era nojenta. Ela me tratava como a sua melhor amiga ou como a mais baixa das servas. Eu precisava ajudá-la a se vestir. Ela não tinha qualquer vergonha na minha frente e agia como se eu não existisse. (Sara) – O que você quer dizer?

(Alexina) – Por exemplo, ela andava nua, fazendo poses.

(Sara) – E então?

(Alexina) – Um dia...

(Sara) – Sim?

(Alexina) – Eu a beijei. Na boca.

(MYSTÈRE, 1985, 22m39s, *tradução livre*).

Em *Mystère Alexina* a cama de Alexina é um desses *contraespaços* que foram criados de dentro desse *lugar outro* do internato. Contando histórias, trocando carícias, fazendo amor e se deixando arrastar pelas linhas de feitiçaria de um romance que ultrapassava os limites do admissível, Sara e Alexina inventam um ambiente cuja emergência desestabiliza e, por fim, destrói o lugar de seu nascimento. Essa heterotopia vai ser um espaço no qual as duas moças entram e saem

indefinidamente, onde elas nunca deixam de estar sem, no entanto, jamais alcançá-lo de todo. Uma hora, elas estão na cama fazendo confidências e juras de amor. Outra hora, Sara é cortejada pelo médico da aldeia e Alexina é forçada a beijar Armand, o único homem que trabalhava no internato. Elas estão, portanto, ao mesmo tempo e paradoxalmente, dentro da heterotopia do internato – com suas regras e modos particulares de gerenciar os sexos – e fora dela, na medida em que habitam uma heterotopia própria, na qual a diferença vai assumir um aspecto plástico e criativo, tornando-se positiva e elevada.

Trata-se de uma heterotopia onde a diferença funciona de forma distinta do modelo moderno da diferença sexual. Na Europa do século 19 os sexos eram pensados como se comportassem diferenças irreduzíveis entre si. O “sexo feminino” estaria, então, sempre e de todo modo, exibindo sua distinção em relação ao seu par (ou seu oposto), o “sexo masculino”, e vice-versa (LAQUEUR, 2001). No entanto, quando examinamos os termos nos quais essa diferença era apreendida e vivida, notamos que o modelo dimórfico da distinção sexual atuava, prioritariamente, com *diferenças de grau*. Para Dianne Currier (2003), as formações identitárias agenciadas pelo dimorfismo sexual operam somente com diferenças já estabelecidas, de modo reativo, em relação a uma outra identidade. Quer dizer, um homem é um homem devido a sua impossibilidade de ser outra coisa qualquer ou, ainda, é um homem porque *não é* uma mulher. Embora os termos da equação (homem e mulher) sejam diferentes e componham uma espécie de múltiplo, esse só pode se manifestar em relação a um centro formado, reativamente, no cerne do sujeito: a sua identidade. É por isso que para Judith Butler (2019) o sujeito não antecede as demarcações de sexo e de gênero, pois o próprio sujeito só pode emergir a partir de certos atos performativos capazes de estabelecer e, igualmente, de confiná-lo a sua identidade sexual.

O que se passa entre Alexina e Sara é outra coisa e remete a outro tipo de diferença. Na cama compartilhada por nossas personagens se insinuam *diferenças de natureza*. Ao contrário das diferenças de grau, as diferenças de natureza não estão articuladas em relação a uma unidade prioritária, uma identidade ou um centro. “Elas são diferenças *em si* mesmas ao invés de serem diferentes *de*” alguma outra coisa (CURRIER, 2003, p. 330, *tradução livre*). Elas pertencem ao campo das multiplicidades, a essa zona onde as diferenças afirmam a si mesmas como diferença e permanecem, continuamente,

metamorfoseando-se, ligando-se a outras dimensões, fazendo agenciamentos sem nunca abdicar de suas singularidades.

Ora, quando Alexina e Sara unem-se uma à outra na cama-tapetevoador, ocorre um tipo de conexão, de trama intensiva entre dois (ou mais) conjuntos de multiplicidades irreduzíveis à fórmula binária *um homem + uma mulher*. Trata-se, antes, de um encontro entre corpos, espaços e dimensões que não cessam de se entrelaçar e se agenciar uma à outra sem nunca formar um todo; de um movimento de deslocamento que arranca Sara e Alexina delas mesmas e as atira em novas direções. Alexina é abnegada, devota e dedicada ao trabalho, mas, quando ela se liga a Sara, deixa de ser *a mulher, a amiga, a professora, a fiel Alexina*. Ela se torna *uma outra coisa* qualquer, tão diferente da Alexina de antes que merecia ter um novo nome. “Eu te darei outro nome: Camille. Camille, meu menino, eu amo você” (MYSTÉRE, 1985, 35m01s, *tradução livre*).

Na heterotopia da diferença, inventada por Sara e Alexina, prevalece certo sentimento de distância em relação ao entorno, um tipo de alegria que elas encontravam em se verem como diferentes das outras. Tal sentimento é acompanhado de uma *ação*, ou seja, de um movimento no qual essas personagens se arrogam ao direito de nomear as coisas de uma outra maneira. “Camille, meu menino” (MYSTÉRE, 1985, 35m01s, *tradução livre*), diz Sara e, com isso, faz de Alexina algo que ela não era ou não podia ser. Mais do que um romance, aquilo que ocorre entre Sara e Alexina é da ordem de um *contradispositivo* criado, precisamente, em meio a essa tentativa de conduzir a si próprio em outros termos, de invencionar novas formas de amar e de viver uma vida distintas do assujeitamento subjetivo produzido pelas relações de poder que se espalhavam pelo internato.

As relações de poder anseiam por conduzir as condutas e, poderíamos acrescentar, colmatar as subjetividades, nos ligando ao nosso próprio sexo e a nossa “verdadeira” identidade. Essas formas de assujeitamento travam, todavia, uma batalha constante contra as linhas de resistência e as formas de *contraconduta* que ambicionam conduzir a si mesmas por meio de outros procedimentos e em nome de outros objetivos. São duas linhas – poder e resistências – que circulam juntas pelos dispositivos e que neles se embaraçam, mas elas são independentes uma da outra, possuindo diferenças de natureza.

As resistências não são um complemento negativo do poder, ao contrário, constituem um vetor próprio do dispositivo, um traço do qual ele não consegue livrar-se, com o qual ele entra em combate; elas são as linhas que ele persegue e espreita, mas que, por outro lado, o ameaçam, o enfrentam e o recusam. Poder e resistência não são linhas equivalentes, para distingui-las precisaríamos dizer, recorrendo apressadamente a Nietzsche, que uma delas pende para a ação, a outra para a reação: *afirmar é resistir* (ALVIM, 2012, p. 82-83).

As operações dos dispositivos de poder são frequentemente ameaçadas por essas linhas de resistência que, sob certas condições, podem se aglutinar, entrar em um devir comum e desenvolver contradispositivos (ALVIM, 2012). As dinâmicas entre as heterotopias são, nesse sentido preciso, semelhantes àquelas entre dispositivo e contradispositivo, entre poder e resistências. Apesar da distância que Sara e Alexina afirmavam em relação ao entorno, sua heterotopia da diferença não existiria para sempre e não estava descolada dos outros espaços que a cercavam. O contraespaço desenhado por elas estava, por um lado, diante da impossibilidade de escapar por completo das relações de poder impregnadas no internato e, por outro, ele compunha uma realidade disruptiva que marca o seu distanciamento das convenções e a recusa em participar por completo do funcionamento regular daquela sociedade. Ao invés de se inserirem inteiramente na heterotopia do internato – ou na moderna utopia do dimorfismo sexual –, Sara e Alexina optam por perverter e rejeitar os termos desses dispositivos, afirmando e gozando de sua própria diferença e, nesse movimento, criando uma heterotopia onde a identidade já quase não contava mais.

Eventualmente, no entanto, elas serão reconduzidas para a sociedade do verdadeiro sexo. Absorvidas pelas delícias de seu contraespaço e desatentas quanto àquilo que se passava no internato, Sara e Alexina não percebiam que o mundo ao redor ruía e pareciam ignorar o fato de que seu romance era protegido por uma singela parede feita de tecido, permeável aos olhos e ouvidos atentos das alunas e dos funcionários. Armand, movido pelo rancor de ter sido rejeitado por Alexina, é o primeiro a quebrar o silêncio incômodo que pairava por ali, alertando que as idas e vindas de Sara e Alexina, as escorregadas de uma para cama da outra, já estavam sendo comentadas por todos.

Isso inaugura uma situação de constrangimento que vai se tornar cada vez mais evidente e insustentável.

Mas Alexina tinha um plano e ele envolveria uma segunda transmutação de si mesma. Temendo que o destino e a moral pudessem atuar juntos para separá-la de sua amada, ela decide se transformar em um homem para adquirir o direito de se casar com Sara. “Eu me tornarei um homem. Nós nos casaremos apropriadamente. Então, nós iremos embora” (MYSTÈRE, 1985, 42m22s, *tradução livre*). Apesar da relutância de Sara, Alexina procura o padre da cidade para confessar sobre suas relações com ela, afirmando o desejo de ocupar um outro lugar na ordem das coisas.

(Alexina) – Me perdoe, padre, pois eu pequei. Eu consinto em contar a Deus, porque sei que é um teste para me aproximar dele. Ele colocou uma pessoa inocente em meu caminho e que me deu o seu amor generoso e puro. Minha amizade por ela se transformou em amor. Embora eu fosse uma mulher... eu me tornei um homem... para ela.

(Padre) – Que história é essa? Que obscenidade é essa?

(Alexina) – Sara, a quem amei como mulher, eu agora amo como um homem. Eu quero ser seu marido diante de Deus.

(Padre) – Fora! Fora, vadia! Puta desgraçada! Vá embora daqui e leve os seus truques imundos para outro lugar!

(MYSTÈRE, 1985, 42m45s, *tradução livre*).

Expulsa da casa de Deus, Alexina também será dispensada do internato. Sua confissão desencadeia uma série de eventos que acabam por transformar inteiramente a sua vida. O padre chama o inspetor da cidade para averiguar o caso e ele acaba proibindo Alexina de lecionar nos próximos anos. Era preciso entender que as suas jovens pupilas corriam enormes riscos na sua presença.

A expulsão de Alexina, a exclusão de sua figura contraditória é feita em nome da manutenção da regularidade monossexual do internato e interrompeu a heterotopia cultivada por ela e Sara no calor dos dormitórios. Esse evento também foi responsável por arremessá-la para longe daquela família, dessa espécie de comunidade, a única que ela conhecia. Alexina passou a vida em espaços prioritariamente

femininos: primeiro, morou em um orfanato; depois, viveu no convento das Ursulinas, até se tornar aluna de uma renomada escola normal; e, finalmente, professora naquele internato para moças. Quando ela é expulsa do internato, e daquele “mundo feminino” no geral, há o rompimento violento de todos os seus laços de afeto. Essa suspensão do direito de pertencer àquela comunidade é encarada por ela com uma coragem sobrenatural, alimentada pelo amor por Sara e por seus próprios sonhos utópicos.

Minha querida Sara, deixar-te me machucou menos que a você. Eu sabia que voltaria por você algum dia. No entanto, precisei agir rápido. Confessei tudo para minha mãe. No dia seguinte, contei ao bispo de La Rochelle tudo sobre minha vida desprezível. Hoje, serei examinada pelo médico do bispo. Eu sei que você ainda me ama, mas eu preciso passar por essa mudança (MYSTÈRE, 1985, 51m38s, *tradução livre*).

Após examinar minuciosamente o corpo de Alexina, o dr. Chesnet, médico do bispo, convoca uma reunião da qual participam outros médicos, o inspetor da cidade e o próprio bispo. Segue-se um debate e, enfim, o diagnóstico: Alexina não era nem homem e nem mulher, mas sim um hermafrodita. Alguns dos homens presentes defendiam que ela era um hermafrodita do tipo masculino, enquanto outros acreditavam se tratar de um hermafrodita feminino. Como chegar a um consenso? Seu desejo pelas mulheres e a vontade de se casar com Sara deveriam ser levados em consideração. Essas características seriam fundamentais para determinar qual dos dois sexos prevaleceria naquele corpo. A decisão oficial será alterar “o status de Alexina Barbin, de forma definitiva e irrevogável. Doravante, ele se chamará Camille Barbin e será do sexo masculino” (MYSTÈRE, 1985, 1h2m28s, *tradução livre*).

Alexina se metamorfoseia em Camille duas vezes: a primeira delas, na cama com Sara, quando sua amada toma a liberdade de desviá-la dela mesma; a segunda, quando ela encontra os meios necessários para deixar de ser Alexina. Com esse segundo deslocamento, a heroína de *Mystère Alexina* procura forjar seus próprios mecanismos e formas de acesso a um mundo que ela temia e desejava. Ela se vê, contudo, diante de uma realidade tão dúbia e controversa quanto sua experiência com o mundo das mulheres. Seu corpo, frágil e desengaçado, absolutamente diferente dos corpos de suas companheiras,

também não se adequava àquilo que era esperado de um homem. De fato, ela só vai conseguir manter algum rendimento devido à peculiaridade de sua história.

(Gerente do Grand Hotel) – Você é um caso tão interessante e tão patético que vamos ajudá-lo. Excepcionalmente, nós o aceitaremos como empregado. (Alexina/Camille) – Obrigado, senhor. Obrigado, madame.

(Gerente do Grand Hotel) – Claro, devido a sua falta de força, você só poderá fazer o trabalho das mulheres. E é desta forma que você será pago. (MYSTÈRE, 1985, 1h10m17s, *tradução livre*).

Apesar da retificação de seu estatuto civil, da mudança de nome e roupas, o corpo de Alexina permanece marcado como eterno habitante da fronteira, inadequado e estrangeiro em todos os mundos. Isso não abala em nada seu desejo de construir uma vida com Sara. Como um fantasma, como o produto de um erro inadmissível, ela volta para assombrar o ambiente do internato, causando mais constrangimento e escândalo. Era necessário, portanto, afastar aquele demônio de sexo incerto, romper todas as suas possibilidades de estabelecer conexões, exorcizá-lo de uma vez só e por completo. Afinal, aquele romance não apenas desestabilizaria como também aniquilaria o lugar de seu nascimento, desencadeando uma onda de devastação capaz de arrastar consigo a tudo e a todos.

(Inspetor) – Sara e a mãe dela me pediram para falar com você. Você sabe que agora ela é casada?

(Alexina) – Isso é verdade?

(Inspetor) – A aldeia se voltou contra ela e a escola foi fechada. Os pais retiraram suas filhas. Você não sabia? O médico se casou com Sara e agora ele está perdendo os seus pacientes para outro médico que atende a 30 milhas de distância! (MYSTÈRE, 1985, 1h13m40s, *tradução livre*).

Desiludida tanto pelo inspetor quanto por Sara, que aparece no Grand Hotel apenas para minar os últimos sonhos de Alexina, ela decide pôr fim a própria vida. A última cena de *Mystère Alexina* nos informa que ela “cometeu suicídio por asfixia no quarto das empregadas do Grand Hotel” (MYSTÈRE, 1985, 1h21m50s, *tradução livre*). No seu caso, como no de Herculine Barbin, o contexto do século 19

européu parece ter garantido a sua breve passagem pelo mundo. O peso daquela nova identidade masculina, a impossibilidade de retorno aos laços do passado, de voltar para aquele mundo de tapetes voadores e camas mornas, encerram as suas experimentações heterotópicas. Transformada em um *corpo sem lugar*, Alexina é exorcizada dos ambientes femininos, marcada como uma *queer outlaw* e obrigada a se afastar. Não havia lugar para ela por ali, mas também não havia espaço que a acolhesse no mundo dos homens. Isso a condena a viver continuamente nessa fronteira destinada a segregar o masculino do feminino. Mas é justamente por isso que sua história, realçada como a utopia do século 19 europeu de uma sociedade perfeitamente dividida entre dois sexos exclusivos e irreconciliáveis, não constituiu uma realidade homogênea. O modelo dimórfico da distinção sexual precisou, frequentemente, lidar com suas inconsistências, incoerências e seus paradoxos – como Alexina. Ou seja, mesmo nos lugares altamente regulados, nas heterotopias da ilusão, como a dos internatos, os sexos eram feitos e desfeitos na mesma intensidade, amores contraditórios apareciam e mulheres muito diferentes das outras circulavam sem serem notadas.

Referências

ALVIM, Davis Moreira. O que é um contradispositivo? *Cadernos de subjetividade*, n. 14, p. 78-85, 2012.

CENZATTI, Marco. Heterotopias of difference. In: DEHAENE, Michiel; DE CAUTER, Lieven (orgs.). *Heterotopia and the City: urban theory and the transformations of public space*. Routledge: New York, 2008. p. 75-85.

CURRIER, Dianne. Feminist technological futures: Deleuze and body/technology assemblages. *Feminist Theory*, v. 4, n. 3, p. 321-338, 2003.

FOUCAULT, Michel. As heterotopias. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013. p. 19-30.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2014.

FOUCAULT, Michel (org.). O verdadeiro sexo. In: FOUCAULT, Michel. *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JOHNSON, Peter. Unravelling Foucault's "different spaces". *History of the Human Science*, v. 19, n. 4, p. 75-90, 2006.

KNIGHT, Kelvin T. Placeless places: resolving the paradox of Foucault's heterotopia. *Textual practice*, v. 1., n. 31, p. 1-18, 2016.

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

MYSTÈRE Alexina. Direção: René Féret. Produção: René Féret; Marc Thiébault. Roteiro: Herculine Barbin; Réne Féret; Jean Gruault. Paris: F. Distribution Associée, 1985. 1 DVD (84 min). Baseado no manuscrito "Minhas Memórias", de Herculine Barbin.

RELATÓRIOS. In: FOUCAULT, Michel (org.). *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 111-130.