

(NÃO É MINHA) A PELE QUE HABITO: UM OLHAR INVERTIDO SOBRE IDENTIDADE DE GÊNERO¹

Moraima Aparecida Anastácio Vilela de Melo²

Miguel Rodrigues de Sousa Neto³

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar o filme *A pele que habito* (2011), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, com foco principal na personagem transexualizada Vera. Após percorrer o universo fílmico de Almodóvar, observando suas características sempre buscando referências voltadas ao corpo e gênero, permeamos os estudos gênero, a partir dessas teorias levanta-se a discussão a respeito de gênero, corpo e construção do sujeito, embasados nas teorias corpo e gênero. O artigo propõe uma reflexão sobre a importância de se analisar essas experiências de margem para que possam renovar as teorias binárias de gênero.

Palavras-chave: cinema; corpo; gênero; Pedro Almodóvar; A pele que habito (2011).

¹ Trabalho de conclusão de curso de Pós-graduação em Relações étnico-raciais, gênero e diferenças no contexto do ensino de História e Cultura brasileiras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campus Campo Grande- MS.

² Discente do curso de Pós-graduação em Relações étnico-raciais, gênero e diferenças no contexto do ensino de História e Cultura brasileiras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campus Campo Grande- MS. E-mail: moraima.vilela@gmail.com

³ Prof. Dr. Miguel Rodrigues de Sousa Neto docente do curso de Pós-graduação em Relações étnico-raciais, gênero e diferenças no contexto do ensino de História e Cultura brasileiras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campus Campo Grande- MS.(CPAQ/UFMS). E-mail: miguelrodrigues.snetto@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

O universo Almodovariano é um universo único e de uma riqueza imensa, Pedro Almodóvar, em seu cinema autoral das margens, trás para a tela do cinema um público que está à margem da sociedade, personagens que estão em busca de voz e não estão nenhum pouco dispostas a não a ter.

Strauss (2008) nos diz que todos os filmes de Almodóvar poderiam ter o título de um deles, *Labirinto de paixões*, pois todos os seus filmes desenvolvem narrativas sinuosas em que o amor e desejo se perdem e se aventuram com muita liberdade no campo da imaginação fértil. As personagens de nosso diretor são sempre peculiares, compostas por mulheres fortes, independentes e que prezam por sua liberdade, mais não deixam de querer um bom romance e ligações afetivas.

Em um primeiro tópico intitulado de cinema das margens, vamos percorrer e explorar um pouco do início da carreira do nosso cineasta, o começo difícil e sua obsessão de gravar um longa metragem quando era apenas um funcionário administrativo de uma companhia telefônica e precisou escolher seu trabalho administrativo ou forçar-se a seguir seu sonho de ser um grande cineasta autoral em busca de visibilidade para suas personagens “fora” do padrão da sociedade, gays, lésbicas, travestis, prostitutas e entre outras.

No segundo tópico intitulado de corpo em (des) construção, exploraremos as teorias feministas e de gênero, para compreendermos o corpo enquanto construção que faz parte de uma longa jornada de teorias, marcadas pela ambiguidade de valores. Ao desconstruir o Gênero, observamos que na construção da diferença ou no estabelecimento do abjeto, do oposto de um sujeito e/ou sexualidade dita normal e aceitável aos olhos da sociedade, chegamos à fronteira ente gênero e sexo, e as pessoas que estão nesse trânsito na busca do encaixe heteronormativo.

No terceiro e último tópico vamos fazer uma análise das representações do corpo no filme *A pele que habito*, associando as leituras realizadas no segundo tópico, percorreremos começo meio e fim do filme, pois o filme retrata que não se trata apenas de um novo corpo, mas de uma nova forma de se identificar, de assumir quem realmente é para a sociedade e de significar-se para o mundo.

2. CINEMA DAS MARGENS

Pedro Almodóvar nasceu na Espanha, mais precisamente em Calzada de Calvatra, em Castilla – La Mancha, no começo dos anos 50, e teve uma criação rígida. Quando criança, estudou com os Salesianos e Franciscanos, porém não se adaptava aos hábitos religiosos. Sua paixão pelo cinema começou muito cedo e com 8 anos ele já frequentava o cinema.

Mudou-se para Madrid em meio a uma vasta cultura, finalmente ele encontra seu caminho. De modo autodidata, iniciou sua carreira escrevendo curtas metragens amadores como: *Dos putas o historia de amor que termina en boda* (1974), *Blancor* (1975), *Sexo va, sexo viene* (1977), *Salomé* (1978), *entre outros curtas*.

Segundo Janete El Haouli, o cinema de Pedro Almodóvar fala do corpo, acima de tudo sobre a intensidade sexual, a infâmia e delírios de luxúria. Desta forma, em outubro de 1980, estreou o primeiro longa-metragem *Pepi, Lucy y Bom y Otras Chicas Del Montón*, apesar de ter influências do movimento pop, ele conseguiu com que seu filme ficasse original.

Pepi, Lucy y Bom mostrou apenas uma pequena parcela do que viria a ser o mundo fílmico de Almodóvar, mundo esse que futuramente seria chamado de cinema almodovariano. Seus filmes não foram bem vistos pelos críticos tradicionais, por conter uma ironia muito forte e eram filmes superficiais para os tradicionalistas, mas com o tempo tornou-se mais crítico. No filme *Entre Tinieblas* (1983) sobre freiras lésbicas e drogadas, também temos duas características do autor: o tema homossexual e a escolha pelas mesmas atrizes Carmen Maura e Marisa Paredes, Verónica Forqué, Rossy de Palma e Victoria Abril, a presença dessas atrizes reforça a importante temática feminina em seus filmes, a mudança no estilo do realizador deu-se com *La Flor de Mi Secreto* (1995). Almodóvar diminuiu o tom cômico e irônico dos seus filmes anteriores dando lugar a outra característica do seu estilo, o estilo melodramático em *Carne tremula* (1997).

O primeiro longa que trouxe com naturalidade temas, sem preconceitos, desafiando a capacidade criativas dos cineastas espanhóis da época. O diretor deixou sua marca nos filmes não só por escrever seus roteiros; sua marca está em seus personagens, que, em sua maioria, são pessoas marginalizadas na sociedade, como drogados, travestis, homossexuais, deficientes físicos, a figura feminina, pessoas maltratadas pelo abandono ou degradação social.

Tania Montoro, (2011, p.18) diferencia os personagens de Almodóvar dos demais personagens do cinema. Ela mostra que apesar das adversidades, os personagens não se conformam e/ou acomodam com a condição de vítima que ocupam, pelo contrário, demonstram com absoluta certeza, as possibilidades que têm de criar, de escolher e superar a condição em que se encontram naquele momento.

Almodóvar não dá apenas vida para seus personagens, mas, também, lhes dá voz; oferece condições para que eles partam do universo marginalizado e venham para o aconchego do cinema, fazendo com que temas polêmicos sejam tratados com naturalidade. Seus filmes propositalmente não possuem enquadramento certo, tal feito se deve à sua vivência artística e como produtor de símbolos, partiu deste ponto de vista.

Segundo Antonio Quinet⁴ (2011, p.20), o cineasta freudianamente nos ensina que a realidade é sexual, pois vemos em seus filmes esse desejo sexual que está sempre bem marcado, em evidência em seus longas como em *O Matador* (1986), cujo protagonista Diego, ex-toureiro, sente prazer em masturbar-se vendo filmes de terror na televisão. Não apenas sente prazer em se masturbar vendo filmes de terror na televisão, como também sente prazer em ver mulheres sendo cortadas, esmagadas, decepada e, entre outras mortes, chega ao orgasmo quando vê sua fantasia nos filmes, até conhecer Maria, uma advogada e admiradora de Diego que, assim como ele, igualmente mata seus amantes no ápice de seu orgasmo. Ao final do longa, Maria e Diego se matam quando ambos atingem o êxtase, após fazerem amor.

Quinet (Idem, p.21) diz que Almodóvar revela que toda pulsão sexual carrega a pulsão da morte e que o gozo está além do princípio do prazer. Para o estudioso, o cineasta nos revela e rompe a fantasia do desejo sexual ou o aniquilamento do ser e mostra que isso faz gozar o espectador, matando-nos de tensão.

Observamos a sexualidade e/ou erotismo em outros filmes seus, também, como em: *Laberinto de Pasiones* (1982), onde várias histórias de amor são contadas, como a história da protagonista que é a de uma jovem ninfomaníaca e o herdeiro de um imperador árabe falido que é mais interessado em homens e cosméticos.

No entanto, a temática sexual é apenas uma das marcas que Almodóvar deixa em seus filmes, outra grande marca é a música, sempre bem utilizada e marcada em seus trabalhos.

⁴ Psicanalista, psiquiatra e doutor em filosofia e dramaturgo.

Guilherme Maia⁵ (2011, p.38) nos traz a visão de Almodóvar como um Mélomane⁶, pois ele utiliza a música como temática chave e como estilo autoral. Com isso, pode ser considerado um dos melhores diretores contemporâneos que utiliza a música como parte da história narrada, deixando suas obras distintas umas das outras.

Em seu primeiro filme, ele utiliza a música de uma maneira bem-humorada, com marcha andaluza, geralmente tocada na Semana Santa na Espanha. Em sua trajetória cinematográfica, mistura rock, Béla Bartók, Boleros, Dance, Rancheiras, Stravinsky, Mambo, Miles Davis, Canções Espanholas, Mexicanas, Italianas, Argentinas, Chilenas, Cubanas, Brasileiras e Francesas; Músicas Orquestrais, Canções e Músicas Instrumentais. Grande parte dessa trilha sonora podemos encontrar em seu primeiro longa *Pepe Lucy y Bom y Otras Chicas Del Montón* (1980), principalmente as marchas andaluzas, ou em *Hable con Ella* (2002), com canções brasileiras de Tom Jobim.

Almodóvar constrói seus filmes como um “arquiteto”, uma vez que organiza e encaixa as músicas com originalidade e com muita criatividade. Suas músicas são geralmente cantadas por mulheres que, mesmo nas músicas mais alegres, nos deixa evidente o sofrimento das personagens, remetendo o público a uma Espanha mais antiga e sofrida. As músicas de pós-produção para quem está assistindo, pode não ter grande importância, mas para o diretor, possui a mesma importância das músicas atribuídas à produção do filme. A música *Overscreen*⁷ é uma das grandes marcas de Almodóvar que surpreende desde os primeiros filmes experimentais até os filmes atuais.

Guilherme Maia (2011) vem nos mostrar que, na primeira fase fílmica, essa música deixa o espectador um tanto intrigado com alguns efeitos surpreendentes, às vezes, passando uma sensação de desequilíbrio e hesitação sugerindo, dessa forma, um jogo audiovisual com o espectador.

Ele conclui dizendo que a música encanta muito por sua beleza e conserva marcas sutis que permitem ao espectador distinguir uma música *Overscreen* qualquer, de uma de um filme do Almodóvar.

Como falar de Almodóvar sem lembrar-se de suas cores e suas mulheres? Assim como a música, as cores sempre bem combinadas e vibrantes presentes em seus filmes,

⁵ Compositor, professor do curso de cinema e audiovisual da UFRB, e professor do programa de pós-graduação em comunicação e cultura contemporânea da UFRA.

⁶ Termo derivado do grego melos (canto melodioso), mania (loucura, mania). Significa Amante da música.

⁷ Música *overscreen* é uma música apenas tocada, também conhecida como música de pós-produção, música que fala por ela só, como um personagem a mais no filme.

também, fazem parte da estética. Segundo Almodóvar, em entrevista ao Jornal *The Telegraph*:

Todas as luzes, cores, cenários e os figurinos representam elementos na narrativa, na história que estou contando. É claro que quero que meus filmes sejam bonitos, mas cada elemento é escolhido por uma razão.

Suas cores tentam se aproximar do popular o máximo possível, ele faz um jogo com o exagero das cores, ironiza o tradicional e justifica isso usando o vermelho em quase todas as cenas. Em entrevista ao jornal britânico *The Guardian*, Almodóvar afirma:

Vermelho é uma cor muito significativa. Na Espanha representa ódio, amor, fogo, sangue. No Japão, é a cor dos condenados à morte. Então é a cor da humanidade.

O diretor faz com que o espectador fique preso à música e às cores, como se ambas se completassem e contassem uma história à parte, mas no fundo todos esses detalhes são primordiais para o desenrolar da trama.

No *Pop Art*⁸ a mulher é um dos temas explorados pelos artistas, elas se transformam em grandes “produtos” comerciáveis; apesar de sofrer influência do Pop, Almodóvar sempre teve, como personagem a mulher ou imagem feminina. Como Andréa Mota diz: “Ele é apontado como um diretor de mulheres”, ele caracteriza seus personagens como vítimas da paixão e que dessa forma, amorosamente feridas, reagem de maneira diferente aos obstáculos da vida, representam melhor o “dar a volta por cima” do que os homens, pois possuem o senso dramático mais aflorado. Andréa Mota reafirma que Almodóvar é o diretor de mulheres dizendo:

O estilo dos personagens de Almodóvar resulta da associação de experiências pessoais, da observação da realidade e de um conjunto de influências da cultura popular, do cinema americano e de movimentos vanguardistas. A conversa das mulheres, o matriarcado latente, o machismo e o apego à vida religiosa rural marcaram a infância e juventude do diretor. Isso tudo, sem falar na natural e evidente

⁸ *Pop Art* nasceu na Grã-Bretanha em meados dos anos 1950. Foi o cérebro da criação de vários artistas jovens subversivos - como arte mais moderna tende a ser. A primeira aplicação do termo Pop Art ocorreu durante as discussões entre os artistas que se o Independent Group (IG), que fazia parte do Institute of Contemporary Art, em Londres, começado por volta de 1952-53 chamados. Pop Art aprecia a cultura popular, ou o que nós também chamamos de "cultura material". Ele não critique as consequências do materialismo e do consumismo, mas simplesmente reconhece a sua presença generalizada como um fato natural.

absorção da ácida crítica Pop ao status da mulher na sociedade de consumo. (Mota, 1996, p.235)

Em geral, suas personagens femininas, na maioria das vezes, são mulheres sofridas. Algumas já sofreram algum tipo de abuso sexual, tiveram tragédias familiares ou traições. No entanto, essas personagens não ficam em condição de vítima sofrendo, elas sempre sobrevivem, lutam pelos seus ideais, e superam, são solidárias umas com as outras.

Portanto, o cineasta inovou e vem inovando em seus filmes, seja com temas polêmicos, com suas cores, músicas ou personagens, ele não segue um único estilo de filme, vai da comédia ao drama, do drama ao suspense, um cineasta que surpreende muito, com sua genialidade e criatividade.

3. CORPO EM (DES)CONSTRUÇÃO

A palavra gênero predominou por muito tempo em textos e discursos das feministas, que defendiam que o sexo significava aquilo que ficava à margem da cultura e da história, e buscavam sempre mostrar a diferença entre o masculino e feminino. Basicamente, o gênero tem suas origens em importantes ideias do pensamento moderno ocidental: como o da base material da identidade, e a construção social do caráter humano. (NICHOLSON, 2000, p.10)

Para as feministas, tal palavra tem seu significado bem claro e pode ser pensado de duas formas, segundo Nicholson, o gênero foi desenvolvido e é sempre usado em oposição ao que é biologicamente dado. Apresenta que observando por este lado, o gênero é tipicamente referenciado à personalidade e ao comportamento, e não remetido ao corpo; onde gênero e sexo são entendidos como distintos.

Um segundo significado, é o de que o gênero vem sendo cada vez mais utilizado como referência à construção social, que tem a ver com a definição de masculino e feminino, incluindo a construção que separa o corpo feminino do corpo masculino, essa última definição de gênero surgiu com a observação de que a sociedade não forma apenas personalidade e comportamento, também, influencia na forma de como o corpo se apresenta.

A segunda fase do feminismo ficou conhecida como o legado da distinção entre gênero e sexo, onde se defendia a ideia de que o masculino e o feminino se distinguiam pela biologia. A autora, ainda, frisa que até a década de 60, o gênero ainda era utilizado

para fazer referência as formas femininas e masculinas, onde na mesma época havia alguns autores que acreditavam e aceitavam que o caráter é formado socialmente, e chegam muitas vezes a rejeitar a ideia de que o caráter possa ser formado biologicamente.

Para ilustrar a relação entre biologia e socialização, Nicholson nos apresenta a metáfora do porta-casacos da identidade:

O corpo é visto como um tipo de cabide de pé no qual são jogados diferentes artefatos, especificamente os relativos à personalidade e comportamento. Tal modelo permitia às feministas teorizar sobre o relacionamento entre biologia e personalidade aproveitando certas vantagens do determinismo biológico, ao mesmo tempo em que dispensava certas vantagens. Quando se pensa no corpo como “cabide” no qual são “jogados” certos aspectos de personalidade e comportamento, pode-se pensar no relacionamento entre os dados do “cabide” e aquilo que nele é jogado como algo mais fraco do que determinista, porém mais forte do que acidental. Não se é obrigado a jogar sobretudoos e cachecóis num porta casacos; pode-se, por exemplo, jogar suéteres e até diferentes tipos de objetos, basta mudar suficientemente a natureza material do cabide. Mas sempre vemos um porta casacos cheios de sobretudoos e cachecóis não exigimos muita explicação, afinal trata-se de um porta casacos. (Idem, p.12)

Quando pensamos no corpo como um porta-casacos comum, onde diferentes sociedades impõem diferentes normas de personalidade e comportamentos, pode-se explicar tanto o fato de algumas dessas normas serem as mesmas em sociedades diferentes e o fato de algumas dessas normas serem diferentes. E, mais uma vez, embora não seja surpreendente a tendência a encontrar sobretudoos e cachecóis num porta-casacos onde tais peças podem ter diferentes tamanhos e formas. (Idem, p.12-13)

Em meados do século XIII surgiu a noção bissexuada contrastando com a noção unissexuada; enquanto a noção unissexuada tinha uma visão de que o corpo feminino era uma versão inferior do corpo masculino, já na nova noção o corpo feminino tornou-se totalmente diferente e considerado vazio. (NICHOLSON, 2000, p.19 apud Laqueur, p. 148).

O corpo em uma ideia antiga era visto como um só, o homem e a mulher possuíam a mesma estrutura, os mesmos órgãos; visão que se modificou com a noção bissexuada, onde o corpo masculino tornou-se distinto do corpo feminino, tanto na estrutura física quanto na estrutura intelectual.

Quando a Bíblia e Aristóteles eram fontes de autoridade, qualquer diferença corporal era justificada através dos textos, o corpo não era importante. Mas quando

esses textos perderam sua autoridade, onde a natureza passou a fundamentar as diferenças entre homens e mulheres, dessa forma, o corpo passou a assumir o papel de “voz” da natureza, na medida em que havia a necessidade de distinguir o masculino do feminino, o corpo tinha que falar de forma binária, reforçando a noção bissexuada. (Idem, p. 21).

Algumas pessoas não acreditam que um homem pode estar em um corpo masculino mas com alma feminina, assim como uma mulher no corpo feminino mas com alma masculina; De acordo com Butler (2008) transexualidade, travestilidade, transgênero, são expressões identitárias que nos revelam a discrepância com as normas de gênero, uma vez que são fundadas nos padrões heteronormativos e nas idealizações.

As pessoas que transitam entre os gêneros, travam uma luta diária para o fim do sistema binário de gênero (masculino / feminino), não muito longe o transexual era tratado como doença, mais tratar essas pessoas como doentes é aprisioná-las, fixá-las em uma posição existencial que se encontra no próprio indivíduo a fonte explicativa para seus próprios conflitos. (BENTO, 2008, 18).

Historicamente, os sujeitos tornam-se conscientes de seus corpos na medida em que há um investimento disciplinar sobre eles. Quando o poder é exercido sobre nosso corpo, “emerge inevitavelmente a reivindicação do próprio corpo contra o poder” (FOUCAULT, 1993, p.146). Buscamos resistir em busca de transformação e subversão para as imposições e os investimentos disciplinares feitos sobre nossos corpos.

Nosso corpo carrega marcas identitárias que hierarquizam. Aprendemos, desta forma, a relacionar os sujeitos pela forma como eles se apresentam corporalmente, atribuindo-lhes as diferenças. Tudo isto se conecta com as redes de poder que circulam na sociedade. O que se compreende do outro, daquele ou daquela que não partilha os atributos que nos é feito partindo do lugar social que nos é designado. Então, atentemos para o que Almodóvar fez neste plano-sequência. Desnudar os corpos para rearranjá-lo de formas infindáveis. (AFONSO, 2016, p. 70).

Afonso (2016) ainda nos fala que somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes. Dessa forma, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural, afirmado pelos teóricos e teóricas culturais. Mudar o corpo é como se o sujeito transgredisse uma fronteira considerada intransponível e proibida. Pela centralidade que a sexualidade adquiriu nas sociedades modernas ocidentais, é difícil entendê-la como tendo

propriedades de fluidez e inconstância. Ela atua como referência mais segura dos indivíduos. Butler ilustra dessa forma que:

O gênero é a contínua estilização de um corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser. Para ser bem sucedida, uma genealogia política das ontologias de gênero deverá desconstruir a aparência substantiva do gênero em seus atos constitutivos e localizar e explicar esses atos no interior dos quadros compulsórios estabelecidos pelas várias forças que policiam sua aparência social (BUTLER, 2008, p.33).

Almodóvar tematiza em seus filmes a questão do corpo e gênero com grande naturalidade, demonstra isso com a inserção de personagens sexualmente marginalizadas como travestis, homossexuais e transgêneros. Tal tema tem possibilitado a renovação das reflexões até mesmo da teoria feminista, isso porque em suas diferentes manifestações revela aspectos que durante tempos ficaram renegados à sua construção teórica ou à perspectiva comparativa com as culturas. (MALUF, 2002).

Pedro Almodóvar, nos reinterpreta o significado do corpo em seus filmes, foge do senso comum, pois traz o corpo como objeto natural até para aqueles cirurgicamente modificados, pois ao seu ver se a mulher ou homem pagou por aquele corpo, ele é tão seu quanto o que foi lhe dado biologicamente.

4. NUNCA FUI VERA, SEMPRE FUI VICENT

Nosso corpo é único e singular, forma essa que nos é construída biologicamente, já nascemos com uma, pode soar estranho essa frase “mais é claro que nascemos com um corpo”, sim esse corpo nos é dado, nós não escolhemos a carcaça que nascemos, mas assim como o corpo nos é dado, o fantasma do gênero vem junto, assim que a progenitora descobre que está grávida já é grande a expectativa em torno do feto, e logo vem a primeira pergunta, você quer que seja um menino ou uma menina?

Desde a concepção já nos é atribuído um gênero masculino/feminino, Bento (2011) reforça essa fala quando nos diz que a vida ao nosso corpo só nos é atribuída e inteligível quando nos é revelado o sexo do feto, após anúncio do sexo menino ou menina, não descrevemos de fato ambos, os pais e familiares já constroem todo um universo de expectativas para o feto, se for um menino já está condicionado ao seu

mundo azul/verde “cores de menino”, e a menina condicionada ao universo rosa/lilás e a mãe já até decora o quarto com bonecas, toda uma vida já se baseia e se condiciona ao corpo e gênero que lhes é dado biologicamente.

As pessoas que transitam entre os gêneros, não são compreendidas pela sociedade, tendem a desaparecer da vida pública e acabam se perdendo no sistema binário (masculino/feminino), Afonso corrobora nos dizendo que os corpos para se adequarem a lógica binária tem seu desenvolvimento reconfigurado, mas tal reconfiguração exige muito do corpo e da mente, se reconfigura com intervenções cirúrgicas, tratamentos hormonais, psicológicos e psiquiátricos.

O masculino e feminino só consegue encontrar sua intangibilidade quando os referenciamos a diferença sexual. Conforme Louro:

Definir alguém como homem ou mulher, como sujeito de gênero e de sexualidade, significa, pois necessariamente, nomeá-lo segundo as marcas distintas de uma cultura com todas as consequências que esse gesto acarreta: A atribuição de direitos e deveres, privilégios ou desvantagens. Nomeados e classificados no interior de uma cultura, os corpos se fazem históricos e situados. Os corpos são “dados”, ganham um valor que é sempre transitório e circunstancial. A significância que se lhes atribui é arbitrária, relacional e é, também, disputada. (LOURO, 2015, P. 91).

A ideia de que gênero e sexo se refletem soa um tanto como retrógrado, pois não é dessa forma que as coisas realmente funcionam, o interior o gênero não precisa estar necessariamente de acordo com o que a natureza constrói, visto que dessa forma as pessoas que estão no “trânsito” entre o masculino e feminino não teriam o direito de reivindicar a sua identidade de gênero em oposição aquela indicada por sua genitália.

O brilhantismo de Almodóvar em trabalhar com as questões sexuais e de gênero, sempre nos surpreende. Para exemplificar essa facilidade, vamos fazer uma breve análise das personagens Vera/Vicent do filme *A pele que habito*⁹(2011), que são o ponto chave do filme, o corpo sempre é muito importante em seus filmes, mais nesse longa se

⁹ O Dr. Robert Ledgard (Antonio Bandeiras) é um cirurgião plástico que busca desenvolver uma pele “humana” mais resistente. Perseguido por lembranças da sua esposa que teve o corpo queimado em um acidente de carro, ele faz seus misteriosos experimentos que ultrapassam os princípios éticos das ciências e da medicina. Sua ajudante é Marilia (Marisa Paredes) e juntos são responsáveis por experiências em Vera (Elena Anaya), uma jovem mulher que é mantida presa e da qual pouco sabemos logo outros personagens aparecem e deixam a trama mais complexa e a caminho de respostas. Zeca (Roberto Álamo) é o filho de Marilia que aparece fantasiado de tigre e é reconhecido por uma mancha de nascença, os personagens Vicente (Jan Cornet) e Norma (Blanca Suárez) aparecem a partir do meio do filme e colaboram com o drama e suspense do longa.

torna mais, vai muito além do que estamos acostumados a ver nos trabalhos de Almodóvar.

O filme a princípio não demonstra tanta grandiosidade com relação ao corpo, a trama segue como se fosse mais um de seus filmes, mas a fala sobre o corpo está sempre marcada na fala da personagem Vera, em uma de suas primeiras aparições na conversa com Robert ela lhe pergunta “...há algo que queira melhorar...” e ainda no mesmo diálogo após na receber resposta volta a reafirmar “... então posso me considerar finalizada...” Com essas primeiras falas de Vera já podemos perceber que a mesma trata seu corpo como algo objetificado que pode ser modificado a qualquer momento e ela já não se importa mais.

Segundo Butler (2001), a formação do sujeito exige uma identificação com o fantasma normativo do sexo, essa identificação ocorre através de um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir. Com Vera há essa negação, pois, ela não se identifica com o sexo que lhe foi imposto.

Para ilustrar melhor essa negação, voltemos as apresentações devidamente, Vicente nos é apresentado mais ou menos no meio da película, nos é apresentado no dia divisor de sua vida, um homem atraente, conquistador que chama atenção da mulheres, um homem que está de acordo com a normativa do sexo, é homem e se identifica como homem, se identifica com o que lhe foi dado biologicamente. Tal virilidade encorajada por álcool e drogas, o leva a abusar sexualmente da filha de Robert, chega a penetrá-la algumas vezes até que ela começa a gritar e se desesperar, ele bate nela e ela desmaia, e é exatamente nesse fatídico dia que Vicent sem saber se autocondena.

Robert sempre foi um médico cirurgião sem ética totalmente sem escrúpulos, após descobrir a identidade do abusador de sua filha, sequestra Vicent nosso “homem” galante, e a partir desse dia coloca em prática seu plano de vingança. Vicent não entende o motivo por estar ali, acorrentado, sendo submetido a condições desumanas, tratado como se fosse um animal selvagem, então acaba sendo surpreendido em um dado momento, quando seu sequestrador o barbeia e o prepara para uma cirurgia.

“A cirurgia foi um sucesso, como já deu para perceber”, é o que ouve quando o cirurgião lhe vê após operado, foi realizada em Vicent uma Vaginoplastia¹⁰, a cirurgia foi realizada sem o consentimento do mesmo, o primeiro ato é de negação, ele fica em

¹⁰ A vaginoplastia é um procedimento cirúrgico caracterizado pela criação de uma cavidade vaginal artificial, aplicado em casos de ausência congênita da vagina devido à agenesia vaginal, ou em casos de operação para redesignação sexual, onde não existe uma cavidade vaginal.

choque, uma cena que marca é quando ele para acreditar e ver o que foi feito sobre em uma cadeira e confere seu novo órgão genital, o momento é de grande impacto para a personagem.

A sequência de “construção” do novo corpo na transição de Vicent em Vera começa a partir dessa primeira cirurgia, está feito, o pânico em seu rosto chega a ser palpável na personagem, que se intensifica na medida em que Robert lhe apresenta os dildos¹¹ dilatadores, “sua vida a partir de agora depende desse novo orifício¹²”, “se quiser manter-se vivo sugiro que use os dilatadores¹³”, a assimilação não vem na hora, e a palavra “novo orifício” não sai de sua cabeça.

Butler (2001) colabora com essa passagem nos dizendo que, as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para construir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação imperativo heterossexual, após a redefinição sexual Vicent não consegue reconhecer seu corpo enquanto materialidade do próprio eu.

As intervenções em Vicent não param, seu corpo é devidamente moldado a cada intervenção e se desmaterializando do seu eu, são impostas novas cirurgias, é submetido a tratamento hormonal, para que sua matéria fique cada vez mais parecida como a de uma mulher. Robert está em busca do corpo perfeito, da pele perfeita. Conforme Afonso,

A busca por um corpo “perfeito”, que atenda a norma apesar do “desvio” (de não ser “biologicamente feminino”), não é apenas uma questão estética, mas tem uma relação intrínseca com a busca pela identidade; há uma exigência de adequar o corpo/ subjetividade, que que ao mesmo tempo sustenta e é comprado pelas dicotomias e pelos binarismos inerentes as normas regulatórias. (AFONSO, 2016, p. 74-75)

A transição de materialidade é completada com às últimas intervenções no rosto e pelo do corpo todo, a “carcaça” de Vicent nos deixa, dando boas vindas ao corpo de Vera, nome esse dado por Robert ao ver o rosto perfeito de sua “criação” chega a

¹¹Molde vaginais ou dildos dilatadores são utilizados no período pós-operatório. Os moldes utilizados, cujos diâmetros variam entre 2,5 e 3,5 cm, de acordo com as características fenotípicas de cada paciente, podem ser rígidos ou maleáveis.

¹² Fala Robert personagem do film A pele que habito (2011) grifo nosso.

¹³ Fala Robert personagem do film A pele que habito (2011) grifo nosso.

conclusão de que não pode mais chama-lo de Vicent e a partir daquele momento Vicent torna-se Vera.

Vera, a criação perfeita de Robert, é uma mulher linda com curvas perfeitamente desenhadas, porém temos um impasse aceitação, Vera/Vicent não aceita seu corpo materializado como mulher, foge do seu eu, só é Vera por causa da transexualização forçada, Robert não quer apenas um corpo feminino, quer que Vera/Vicent torne-se mulher por completo, ele preenche o guarda roupa dela com vestidos floridos, lhe presenteia com maquiagens de todos os tipos, perfumes femininos e um livro de auto maquiagem, Vera/Vicent deixa transparecer sua negação mais uma vez, rasga todos os vestidos recusando-se a usá-los, traça sempre apenas a segunda pele que lhe é dada para preservar a pele e moldar a cirurgias realizadas, aceita apenas o lápis de olho pra que possa escrever e desenhar suas angústias, Louro Corrobora:

Entre tantos marcos, ao longo dos séculos, a maioria das sociedades vem estabelecendo a divisão masculino/feminino como uma divisão primordial. Uma divisão usualmente compreendida como primeira, originária ou essencial, quase sempre relacionada a o corpo. É um engano, contudo, supor que o modo como pensamos o corpo e a forma como, a partir de sua materialidade, “deduzimos” identidade de gênero e sexuais seja generalizável a qualquer cultura, para qualquer tempo e lugar. (LOURO, 2015, p. 78)

A sequência de cenas construídas pelo diretor, é de suma importância para que possamos entender essa subjetividade do corpo, vemos e sentimos a angústia da personagem, passamos pelo processo de transição da construção desse novo corpo com Vera/Vicent, um olhar invertido sobre a transição, porque é possível sentir toda a emoção que a personagem nos passa, porém de maneira invertida porque o telespectador se sente no lugar dela, sentimos o vazio que invade a personagem, o desespero por mais um dia estar ali com esse corpo que não lhe pertence, o desespero pode ser visto em sua escrita nas paredes “respire”, “o ópio me ajuda a respirar”, tenta fugir de todos os modos de si mesmo mais não só da prisão domiciliar na qual vive, mais na prisão do “eu” verdadeiro que o corpo materializado em feminino lhe aprisiona.

Almodóvar faz isso conosco, gosta de brincar com nossa imaginação e raciocínio, mistura e reformula o gênero cinematográfico quando mescla drama e suspense no mesmo filme, bem como reinventa o gênero masculino e feminino, tudo

isso sem que tal junção torne o filme desorganizado ou fuja da realidade, ele transforma o cinema em um local onde tudo é possível, de uma forma simples descomplicada.

Essa “mistura” pode ser observada perto do desfecho dessa narrativa quando Zeca, irmão de Robert, chega em sua casa e vê Vera em um dos monitores espalhados na cozinha, o mesmo sai a procura da mulher pela casa e à encontra. Ela tenta fugir mais é em vão, ele a captura e o que vemos em seu rosto é o pavor, o jogo virou pois, Vera/Vicent é estuprada, sente a dor da violação de seu corpo, consegue entender o sentimento ao qual a algum tempo proporcionou a Norma. A transição foi completada, o ele de “penetrador” agora é “penetrado”, sendo o drama instaurado.

Rumo ao desfecho, nosso diretor brinca conosco, após violação de Vera/Vicent, nós espectadores acreditamos que a personagem tornou-se mulher por inteiro, assumiu sua nova materialidade de corpo e passam a ser um só, pois Vera demonstra uma afetividade por Robert nunca vista antes no decorrer do filme, chega até a fazer um “pacto” com o mesmo, em troca da liberdade para transitar livremente pela casa e viver uma vida com ele, ela jamais abandonaria Robert para viverem juntos como uma casal.

No decorrer das cenas, vemos ambos trocando beijos e carícias e há até uma tentativa de envolvimento sexual de Robert para Vera, ela com jeito nega pedindo para que seja em um outro momento, pois está machucada da violação sofrida, mais na verdade Almodóvar nos envolve em um jogo de Vera/Vicent para ter a confiança de nosso cirurgião, para que ela/ele pudesse fugir de sua prisão. De acordo com Butler (1999) para se classificar enquanto um sujeito legítimo, como “um corpo que importa”, os sujeitos se veem obrigados a seguir normas reguladoras de sua cultura, no caso de Vera/Vicent ela se vê obrigada a seguir as normas “heteronormativas” para que possa alcançar um objetivo, a liberdade.

Vera quando vê a sua foto como seu corpo de origem, se vê como Vicent no jornal, lhe bate uma melancolia, pois se reconheceu naquela foto como a muito tempo não se reconhecia, se reconhecer lhe deu força para dar continuidade em seu plano de fuga, pegou o revólver da mesinha e voltou ao quarto, aproveitou que Robert estava envolvido e empolgado com a possibilidade de transar com Vera, e em um minuto de distração do mesmo um barulho oco é ouvido, ela consegue, mata seu criador bem como mata Marília sua cúmplice.

O ato de Vera ao beijar sua foto como Vicent, nos remete ao fato de que Vera nunca foi Vera, nunca se reconheceu como tal, sempre foi Vicent, a transição que nos é apresentada nesse corpo, está sempre no limite das fronteiras entre sexo e gênero a

personagem está nessa fronteira basicamente durante quase todo o filme, e assim como no filme, na vida real temos muitas pessoas que vivem nessa fronteira:

Os sujeitos que cruzam as fronteiras de gênero e sexualidade talvez não “escolham” livremente essa travessia, eles podem ser movidos para tal por muitas razões, podem atribuir a esse deslocamento distintos significados. Estes podem, tal como quaisquer outros viajantes, ver sua travessia restringida, repudiada ou ampliada por suas marcas de classe, de raça ou outras circunstâncias de sua existência. Sua viagem talvez possa se caracterizar como ir em um voltar livre e descompromissado ou pode se constituir num movimento forçado, numa espécie de exílio. (LOURO, 2015, p.19).

Chegamos ao desfecho da trama, Vera/Vicent está “livre” de sua prisão domiciliar, vai de encontro com sua realidade, retornando ao ateliê de costura de sua mãe, onde emociona-se ao relembrar tudo o que viveu como Vicent. Lá ele reencontra Cristina, funcionária da loja, mulher lésbica que nunca lhe deu uma chance por gostar de mulheres. Por ironia do destino Vera/Vicent trajava o vestido que ofereceu a Cristina como cortesia da casa em uma de suas tentativas de conquistar a mulher, que lhe marca nessa conversa de oferta do vestido é que Cristina lhe diz “que se ele gostava tanto do vestido, porque ele mesmo não vestia¹⁴” e lá estava Vicent/Vera usando o vestido de anos atrás, a emoção lhes tomou conta pois Cristina reconheceu a frase que só os dois sabiam ter conversado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise da personagem Vera/Vicent, pode-se constatar que gênero e sexo são conceitos muito amplos e que estão em constante discussão e reformulação de conceitos, principalmente quando falamos no corpo em si, a relação matéria com o eu, precisa ser mais explorado e discutido exaustivamente para que as pessoas conheçam sobre tal assunto, devemos atingir as pessoas fora dos estudos de gênero, sexualidade e corpo, pois são carentes e chego a dizer que ignorantes com relação ao assunto.

Com nosso atual cenário político de definição de menina usa rosa e menino usa azul, precisamos ter mais voz e força para bater de frente se preciso, para quebrarmos o binarismo de gênero enraizado nas pessoas, precisamos tratar do assunto levantar essa bandeira de quebra de conceito único sobre as relações de gênero, sexo e identidade de gênero.

¹⁴ Fala da personagem Cristina em A pele que hábito (2011) grifo nosso.

Almodóvar nos deixa um final relativamente aberto à interpretações, pois o destino da personagem nos fica um tanto incerto, há várias indagações de e agora? Vera continuará Vera? Voltará a ser Vicent? Após análise do filme temos a total certeza de que Vicent continuará sendo Vicent, pois nunca se identificou com seu novo corpo, seu ser continua homem, branco, heterossexual, e só precisará a aprender a lidar com a nova materialidade de seu corpo e/ou fazer o processo de transexualização novamente, partindo de Vera para Vicent, para alinhar a matéria com o seu eu. Como vimos, ele carregará marcas em seu corpo para a vida toda e mesmo fazendo o processo reverso novamente, ainda permanecerá no limite entre sexo e gênero, como muitas pessoas fora do cinema permanecem, no limite de seu ser.

6. REFERÊNCIAS

AFONSO, Ana Paula Jardim Martins. **Corpos que perturbam [manuscrito] : a representação do corpo na contemporaneidade a partir de Má Educação (2004) e A Pele que Habito (2011)** / AnaPaula Jardim Martins Afonso. – Montes Claros, 2016.

ALMODÓVAR, Pedro. **A pele que habito**. [Filme-Vídeo]. La piel que habito. Espanha, Buena Vista International El Deseo S.A. 2011. DVD. 117 minutos. Drama.Música: Alberto Iglesias.

BENTO, Berenice Alves de Melo. **O que é transexualidade**/ Berenice Alves de Melo Bento, São Paulo. Brasiliense.2008. Coleção Primeiros Passos; 328.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. IN: LOURO, Guacira L.(org.), O Corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. **Problemas de gênero: feminino e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

COSTA, Samuel Douglas Farias. **A Pele que habito (Pedro Almodóvar, 2011)**. RUA RUA - Revista Universitária do Audiovisual. Disponível em <<http://www.rua.ufscar.br/a-pele-que-habito-pedro-almodovar-2011/>> Acesso em 26/05/2019 10:50:00.

COUTINHO (Org). **El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**. 2ª Edição. p.113. 2011.

DE MELO, Andréa M.B. **A presença feminina no cinema de Almodóvar**. In: Urdiduras e Sigilos: Ensaio sobre o cinema de Almodóvar. São Paulo. 2ª Edição Revisada. p.225-275. 1996.

FOUCAULT, M. História da sexualidade. 11 ed. Rio de Janeiro, 6 raal, 1993.

HAOULI, Janete El. **A voz de Almodóvar**. In: *Urduuras e Sigilos: Ensaio sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo. 2ª Edição Revisada. p.85-93. 1996.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2.Ed.; 2.reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MALUF, W.S. **Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem**. Florianópolis. p.148. 2002.

MENDES, Luanne Cardoso. **Revisão Sistemática: O uso do molde vaginal em cirurgias de vaginoplastia na atualidade – Técnicas e materiais**. 2017. 36 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Engenharia Biomédica) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

NICHOLSON, Linda. **“Interpretando o gênero”**. In: *Revista estudos Feministas*. Florianópolis, v.8, n. 2, p. 9-41, 2000.