



IX Simpósio Nacional de História Cultural
Culturas – Artes – Políticas: Utopias e distopias do mundo contemporâneo
1968 – 50 ANOS DEPOIS
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT
Cuiabá – MT
26 a 30 de Novembro de 2018

**DESPINDO A PELE QUE HABITO: IDENTIDADES DE GÊNERO E
TRANSEXUALIDADE PELA LENTE DE PEDRO ALMODÓVAR (“A
PELE QUE HABITO”, 2011)**

Talitta Tatiane Martins Freitas*

As peças do quebra-cabeça recusavam-se obstinadamente a se encaixar umas nas outras. Era uma nesga de céu, inteiramente azul, bem difícil de reconstituir. As torrezinhas do castelo, a ponte levadiça, tudo isso era fácil, mas e o céu? Vazio e sereno, enganador...

Tarântula – Thierry Jonquet

A proposta deste texto é debater sobre o uso de filmes em sala de aula, pensando-o enquanto possibilidade de diálogo entre o binômio Arte e Sociedade, História e Cinema. Assim, parte-se do pressuposto de que o cinema possibilita, desde que definidos objetivos e métodos, uma excelente forma de construção do conhecimento em sala de aula, enriquecendo o processo de ensino-aprendizado ao não concebê-lo como ilustração de uma determinada temática histórica (tal como muitas vezes ainda ocorre), mas como o

* Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). Professora Adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT/Rondonópolis). O presente texto faz parte do projeto de pesquisa em andamento “IDENTIDADES DE GÊNERO E SEXUALIDADES PELAS LENTES DO CINEMA: ANÁLISES INTERDISCIPLINARES ENTRE ENSINO DE HISTÓRIA, CINEMA E GÊNERO”.

pontapé inicial para a compreensão da maneira como os sujeitos criam representações acerca do passado a partir de questões que são caras ao seu presente.

Sob esse prisma, elegeu-se como objeto de análise o filme *A pele que habito* (*La piel que habito*), produção espanhola lançada em 2011, sob direção de Pedro Almodóvar. Trata-se de uma adaptação cinematográfica do livro *Tarântula* (1984), do francês Thierry Jonquet, na qual as questões de gênero e transexualidade tomam o centro da narrativa. A partir da análise de tais obras, é possível discutir em sala de aula tanto as construções identitárias de gênero, como as mudanças históricas em relação a elas, visto que, ao analisa-las, observa-se o deslocamento do eixo central das narrativas dramáticas, o que resulta consequências significativas.

Sob esse ponto de vista, o uso de *A pele que habito* em sala de aula mostra-se uma frutífera mola propulsora para as discussões sobre feminilidade, masculinidade e performances de gênero, sendo possível ao educador mediar o debate à cerca dessas questões para as sociedades contemporâneas, bem como evidenciar que se trata de construções socioculturais que, como constructo social, não devem ser naturalizadas, sendo passíveis de questionamento e modificação.

Esse é um dos possíveis caminhos para se discutir a questão de gênero no âmbito escolar e acadêmico, visto que os estudantes (bem como professores e a parte administrativa) ainda concebem a ideia de gênero intrinsicamente relacionada ao corpo biológico, desconsiderando-a como uma construção que requer reflexão crítica e apurada. Sendo assim, se percebe a necessidade de desconstruir a naturalização de categorias como mulher/homem/trans, homo/hetero que estão enraizadas no senso comum a partir de uma herança discursiva do século XIX, especialmente formuladas pela área da medicina.

E no que se fundamenta essa necessidade de desnaturalização?

Primeiramente na perspectiva de que ela não apenas define, mas também cria hierarquizações que ainda são utilizadas para excluir determinados sujeitos e comportamentos da sociedade, especialmente se pensando pela perspectiva de norma/padrão (homem, branco, hetero) e desvio (mulher, negro, homo). Ou seja, tudo aquilo que foge do “normal” passa a ser considerado desvio, menor, doença, patologia e, nesses casos, necessita de uma intervenção no sentido de “cura” ou de trazer esses sujeitos desviantes para o que se considera normalidade, que em sua epistemologia remete justamente para o conceito de norma.

A dimensão relacional da diferença – seu estabelecimento em contraste com a norma – também tem sido mascarada. A diferença tem sido representada como um traço fundamental ou natural de um grupo enquanto a norma padronizada (o indivíduo homem branco) não é considerada como possuidora de traços coletivos.¹

A ideia de normalidade, então, está intimamente ligada à padronização e à homogeneidade. E é justamente esse o problema de uma sociedade heteronormativa e sexista: ela pseudo elimina as diferenças, a diversidade, a pluralidade de vivências e modos de ser e se ver no mundo. E, pelo menos no discurso, se sabe que os sujeitos são por excelência diferentes uns dos outros, mesmos aqueles que se “enquadram” numa mesma categoria classificatória.

Sendo assim, quando se fala da importância de se trabalhar a questão de gênero no ensino básico, estamos entre outras coisas falando da importância de se conceber um processo de ensino aprendizagem voltado para a diversidade e para a cidadania, elementos estes que estão presentes como prerrogativas na LDB, nos PCN's e em tantos outros dispositivos legais voltados para a regulamentação do ensino no Brasil. Fingir que todos são iguais e tratados de maneira igualitária apenas camufla um problema que se estende há séculos. Ignorar o problema não faz com que ele seja eliminado. Muito pelo contrário, apenas agrava uma situação de preconceitos, violência verbal e física, de assassinatos, situações que levam à depressão, ao suicídio, à autoflagelação, à exclusão social.

O complicado de se trabalhar com essas questões é que, muitas vezes, elas são compreendidas como direcionadas a determinados segmentos sociais, não sendo, portanto, de interesse de todos. Essa deve ser a primeira ideia a ser desconstruída, pois ao desnaturalizarmos tais categorias estamos, em essência, buscando desconstruir toda e qualquer forma de preconceito; estamos alicerçando o ensino numa perspectiva não apenas de inclusão, mas de cidadania plena e de diversidade, o que interessa à construção de uma sociedade como um todo.

O filme espanhol *A pele que habito* (2011), como direção de Pedro Almodóvar, é uma excelente forma de se colocar em pauta essas discussões. Levando-se em consideração a idade dos alunos e o seu grau de maturidade intelectual, a obra se torna quase um “tratamento de choque” ao se colocar em cena uma situação extrema de

¹ SCOTT, Joan W. O enigma da igualdade. *Estudos femininos*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 24, Jan./Abr. de 2005.

transexualidade forçada. A comparação entre a obra fílmica e literária é um dos possíveis caminhos para suscitar tais discussões.

Por exemplo, há um deslocamento do foco de discussões entre essas duas obras. Enquanto no livro a trama gira em torno da questão da vingança em si – a tarântula que prende a sua vítima na teia, mas que a tortura antes que a mesma sirva de alimento –, enquanto no filme a discussão se desloca para a relação entre as personagens, na trama de vingança, de transexualidade e de convivência forçada. Da mesma forma, a diferença nos desfechos indica uma tácita mudança na maneira como diferentes sociedades pensaram à cerca da construção de gênero e da transexualidade. Na obra literária de 1984, a transexualidade forçada faz com que esse novo corpo biológico feminino determine a identidade de gênero da personagem. Já no filme, feito em 2011 – no auge das discussões sobre homossexualidade, casamento homoafetivo, sexualidades plurais, etc. – tal final simplesmente não poderia ser possível, fazendo com que Vicente apenas habite o corpo de Vera (pela transexualidade forçada), todavia tal mudança não determinando a sua *self* ou a sua identificação com o gênero feminino.

Assim, *Tarântula* dialoga diretamente com um contexto em que ainda se concebe a transexualidade na correlação entre travestismo feminino e “inversão sexual”, em um espaço ocupado pela psiquiatrização da homossexualidade como uma patologia.

Em 1987, a transexualidade, chamada de transexualismo, foi incluída no Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – DSM III (Manual Diagnóstico e estatístico das Desordens Mentais) para os indivíduos com “disforia de gênero” que demonstrassem durante, pelo menos, dois anos, um interesse contínuo em transformar o sexo do seu corpo e o status do seu gênero social. Em 1994, o DSM-IV trocou o termo Transexualismo por Desordem da Identidade de Gênero, que também pode ser encontrado no CID-10 (Classificação Internacional de Doenças) (Athayde, 2001) e na sua última versão, em 2001, o DSM trocou “Desordem” por “Transtorno de Identidade de Gênero”.²

Tal classificação ainda persiste sendo alvo de constantes disputas do movimento LGBTQB+, mais especificamente do movimento trans. A herança de uma visão que coloca a transexualidade como doença a ser sanada continua a povoar o imaginário de

² ÁVILA, Simone; GROSSI, Miriam Pillar. Transexualidade e movimento transgênero na perspectiva da diáspora queer. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS DA HOMOCULTURA, 5., 2010, Natal. **Anais eletrônicos...** Natal: ABEH, 2010, p. 4-5. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/59733080/TRAN-SEXUALIDADE-E-MOVIMENTO-TRANSGENERO-NA-PERSPECTIVA-DA-DIASPORA-QUEER-Simone-Avila-e-Miriam-Pillar-Grossi>>. Acesso em: 20 Dez. 2018.

considerável porcentagem da população, a qual ainda questiona o pertencimento de um sujeito trans à sua identidade de gênero, sendo ainda determinante o corpo biológico de nascimento.

Nos quase 30 anos que separam as duas obras, a discussão sobre transexualidade obteve um avanço considerável, tanto pelas lutas dos movimentos sociais, como pelas discussões feitas pela teoria Queer. Não cabe aqui aprofundar tais preceitos, mas mostra-se importante delinear junto aos alunos a ideia de construção. Se o gênero não fosse uma construção social (e como tal, plausível de ser modificado), o final das duas obras seria o mesmo, pois se trataria de um encaminhamento natural. Ou seja, corpo biológico = identidade de gênero.

A composição do título *A pele que habito* remete justamente para essa discussão: até que ponto o corpo que habitamos determina o nosso *self*, a nossa identidade (no caso, identidade de gênero). Analisando-se o filme, percebemos que Almodovar não opta por uma narrativa linear: ela inicia-se com a passagem de cenas que remetem a um cotidiano “quase morno” de situações triviais e que poderiam ser vivenciadas por qualquer sujeito: a cidade, uma mulher fazendo yoga, um médico trabalhando em seu laboratório.

À primeira vista, trata-se de situações sólidas e que não necessariamente remetem a algum tipo de conflito eminente, sólidas como as nossas maiores certezas. O drama/suspense é apresentado ao espectador em pequenas parcelas (especialmente na primeira metade do filme), muito mais sugerido do que mostrado. A ação dramática apenas é efetivamente revelada a partir da sua segunda metade da narrativa, após a aparição da personagem Zeca, o qual engatilha uma série de ações que desvelam o que há por trás da aparente normalidade da vivência das demais personagens que compartilham a mesma moradia. Após o estupro de Vera/Vicente feito por Zeca, e utilizando-se de flashback (pelo lembrar e os sonhos que acometem as personagens), temos uma maior compreensão do que efetivamente se trata a narrativa, bem como da situação que obriga esses diferentes sujeitos a se relacionarem.

Por isso, a aparente estrutura sólida de vida cotidiana, apresentada no início da película, vai aos poucos se desmoronando, dando lugar à fragilidade e a liminaridade das situações e personagens. A fragilidade da paciente, agora compreendida como cativa, é também a fragilidade de todos os envolvidos nessa teia prestes a ruir, mas ainda sim forte suficiente para se manter suspensa por algum tempo. A exposição das aparências enganadoras é um dos motivos recorrentes na filmografia de Almodóvar, afinal, em A

pele que habito, todos os personagens possuem algum segredo ou camuflam/alteram aquilo que demonstram ser inicialmente.

Se pensarmos na construção da trama, perceberemos que em diversos momentos há a alusão a essa metáfora, subentendida em diferentes elementos espalhados ao longo do filme. Em outros termos, aquilo que inicialmente é visto como sólido, na verdade, encobre aspectos que o que se busca esconder e/ou modificar: no trabalho de cirurgião plástico, que esconde as imperfeições, que encobre com outra pele a realidade; na fina ironia na escolha dos nomes de cada uma das personagens; na configuração dos espaços que remetem a um lar ou que buscam resgatar uma humanidade (talvez perdida) com a disposição de quadros com figuras humanas nuas; na própria simbologia da pele que envolve tanto os demais órgãos do corpo humano, mas também identidades de gênero que podem ser diferentes do sexo biológico. Essa configuração do espaço, aparentemente convidativa, vai aos poucos se tornando opressora, tanto pela compreensão do rumo da trama, como pelo processo de edição que não nos permite respirar entre um ponto dramático e outro. A prisão domiciliar conecta as personagens Robert e Vera/Vicente, uma conexão que é tão frágil quanto a sanidade de ambos. Porém, as paredes se mantêm aparentemente estáveis como uma pele que mantém tudo ilusoriamente em seu lugar.

Essa dualidade é apresentada em outros tantos momentos da trama, de maneira sutil ou explícita, tanto na escolha dos quadros e artistas retratados, como nas situações vivenciadas pelas personagens. Assim, uma situação aparentemente similar pode ser interpretada ou vivenciada de maneira diferente, como por exemplo nas duas situações de estupro, nas quais no caso de Norma significa uma prisão dentro da sua psique, mas que no caso de Vicente/Vera indica uma possibilidade fuga/liberdade. Entretanto, se torna evidente que a separação entre corpo (Vera) e personalidade (Vicente) é o aspecto de ambiguidade e liminaridade mais evidenciada ao longo de toda a narrativa, visto que é o próprio motor que conduz a história.

Sobre esse último ponto é necessário delinear alguns aspectos de suma importância. Vicente possui a identidade hetero, a qual é apresentada ao espectador antes de ser submetido à transexualidade forçada e somente física. Sobre o seu passado, sabemos que trabalhava em um brechó com a sua mãe e com Cristina, que se assumia lésbica e que acreditava que Vicente era gay devido ao modo como vivia a sua masculinidade voltada para a sensibilidade e preocupação com o estético – demonstrada

pelas escolhas de roupas para compor um manequim da referida loja. Todavia, mesmo sabendo da sexualidade de Cristina, Vicente gostava de flertar com ela.

Após a cirurgia de transexualidade forçada, Vicente passa a habitar o corpo de Vera (que ironicamente significa verdadeiro), nome que seu “criador” o batista em uma clara tentativa de sentimento de posse e domínio sobre o corpo do outro. Apesar disso, Vicente encontra estratégias para se manter conectado com a sua verdadeira identidade: ou seja, ele não assume o corpo feminino que lhe foi forçado, mas se utiliza dele como estratégia para ganhar a confiança de Robert e, assim, conseguir em algum momento escapar da sua prisão. Ao longo desse processo, a yoga (que lhe foi “recomendada” para aumentar a flexibilidade e por ser algo do interesse feminino), as esculturas com os tecidos picotados dos vestidos, os escritos na parede feitos com maquiagem, etc. são utilizados por Vicente para se manter conectado com quem ele realmente é. Em outras palavras, ele recolhe aquilo que deveria lhe aprisionar em uma identidade feminina que não lhe pertence para se manter vivo e focado naquilo que ele realmente é. O corpo de Vera se torna um simulacro da femilnilidade que não se efetiva.

Esses aspectos, no entanto, não são apresentados aos espectadores de maneira clara e evidente, fazendo com que, para muitos, o desfecho indique um final onde Robert (que significa “Aquele que brilha na glória”) e Vera/Vicente permaneceriam juntos, uma concretude do mito do Pigamaleão ou uma aparente síndrome de Estocolmo. De fato, Robert se permite apaixonar por sua criação (e não necessariamente pela criatura criada), seja por se ver seduzido pela perfeição biomédica (logo ele se apaixonou pelo êxito do seu trabalho), seja pela recriação de sua esposa falecida.

É interessante destacarmos que esse sentimento começa a ser demonstrado após o estupro de Vera/Vicente por Zeca, antigo amante de Gal (esposa de Robert) – que anteriormente foi transfigurada em um acidente de carro durante a fuga com o amante e que comete suicídio ao se ver refletida em um vidro). No momento do estupro, ao apontar a arma para Vera/Vicente, Robert percebe o olhar de desespero de que aquilo não é consentido e, por esse motivo, modifica a direção da arma para a cabeça do agressor e não mais para o corpo da vítima. Essa, em verdade, é a remissão de Gal e de seus sentimentos por ela, pois Robert transpõe para a negação de Vicente/Vera o que poderia ter sido a história de traição de sua esposa com Zeca.

No entanto, ao transformar Vicente em Vera, Robert só mudou a sua pele, mas não o seu *self* psicológico. E, por esse motivo, um final que aponte para uma relação

afetiva entre as personagens não é possível de ser construído em 2011. Diferente da obra literária *A Tarântula*, Vicente/Vera concretiza a sua vingança matando o seu algoz, única forma encontrada para ter a sua liberdade física novamente.

Vicente, que outrora tinham alinhados sua identidade de gênero com o seu sexo biológico agora se vê preso em um corpo que não identifica como sendo seu. Apesar disso, ele sobrevive, pois as modificações sofridas jamais dissiparam a vontade do rapaz de voltar para casa. Tal como o significado do seu nome (“Vitorioso”), a sua assinatura pessoal e a sua essência permanecem lá, inacessíveis ao contato de Robert ou de Zeca. Vicente permanece vivo, apenas habitando a pele de Vera.

Ao final do filme, a narrativa tenta construir (ou pelo menos sugere) uma possível solução para a situação construída: Vicente no corpo de Vera e que ainda mantém sentimentos por Cristina, que anteriormente havia o dispensado por ser lésbica. O filme aponta para uma possibilidade de configuração liminar de família: a solução efetiva para Vicente seria uma relação homossexual ao nível da pele, mas não lésbica ao nível do seu *self* psicológico. Todavia, essa solução encontrada por Almodovar também se mostra problemática, visto que a orientação sexual de Cristina não se apresenta apenas no nível corporal (ou seja, a sua atração por mulheres não se limita ao corpo feminino) e ao se interessar por Vicente/Vera essencialmente ela não estaria se interessando por uma mulher, visto que Vicente ainda permanece como a identidade de gênero masculina, independente do corpo biológico que lhe foi forçado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização do filme *A pele que habito*, conforme foi evidenciado, pode se tornar uma interessante ferramenta pedagógica para o professor interessado em estabelecer com seus alunos um processo de ensino-aprendizado sobre identidades de gênero, transexualidade e diferentes tipos de orientação sexual, possibilitando o diálogo e a percepção coletiva sobre aspectos que historicamente foram naturalizados e que persistem enraizados de maneira errônea no senso comum. O uso do cinema, assim como de qualquer linguagem artística, requer do educador um planejamento das suas ações, tanto no que diz respeito à parte prática/funcional, quanto no que diz respeito aos objetivos estabelecidos, os caminhos a serem seguidos e as estratégias a serem utilizadas para tal. Trata-se de uma premissa frutífera tanto quanto desafiadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A pele que habito. Dir. Pedro Almodóvar, 2011.

ÁVILA, Simone; GROSSI, Miriam Pillar. Transexualidade e movimento transgênero na perspectiva da diáspora queer. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS DA HOMOCULTURA, 5., 2010, Natal. **Anais eletrônicos...** Natal: ABEH, 2010, p. 4-5. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/59733080/TRANSEXUALIDADE-E-MOVIMENTO-TRANSGENERO-NA-PERSPECTIVA-DA-DIASPORA-QUEER-Simone-Avila-e-Miriam-Pillar-Grossi>>. Acesso em: 20 Dez. 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BERNARDET, Jean-Claude.; RAMOS, Alcides F. **Cinema e História do Brasil.** 3 ed. São Paulo: Contexto, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber.** 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

JONQUET, Thierry. **Tarântula.** Rio de Janeiro: Record, 2011 [1984].

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela. Linguagens artísticas (cinema e teatro) e o ensino de história: caminhos de investigação. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 4, ano IV, n. 4, p. 4-5, Out.-Dez. 2007. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF13/SECAO_LIVRE_ARTIGO_6-Alcides_e_Rosangela.pdf>. Acesso em: 02 Out. 2018.

ROSENSTONE, R A. **A história nos filmes, os filmes na história.** Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.