

A EPIDERME DO GÊNERO E SUAS TRANSGRESSÕES NO FILME “A PELE QUE HABITO”, DE PEDRO ALMODÓVAR

*Daniel Mazza**

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo questionar a construção da identidade de gênero de dois personagens do filme *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar (2011): o jovem Vicente, que passa por diversas cirurgias plásticas, inclusive vaginoplastia, e passa a ser conhecido como Vera, e o cirurgião plástico Robert Ledgard, responsável pelas cirurgias em Vicente/Vera e por quem se apaixona. A partir de duas perguntas básicas, “Seria Vicente, após a intervenção cirúrgica que lhe foi imposta, um homem ou uma mulher?” e “Seria o médico heterossexual, homossexual ou bissexual?”, serão discutidas as possíveis transgressões das normas de gênero levando em conta a Teoria Queer proposta por Judith Butler, segundo a qual o gênero e a sexualidade são performativamente constituídos, isto é, são construções discursivas baseadas em certas normas que constroem a identidade dos seres, inclusive quando esta perpassa por questões físico-corporais, como o sexo.

Palavras-chave: Teoria Queer; Gênero; Transgressão; A Pele que Habito.

ABSTRACT

This paper aims to question the construction of gender identity of two characters in the film *The skin I live in*, by Pedro Almodóvar (2011): the young Vicente, who go through several plastic surgeries, including vaginoplasty, and becomes known as Vera; and the plastic surgeon Robert Ledgard, responsible for operations in Vicente/Vera and with whom falls in love. From two basic questions – “Would Vincent, after the surgeries that was imposed, a man or a woman?” and “Would the doctor be heterosexual, homosexual or bisexual?” – we will discuss the possible transgression of gender norms leading account the Queer Theory proposed by Judith Butler, according to which gender and sexuality are performatively constituted, that is, they are discursive constructions based on certain rules that construct the identity of beings, even when it permeates physical body issues, as sex.

Keywords: Queer Theory; Gender; Transgression; The Skin I Live In.

* Doutor em Linguística de Texto e do Discurso pela UFMG. Professor Adjunto da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG).

O fato é que meus filmes não são suficientemente morais para tratar do proibido, ou então são tão morais que proibem que se fale do proibido. Seja como for, o que é proibido segundo a moral tradicional não o é para mim.

Pedro Almodóvar, em *Conversas com Almodóvar*.

INTRODUÇÃO

As obras de Pedro Almodóvar costumam despertar emoções antagônicas em seus espectadores, desde fascínio e admiração até antipatia e aversão. Como um artista psicanalisado, o diretor espanhol sabe tocar em diversas situações tabus e inquietantes em seus filmes, como a homossexualidade na Igreja Católica em *A má educação* (2004), a relação entre pais e filhos em *Volver* (2006) e *Tudo sobre minha mãe* (1999), o coma e o pós-coma em *Fale com ela* (2002).

A temática da sexualidade talvez seja uma das mais recorrentes em suas obras. Desde seus curta-metragens em Super-8 (medida-padrão de largura de película/filme usada geralmente por cinegrafistas amadores, de padrão intermediário entre 8 mm e 16 mm) na década de 1970, podemos perceber que Pedro Almodóvar coloca uma lupa nesse âmbito da identidade de suas personagens e nos apresenta, por exemplo, Luci, uma esposa sadomasoquista (em *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de 1980); Sexilia, uma estrela pop ninfomaniaca (em *Laberinto de paixões*, de 1982); Diego Montes, um ex-toureiro que, depois de fazer sexo com as mulheres, as mata para reviver a emoção das estocadas na arena (em *Matador*, de 1986); Juan (ou Ángel), um jovem que finge ser homossexual para conseguir o sucesso como ator (em *A má educação*, de 2004); isso para citar alguns. Em todas essas personas criadas por Almodóvar, a encenação da identidade de gênero e sexualidade é de extrema importância para o enredo da história, e não poderia ser diferente em uma de suas obras mais recentes: *A pele que habito* (2011). Baseado no romance *Mygale* (1984), que foi publicado posteriormente sob o título *Tarântula*, de autoria do escritor francês Thierry Jonquet, o longa-metragem conta a história do cirurgião plástico Robert Ledgard, que recria em laboratório uma espécie de pele humana após o acidente que sua esposa sofreu e que lhe deixou marcas de queimaduras por todo o corpo. Anos após a morte da mulher, Norma, a filha do casal, que sofria de distúrbios mentais, parece haver sofrido um estupro e o médico realiza, então, inúmeras cirurgias em Vicente, o rapaz que provocou tal ato, fazendo-o de cobaia. Inicialmente, realizou uma vaginoplastia e, em seguida, a mudança de pele que tanto o obsedava. Com o passar da história, percebemos que Ledgard se apaixona pela sua cobaia.

Dentre tantos caminhos de análise, escolhemos para este trabalho o modo como as personagens se identificam com certos papéis de gênero, sexo e sexualidade. Ou melhor, observaremos as construções de identidades sexuais de Ledgard, que acaba por se apaixonar e ter relação sexual com sua paciente-cobaia; e o jovem Vicente que, após sofrer as alterações em seu corpo, passa a ser chamado de Vera Cruz. Seria o primeiro um homossexual (ou bissexual) por se apaixonar por Vicente/Vera? Seria o segundo uma mulher?

Para aprofundarmos nesses questionamentos, recorreremos às contribuições da Teoria *Queer* de Judith Butler, que, de forma geral, propõe que o gênero, o sexo e a sexualidade são performativamente constituídos, isto é, não são naturais, mas sim construções baseadas em certos discursos regidos por regras que constroem a identidade dos seres, inclusive quando perpassam por questões físico-corporais.

1 O EU QUE HABITA A PELE

“A Pele que Habito” (doravante PH) pode ser dividido em quatro partes por ordem de aparição: a primeira, que passa no ano de 2012, em Toledo, considerado o presente; a segunda, que ocorre 6 anos antes, ou seja, em 2006; a terceira, ainda em 2006, mas algumas semanas depois da segunda parte; e a última, que volta ao presente. Essa estratégia de mudanças temporais, além da técnica de *flashback*, comuns nas obras de Almodóvar, fazem com que o espectador tenha acesso a fragmentos dos personagens e da história que frequentemente lhe provocam interrogações.

Em PH, inicialmente, temos contato com uma personagem praticando ioga em uma sala, usando uma malha sobre seu corpo, bem justa. Os traços finos, o cabelo um pouco longo, o volume na região peitoral e ausência de volume na região pélvica, pelo menos em nossa cultura, nos leva a concluir que se trata de uma mulher.

A malha colada no corpo, como se pode descobrir com o caminhar do filme, se justifica por uma cirurgia realizada em toda pele da personagem. Já no início, temos indícios de que não se trata de uma intervenção desejada pela paciente¹, como se pode perceber pelo diálogo entre ela e o médico no início do filme:

VERA: Quanto vai durar tudo isso?

LEDGARD: Tem a pele mais macia do que eu pensava.

VERA: Se você não acabar com isso, acabo eu.

LEDGARD: Se quisesse se matar, teria cortado a jugular, ou ao menos teria tentado.
(ALMODÓVAR; ALMODÓVAR, 2011)

O corpo é, nesse contexto, o grande destaque no início do filme, e estamos falando de um corpo ao mesmo tempo criado e aprisionado. Na primeira parte da história, há referências importantes a respeito disso, como quando a personagem faz estátuas com as suas gazes. A metáfora do forjamento do corpo parte inclusive da própria obra forjada que, inclusive, havia trabalhado em uma loja de roupas fazendo e montando manequins. Paralelamente, e duas vezes nessa primeira parte, o médico “escultor” contempla sua obra pela televisão. Uma das cenas (Figura 2) lembra o quadro “Venus del Espejo”, do pintor espanhol do Siglo de Oro, Diego Velázquez (Figura 1). A beleza, em ambos os casos, é destacada pela pele branca e lisa, à mostra. Entretanto, o contraste se deve ao fato de que Vênus tem uma beleza “natural”, e Vera tem a sua construída. Além desse contraste da beleza, as duas cenas se distinguem pela questão do voyeurismo: enquanto na pintura o voyeur é o espectador, no filme é o médico criador da obra-prima.

¹ Infelizmente, a nossa língua nos trai com relação ao gênero. Usarei, portanto, para me referir a essa personagem com o corpo adulterado (Vera), o gênero feminino e à personagem temporalmente anterior a ela (Vicente), o masculino.

Figura 1 – Venus del espajo (1648-1650), Diego Velázquez.



Fonte: <http://www.abc.es/cultura/arte/20140620/abci-venus-velazquez-atentado-201406201654.html>. Acesso: 21 jun. 2017.

Figura 2 – Primeira cena do filme “A pele que habito” em que Ledgard contempla Vera pela televisão.



Fonte: (ALMODÓVAR; ALMODÓVAR, 2011)

Outra relação inevitável com o corpo pode ser feita a partir do quadro pendurado na parede do quarto de Ledgard, onde ele contempla Vera pela televisão (Figura 3). Trata-se de “*Artista creando una obra de arte*”, do pintor e arquiteto Gullermo Pérez Villalta (Figura 4), amigo de longa data de Pedro Almodóvar.

A pintura retrata duas figuras humanas cujos rostos aparecem convertidos em esferas, sem traços e expressões. Percebe-se a existência de uma figura feminina e uma masculina em um ambiente que recorda a famosa obra *O nascimento de Vênus*, do pintor italiano renascentista Sandro Botticelli, além de a figura feminina recordar, também, a posição de Vera deitada. Destaca-se a informação de que tanto o homem quanto a mulher são obras sem rosto, parte do corpo onde se cristalizam “os sentimentos de identidade, estabelece-se o reconhecimento do outro, fixam-se qualidades da sedução, identifica-se o sexo, etc.”, segundo Le Breton (2010, p. 71). Inclusive, na primeira aparição de Ledgard no longa-metragem, em uma conferência em uma maternidade, o médico diz que “o rosto nos identifica”, por isso as vítimas de incêndio, como sua mulher, mais que sair com vida, precisam ter um rosto, “ainda que seja o de um morto. Um rosto com feições, para poder gesticular”.

Figura 3 – Segunda cena do filme “A pele que habito” em que Ledgard se prepara para contemplar Vera pela televisão.



Fonte: (ALMODÓVAR; ALMODÓVAR, 2011)

Figura 4 – *Artista creando una obra de arte* (2008), Gullermo Pérez Villalta.



Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-ieKZ0gaWXZE/TmtrumWKosI/AAAAAAAAASOs/jXriCbaYaM8/s1600/perezVillalta.jpg>. Acesso em: 21 jun. 2017

É exatamente nessa questão da identidade paradoxalmente não-identificada que vou me deter. A problemática que apresento é que a construção identitária de gênero não está ancorada apenas no corpo ou apenas nos comportamentos, mas em ambos. A teórica *queer* Judith Butler considera a identidade de gênero como “resultado performativo compelido pela sanção social e pelo tabu.” (BUTLER, 1998, p. 297). Essa performatividade do gênero é instituída pela estilização do corpo, que deve ser entendido como “a maneira mundana em que os gestos corporais, os movimentos e as normas de todo tipo constituem a ilusão de um eu gendrado [que tem um gênero] permanente” (BUTLER, 1998, p. 297). O que Butler quer dizer com isso é que, com a repetição estilizada de atos, cria-se um efeito de permanência do gênero, e o próprio corpo repetido, tanto em sua matéria como em seu discurso, provoca também esse efeito. O gênero não é, portanto, um fenômeno da realidade, mas o conjunto de atos que repetem significações históricas, como o é, também, o próprio corpo.

A construção corpórea de Vera, por exemplo, é explicada na segunda parte do filme, quando o jovem Vicente é pego por Ledgard como cobaia de experimentos por haver supostamente estuprado sua filha Norma e que, algum tempo depois, se suicida pulando da janela, da mesma forma que sua mãe Gal. A cirurgia de pele que sofreu Vicente é a mesma que Gal faria após ter sofrido um acidente de carro e queimado boa parte do corpo (inclusive, o nome dado por Ledgard à pele artificial é *GAL*), acidente provocado pelo amante Zeca. Desde o acidente, Ledgard trabalhava em uma pele mais resistente a picadas e queimaduras leves por meio da transgênese da pele do porco, método proibido no meio médico. De posse de todos esses argumentos, podemos construir a imagem corporal de Vera como um ‘acerto de contas’ e também um experimento médico muito similar à história do monstro de Frankenstein². Acrescenta-se ao enredo o fato de que o rosto que Vicente adquiriu após a cirurgia é muito similar ao de Gal.

Corporalmente, poderíamos dizer que Vicente, agora Vera, é uma mulher, principalmente após a vaginoplastia. Entretanto, essa identidade só é afirmada pela personagem uma única vez, mas com a intenção de criar uma imagem de si confiável para, posteriormente, fugir. A identidade corpórea em PH é muito tênue e está em uma interseção incômoda entre o ‘natural’ e o alterado, entre o desejo e a imposição externa, consequentemente, entre o homem e a mulher.

Sobre a construção do corpo, Butler (1998) considera que a materialidade leva significado, mas o leva de modo dramático, ou seja, mais que a matéria, o corpo se faz e encarna as possibilidades culturais e históricas. Dessa forma, o corpo de Vera é um corpo que traz um significado da violência que o transformou em um corpo com vagina. É difícil dizer que se trata agora de uma mulher sem pensar que essa afirmação seja também uma violência contra Vicente, pois ser mulher não se restringe ao corpo enquanto matéria, mas também ao corpo enquanto ato.

2 Refiro-me aqui ao romance gótico *Frankstein* (ou o Prometeu moderno), de Mary Shelley, publicado em 1818. Donatelli (2014, p. 50) resume a obra contando que o estudante suíço de medicina Victor Frankenstein, obcecado pela ideia de (re) criação da vida, busca em teorias científicas vigentes na época da publicação do Romance, como o Galvanismo (estimulação por impulsos elétricos dos órgãos vitais), a concretização de seu desejo. Para alcançá-lo, reuniu as melhores partes de cadáveres (por exemplo: as pernas do corredor mais ágil, os braços, de um homem forte, o cérebro de um intelectual, etc.) e, após um trabalho incansável, conseguiu dar vida ao ser. Entretanto, quando o médico se deu conta do que acabara de fazer, abandonou a Criatura (que é assim tratada durante todo o romance) enfatizando a ideia de que não passava de um monstro. O ser sofreu com a rejeição social, sobretudo com a de seu criador, o que lhe despertou um desejo de vingança. Dessa forma, a criação de Frankenstein tornou-se seu maior inimigo, e assassinou um por um de seus entes queridos. A partir deste momento, começa um perseguição mútua movida pela sede de vingança. Sugiro a leitura de Donatelli (2004) para uma relação interessante entre o romance de Mary Shelley e o filme de Almodóvar.

2 O EU QUE HABITA O ATO

Quando se inicia a segunda parte do filme, com o resgate do ano de 2006, Almodóvar nos apresenta algumas cenas para que possamos construir a identidade de gênero de Vicente. Se a identidade de gênero se baseia também em atos, podemos concluir que a orientação sexual influi nessa representação, já que, tradicionalmente, se refere à tendência da resposta erótica de uma pessoa como heterossexual ou homossexual e inclui o objeto de desejo da pessoa (homem ou mulher) e suas fantasias. O desejo só faz sentido para nós porque o objeto de desejo faz parte das representações da realidade, conforme Silva (1996), e essa realidade se faz pela linguagem. Consequentemente, desejar é agir com a linguagem, é uma performance, e se realiza pelo corpo.

Retomando, Vicente é apresentado como um jovem rapaz que trabalha em uma loja de roupas com sua mãe e uma vendedora chamada Cristina. O jovem demonstra certo interesse pela vendedora que, no entanto, o ignora por ser lésbica, e essa cena nos leva a construir a imagem de que Vicente performatiza a heterossexualidade, além da cena do suposto estupro a Norma. Entretanto, essas duas cenas são questionáveis se, de fato, são suficientes para que possamos identificar a sexualidade de Vicente. Na verdade, acreditamos que não existem quantidades e performatividades suficientes para definir a sexualidade de ninguém. Como Butler (1998, p. 310) propõe, “o gênero é um ‘ato’, em sentido amplo, que constrói a ficção social de sua própria interioridade psicológica”. Quando tentamos identificar o gênero, estamos estagnando algo que está sempre em movimento e nos apoiamos nas performatividades e no que elas significam para a sociedade ocidental contemporânea.

Almodóvar, dessa forma, joga com sua audiência embaralhando performatividades sexuais em diferentes momentos do filme: na primeira parte, Vera é estuprada por Zeca e recusa depois transar com Ledgard, pois sentia dores; na segunda parte, sugere-se que Vicente estuprou Norma; na última parte, novamente o médico quer transar com Vera, que reclama uma vez mais de dor, mas Ledgard propõe sexo anal, e Vera questiona se isso não doeria mais. Os atos sexuais que aparecem ao longo do filme estão sempre vinculados à violência e/ou à dor por parte de um dos envolvidos no ato. E o agravante é quando tentamos classificar esses atos enquanto manifestação de homo ou heterossexualidade.

A grande contribuição do filme à questão do gênero pode se dar a partir desses encontros sexuais e das performatividades sociocorporais das personagens. Se por um lado consideramos que o órgão genital é responsável apenas para a matriz da identidade corporal dos seres, que se dividem em homens e mulheres, o que deve levar em conta no caso de Vicente/Vera é seu nascimento ou sua apresentação corpórea atual? Essa pergunta só pode exigir uma resposta se, juntamente a ela, for respondida outra pergunta: qual a necessidade de se denominar o ser na perspectiva do gênero e do sexo? Wittgenstein (1996, p. 46) já considerava que

denominar é uma preparação para a descrição. O denominar não é ainda nenhum lance no jogo de linguagem (...). Pode-se dizer: ao se denominar uma coisa, *nada* está ainda feito. Ela não *tem* nome, a não ser no jogo. Era o que também Frege pensava com o seguinte: uma palavra só tem significação no contexto da proposição.
[destaques do autor]

Dessa forma, ao se falar do sexo de uma pessoa enquanto característica identificadora, devemos procurar nas intenções do jogo de linguagem. Butler (2010, p.208) diria que

compreender a identidade como uma *prática*, e uma prática significativa, é compreender sujeitos culturalmente inteligíveis como efeitos resultantes de um discurso amarrado por regras, e que se insere nos atos disseminados e corriqueiros da vida linguística”. [grifo da autora]

Logo, o sujeito se faz pelo e no discurso que, ao mesmo tempo, se faz pelo sujeito. E mais que isso, o gênero do ser humano, da mesma forma que outras facetas do sujeito, é consequência de certos discursos regidos por regras, os quais governam a invocação inteligível da identidade. Assim, o gênero (e, por extensão, o sujeito) não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras, precisamente por meio da produção de “efeitos substancializantes”, nas palavras de Butler (2010).

O que quero dizer é que, na nossa cultura, o sexo é compreendido como algo responsável pela viabilidade do ser e por sua inteligibilidade cultural. Isso ocorre devido à ideia de que a materialidade dos corpos é indissociável das normas regulatórias que governam sua materialização e a significação dos efeitos materiais. Explicando melhor, as performatividades de gênero/sexo/sexualidade só podem ser compreendidas porque são reiterações discursivas que produzem os fenômenos que o próprio discurso regula e constrange, de forma a construir os sexos como normas culturais que governam a materialização dos corpos e a repensar o processo pelo qual o sujeito assume o corpo/sexo. Trata-se de algo que poderia ser ilustrado pela seguinte fala de Ledgard a Vicente pouco após a vaginoplastia:

Escute bem o que vou lhe dizer, Vicente. É muito importante. Bem, como acaba de ver, a operação foi um sucesso, mas os tecidos que formam a vagina estão ainda macios e poderiam grudar. Mas não se preocupe, evitar é fácil. Tem que manter aberto o novo orifício e conseguir que pouco a pouco fique mais profundo. **Pense que sua vida depende desse orifício, que você respira por ele.** (ALMODÓVAR, ALMODÓVAR, 2011 [destaque nosso])

Apenas depois de terminadas todas as intervenções cirúrgicas de pele foi que Vicente foi nomeado Vera. Não havia mais nenhuma sombra física tipicamente de um rapaz. O ódio lhe toma conta e Vera rasga os vestidos que lhe foram dados, assim como, poucas cenas depois, nega o livro de maquiagem e os produtos de beleza em geral associados à mulher, ficando apenas com os lápis de olho para escrever nas paredes. Uma das coisas que ela escreve é “Respiro, sei que respiro”. Isso parece indicar que Vera começa a usar seu novo corpo para, no mínimo, sobreviver, ou melhor, significa que passa a usá-lo a seu favor. Tanto que ela passa a usar vestidos e a seduzir Ledgard.

Quando nos perguntamos sobre a identidade sexual de Vicente/Vera, podemos nos ancorar em diferentes pontos, mas nunca teremos a resposta cabal e verdadeira. E se consideramos que o corpo é um devir, e que assumir um sexo está vinculado ao processo de identificação sempre regulado pelo imperativo heterossexual (o que gera, dessa forma, algumas possibilidades de identificação sexual e impede ou nega outras), teremos um quadro ainda mais complicado.

A definição de sexualidade que é compartilhada em nossa sociedade inevitavelmente parte da compreensão do sexo. Afinal, ser homossexual significa, no mínimo, que um ser sente desejo por outro ser do mesmo sexo. Por mais que estejamos no campo dos desejos, seu objeto é igualmente responsável por sua compreensão, e entramos em um círculo vicioso de problemas de linguagem e relações com o real. Dessa forma, não apenas o sexo de Vera é questionável, mas também sua sexualidade. E, mais que isso, a sexualidade de Robert é também questionável, pois seu objeto de desejo passa a ser Vera.

É possível concluir que Robert se apaixona por Vera, dentre várias razões, a partir de um diálogo entre ele e Marília quase no final do filme. Robert permite que Vera saia para fazer compras e Marília o questiona sobre essa atitude. Ele, então, responde: “Ela prometeu [não fugir].”. Marília, por sua vez, comenta: “E você acredita? É como um menino! Com as mulheres, sempre acontece o mesmo! E assim você segue!”. Não bastaria justificar com os atos sexuais que eles têm (ou tentam ter) ao longo do filme, mas talvez esse diálogo represente bem como Robert vê Vera, e como Marília vê a situação: uma traição, o mesmo que aconteceu entre Gal e Robert.

Entretanto, Vera é, para o médico, em última instância, a reencarnação de sua esposa Gal, o que torna ainda mais dificultosa a definição das sexualidades, pois Vera pode ser entendida como mulher não por ter feito a vaginoplastia, mas sim por, na fantasia de Ledgard, ser (ou representar) uma mulher, mais especificamente, Gal.

Como se pode ver, não há uma resposta para a questão de Vicente/Vera e Robert Ledgard, mas sim questionamentos e revelação das transgressões de gênero. A busca por ancoragens do sexo, do gênero e da sexualidade fazem parte do que Patrick Charaudeau (1996, 1999, dentre outros) propõe na Teoria Semiolinguística, a saber, que a linguagem deve ser compreendida como veículo social de comunicação e o Homem como um ser social criado/condicionado pela sociedade/cultura do lugar onde vive. Dessa forma, enquanto sujeito-falante, ele ‘repete’ a voz do social, mas o lado psicossocial-situacional lhe garante também uma individualidade (nem completamente individual, segundo Machado (2001), nem completamente coletivo, mas um amálgama dos dois). Assim, na construção da identidade das personagens de PH, pode-se ver o conflito entre o social e o psicológico dessas personagens, além das transgressões nos dois níveis.

Uma mostra da dificuldade da questão do desejo pode ser vista na fala da professora de ioga que Vera assiste pela televisão:

Tem que saber que há um lugar em que pode se refugiar, um lugar que está no seu interior, um lugar que ninguém mais tem acesso, um lugar que ninguém mais pode destruir. Para alcançar esse lugar existe a ioga, uma técnica ancestral. É um lugar onde encontrarão paz, onde encontrarão sossego, liberdade. Mas devem treinar diligentemente, intensamente, e então conseguirão, serão livres. Tem que se ter cuidado, e não confundir *assana*, a forma, com o fundo. (ALMODÓVAR; ALMODÓVAR, 2011)

A ideia de *interno* e *externo* é algo muito discutido na filosofia, mas gostaria, por hora, de destacar a ideia da necessidade do treino, da repetição, e a relação com a forma que se exprime nesta cena do filme e em outras que apresentei neste texto. Estamos falando, portanto, de identidades performativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda no que diz respeito à dicotomia *interno X externo*, acredita-se que o gênero seja algo que está dentro do sujeito, assim como o desejo e, portanto, a sexualidade. Mas se é tão intrínseco assim, por que “treinar diligentemente, intensamente” (ALMODÓVAR; ALMODÓVAR, 2011) para encontrar a paz e ser livre, como ensina a professora de ioga no filme? Suponho que, como a ioga, esse lugar interno que mais ninguém tem acesso seja sua própria história e sua própria escolha, frequentemente inconsciente, de ser quem se quer ser. Essas histórias e escolhas são construídas e vividas na obra de forma a moldar o gênero e a sexualidade das personagens tornando-se lances no jogo da significação das identidades.

Vera Cruz, por exemplo, foi nomeada por Ledgard, e lhe imprimiu, não apenas um novo sexo, mas também certos caminhos de sobrevivência: Vera, significa ‘verdade’ e Cruz, ‘sofrimento’. Por sua vez, Vera, de certa forma, inverte o jogo a seu favor, e volta a ser Vicente, pelo menos quando reencontra sua mãe e lhe diz, na última cena do filme, “Eu sou o Vicente” (ALMODÓVAR; ALMODÓVAR, 2011). Por mais que Ledgard tenha ditado seu destino indicando por que orifício ela deveria respirar, quem triunfou foi Vicente, ‘aquele que vence’. Aliás, é isso que significa o nome Vicente. E é isso que significa, também, o desejo de se identificar.

REFERÊNCIAS

- ALMODÓVAR, Agustín; ALMODÓVAR, Pedro. **A pele que habito**. [Filme-vídeo]. Produção de Agustín Almodóvar, direção de Pedro Almodóvar. [Madrid, El Deseo] Fortaleza, Paris Filmes, 2011. 1 DVD Video, 120 min. color. som.
- BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista, em **Debate Feminista**, outubro 1998, vol. 18. p. 296-314.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.
- CHARAUDEAU, Patrick. Para uma nova análise do discurso. CARNEIRO, Agostinho Dias (org.). **O Discurso da Mídia**. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996. p. 5-43.
- CHARAUDEAU, Patrick. Análise do discurso: controvérsias e perspectivas. MARI, Hugo et all (orgs.). **Fundamentos e Dimensões da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: FALE UFMG / Núcleo de Análise do Discurso, 1999. p. 27-43.
- DONATELLI, Larissa. **Estética da teratogonia**: uma analogia entre Frankenstein e A pele que habito. 2014. 199 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. 2014.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 4.ed. Tradução de Sonia M.S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2010.

MACHADO, Ida Lúcia. Uma teoria de análise do discurso: a Semiologia. In: MARI, Hugo et al (orgs.). **Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas**. Belo Horizonte: FALE UFMG / Núcleo de Análise do Discurso, 2001. p. 39-62.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou Prometeu Moderno**. São Paulo: Ática, 2006

SILVA, Wilson H. da. No limiar do desejo. In: PEÑUELA CAÑIZAL, E. (org.). **Urgidas de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. São Paulo: Annablume, 1996. p. 49-84.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996.