

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO  
PRÓ – REITORIA ACADÊMICA – PRAC  
CURSO DE DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA**

**QUANDO A PELE FAZ A PASSAGEM**

**roteiro tese do filme *A Pele que Habito***

**TACIANO VALÉRIO ALVES DA SILVA**

**Profa. Dra. LUCIANA LEILA FONTES VIEIRA**

**Profa. Dra. MARIA CRISTINA LOPES DE ALMEIDA AMAZONAS**

**RECIFE 2014**

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO  
PRÓ – REITORIA ACADÊMICA – PRAC  
CURSO DE DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA**

**QUANDO A PELE FAZ A PASSAGEM**

**roteiro tese do filme *A Pele que Habito***

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência Parcial para a obtenção do grau de Doutor em Psicologia Clínica pela Universidade Católica de Pernambuco.

**TACIANO VALÉRIO ALVES DA SILVA**

**Profa. Dra. LUCIANA LEILA FONTES VIEIRA**

**Profa. Dra. MARIA CRISTINA LOPES DE ALMEIDA AMAZONAS**

**RECIFE 2014**

S586q

Silva, Taciano Valério Alves da

Quando a pele faz a passagem : roteiro tese do filme A pele que habito / Taciano Valério Alves da Silva ; orientador Luciana Leila Fontes Vieira, Maria Cristina Lopes de Almeida Amazonas, 2014.  
232 f : il.

Tese (Doutorado) - Universidade Católica de Pernambuco.  
Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Doutorado em Psicologia Clínica, 2014.

1. Psicologia clínica. 2. Sexo. 3. Cinema. 4. Identidade de gênero. 5. Almodóvar, Pedro, 1951. 6. Deleuze, G., 1925-1995. 7. Foucault, Michel, 1924-1984. I. Título.

CDU 159.922.7

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
PRÓ – REITORIA ACADÊMICA – PRAC  
CURSO DE DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA**

TACIANO VALÉRIO ALVES DA SILVA

Quando a pele faz a passagem: roteiro tese do filme A Pele que Habito

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Felipe Rios  
Examinador Externo – UFPE

---

Prof. Dr. Henrique Nardi  
Examinador Externo – UFRGS

---

Profa. Dra. Carmem Lúcia Brito Tavares Barreto  
Examinadora Interna – UNICAP

---

Prof. Dr. Alexandre Figueroa  
Examinador Interno – UNICAP

---

Profa. Dra. Luciana Leila Fontes Vieira  
Orientadora – UFPE

---

Profa. Dra. Maria Cristina Lopes de Almeida Amazonas  
Orientadora – UNICAP

**RECIFE  
2014**

## **Dedicatória**

Eles suportaram tudo. Aos meus dois amores: Andresa Ventura e Gabriel Valério

## Agradecimentos

Aos meus pais. O suor deles pelos meus estudos foi repatriado na presente tese.

Ao meu irmão Beethoven Max.

A minha irmã Ana Maria. Minha querida irmãzinha. Amo você.

Ao meu orientador de Mestrado Antônio de Pádua. Certo dia ele falou das pegadas jurássicas que eu poderia imprimir.

Ao amigo Ângelo Giuseppe. Na sua inquietação sempre existe algo de sábio.

A Socorro Santos. Lembro dela com uma ternura inestimável.

Ao grande Ed – Mundo.

Aos colegas favipianos: João Lins; Etiene Oliveira; Claudine Alcoforado. Tenaflae Lordelo.

A Rafaela Medeiros. Agradeço pela tolerância e força.

A Patrícia Lira. Sempre reconfortante em seus textos. Agradeço pelo encorajamento nos momentos difíceis.

Aos meus colegas de Doutorado Clark Melindre, Ricardo Delgado e Valéria.

Aos funcionários da Secretária da Pós Graduação.

Ao meu amigo Duda Lopes.

A minha analista Glacy Gorski. Através dela vejo a psicanalise na produtividade dos desejos.

Ao amigo João Maria.

Ao amigo Rosildo Brito.

Aos meus amigos do rizoma cinema: Breno César; Jean Claude Bernardet; Paulo Philippe; Everaldo Pontes; Veronica Cavalcanti; Zezita Matos; Cesar Pinheiro. Vocês são brilhantes.

Ao meu amigo Durvalino Lima. Agradeço pelo seu espaço cedido. Lá fiz grandes leituras e muitas interlocuções.

Aos meus alunos. Destaco Allyne Evellyn, Kleberson Ananias, Renato Paiva, Ozeias Bispo, Paulo Emanuel, Erik, Ricardo Duque, Jailson Ribeiro.

Em especial as minhas orientadoras Luciana Leila Fontes Vieira e Cristina Amazonas. Caminharam comigo.

*Sê Tu mesmo*

Nietzsche





## Lista de Figuras

<b>Fotograma</b>	<b>Página</b>
1.....	102
2.....	103
3.1.....	105
3.2.....	105
3.3.....	105
4.....	108
5.....	110
5.1.....	110
6.....	112
6.1.....	112
7.....	115
8.....	115
8.1.....	115
9.....	118
9.1.....	118
9.2.....	118
10.....	120
11.....	123
11.1.....	123
12.....	126
12.1.....	126
13.....	127
14.....	127
15.....	128
15.1.....	128
15.2.....	128
15.3.....	128
15.4.....	128
15.5.....	128
16.....	130
17.....	131
18.....	131
19.....	131
20.....	132
21.....	132
22.....	133
23.....	133
24.....	135
25.....	137
26.....	137
27.....	151
28.....	151
29.....	152
30.....	152
31.....	153

32.....	155
33.....	157
34.....	157
35.....	157
36.....	158
37.....	160
38.....	161
39.....	162
39.1.....	162
40.....	163
41.....	167
42.1.....	170
42.2.....	170
43.....	172
44.....	180
45.....	180
46.....	181
47.....	192
48.....	194
49.....	195
50.....	196
51.....	197
52.....	200
53.....	200
54.....	201
55.....	203
56.....	203
57.....	204
58.....	205
59.....	206
60.....	207
61.....	209
62.....	210
63.....	212
64.....	212
65.....	212
66.....	213

## SUMÁRIO

<b>Resumo.....</b>	<b>12</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>13</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>14</b>
<b>1 Da nossa escrita ao cinema.....</b>	<b>24</b>
1.1 Não há linha reta.....	25
1.2 O Estatuto da sua invenção é a modernidade.....	35
1.3 Pelo filme em si.....	40
1.4 Dos primeiros anos até a constituição de uma linguagem.....	53
<b>2 Da análise fílmica à pele que nos habita.....</b>	<b>58</b>
2.1 Analisar um filme.....	59
2.2 Do autor à obra.....	62
2.3 Da obra à pele que nos habita.....	68
<b>3 Dos créditos à Hipnos.....</b>	<b>94</b>
3.1 (Des)fiar a teia.....	95
3.2 El Deseo presenta.....	101
3.3 Os Olhos do Poder.....	114
3.4 O fio que une a teia: Thanatos.....	125
<b>4 De Hipnos ao Fantasma.....</b>	<b>141</b>
4.1 Saltar para trás e avançar para frente.....	142
4.2 O X na Questão.....	149
4.3 De Frankenstein à imagem fantasma.....	167
<b>5 Do Fantasma à impermanência.....</b>	<b>174</b>
5.1 Da prisão ao cuidar de si.....	175
5.2 Do cuidar de si ao suspiro.....	191
5.3 Do suspiro a impermanência.....	203
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>214</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>221</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>232</b>

SILVA, T.V.A (2014). Quando a pele faz a passagem: Roteiro Tese do filme *A Pele que Habito*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Universidade Católica de Pernambuco.

## RESUMO

A presente tese empreende uma análise do filme *A Pele que Habito* (2011) do cineasta Pedro Almodóvar, discutindo a pele como metonímia/fronteira da identidade de gênero. Logo, a dinâmica do filme emerge diante das intrincadas redes que se formam em torno do personagem binômio Vicente/Vera, que vivencia uma mudança de sexo à revelia da sua vontade. Para tanto, fazemos uso da gramática fílmica, procurando estabelecer, a partir de planos cinematográficos específicos, os lugares que vão problematizar a pele como fronteira da identidade de gênero. Diante disso, constituiu-se como dimensão teórica para a nossa análise o conceito deleuziano de rizoma, cuja discussão aprofunda o nosso eixo de investigação pela característica que põe como lugar fundante a necessidade de pensarmos os fenômenos que aparecem nas imagens. A escolha dos fotogramas acompanha a dimensão dos acontecimentos, surgindo, assim, multiplicidades de possibilidades para interpretações em que encontramos como aliados, Foucault e Deleuze, para adensar nossa investigação. Por fim, a condição do filme *A Pele que Habito* nos afigura com características diversas e conseqüentemente gera efeitos, construindo outras vias de aberturas para pensarmos outras possibilidades das questões de gênero. Certamente, a pele enquanto metonímia aglutina essas vias, porém, no filme, vamos vivenciar esses efeitos dentro de territórios perfilados pelo poder e pela resistência.

Palavras-chave: cinema, gênero, Almodovar, foucault, deleuze.

**SILVA, T.V.A.** (2014). Quando a pele faz a passagem. Doctorate's thesis about the film *A Pele que Habito*. Programa de Pós Graduação em Psicologia Clínica, Universidade Católica de Pernambuco.

## **ABSTRACT**

This thesis carries out an analysis on the film *A Pele que Habito* (2011) by the director Pedro Almodóvar discussing the skin as a metonymic frontier of the gender identity. Therefore, the dynamics of the film emerges from the intricate webs which the binomial character Vicente/Vera, who goes through a sex-change operation by default. Thus, we have used the filmic language searching to establish, from the specific filmic takes, the places which are going to discuss the skin as a frontier of the gender identity. As a result, a theoretical extent has been constituted for our analysis, the rizhome *deleuzian* concept, whose discussion goes deeper into our axis of investigation into the characteristic which puts as a fundamental place the necessity of thinking about the phenomena which appear in the images. The choice of the frames goes with the dimension of the happenings, appearing, so, multiple possibilities of interpretation in which we find Foucault and Deleuze to deepen our investigation. At last, the condition of *A Pele que Habito* appears to us as different characteristics and consequently conceives effects building other ways leading us to other possibilities concerning to the matter of gender. Certainly, the skin as metonymy binds these ways, though, in the film we are going to experience these effects inside territories profiled by the power and resistance.

Key words: skin, Almodóvar, gender, film, post-structuralism.

## INTRODUÇÃO

### Roteiro – Tese

Lembro o quanto eu falava mal dos filmes de Almodóvar. Quando questionado sobre os motivos, respondia aos meus amigos que tamanha antipatia estava determinada pela encenação exagerada dos personagens. Quanto ao melodrama, gênero cinematográfico muito utilizado pelo cineasta, achava com ares de novelas grotescas ou sentimentais. Já os ambientes e figurinos dos filmes sentia, também, deselegantes. No entanto, nessa relação de distanciamento e com pouca apropriação real da cinematografia de Almodóvar, habitava algo muito familiar.

De repente, sou apresentado ao filme *A Pele que Habito* (2011), por intermédio da minha orientadora Luciana Vieira. Ao assistir ao filme, tive um grande impacto. Era um filme almodovariano, mas o que se afigurou diante de mim foi um Almodóvar que jamais eu havia visitado. Ele capturou atmosferas com o protagonismo de muitas situações impactantes e profundamente importantes. Havia uma trama em que o suspense impregnava tanto os personagens, quanto o espectador. Assim, mudei o itinerário da tese, pois o filme em questão me dava horizontes promissores e cheios de travessias.

Logo, busquei uma apropriação mais interessada da filmografia de Almodóvar. Identifiquei de maneira expressa e evidente o quanto a trajetória desse cineasta foi marcada pela resistência. A sua construção de diretor foi se dando de maneira marginal, ou seja, Almodóvar foi aprendendo a filmar à medida que exercia a função de diretor, sendo a sua escola cinematográfica recheada de erros, acertos, curvas, retas e abismos.

Era o que eu mesmo havia vivido enquanto cineasta. Não fiz escola de cinema. Detesto conversas intelectualizadas sobre filmes em que discutem cinematografias pela busca do secularismo cinematográfico, ou apelos midiáticos sobre esse ou aquele diretor.

Também, a minha trajetória no cinema é marginal, afetiva, pois sempre sonhei em fazer filmes, ter uma câmera, mas tudo foi tão difícil, que, ao conseguir a minha primeira VHS, comecei a filmar, tal como Almodóvar filmava em sua tenra idade cinematográfica. Fui para a linha de combate das locações e dos cenários improvisados porque precisava comunicar alguma coisa. O mais importante era dizer com uma câmera o que não conseguia com as palavras ou os gestos.

Nesse início, os pequenos filmes que construí sofreram muito. As pessoas eram mal enquadradas. Havia muitas imagens em movimento sem nenhuma noção narrativa. Não compreendia as regras, mas era completamente inflamado pela coletividade, ou seja, identificava o joio e o trigo. Aos poucos, fui sendo interpelado por colegas do cinema que gostavam do que assistiam e me ajudavam, dizendo como era a linguagem fílmica, ou o que eu precisava saber/fazer para melhorar minhas ideias e, conseqüentemente, desenvolver os filmes, evitando erros grosseiros, geralmente técnicos, pois os temas que eu suscitava sempre eram singulares.

Assim, no plano pessoal o meu reencontro com Almodóvar chegou a partir de duas frentes: afirmar a presente tese enquanto acadêmico/pesquisador em psicologia clínica e ilustrar a minha vida de cineasta. Diante disso, depois que eu fui tomado pela amálgama que é Almodóvar, entrei num grande impasse no campo acadêmico. O filme *A Pele que Habito* não era apenas um filme de quase duas horas. Moravam muitos segredos que precisavam ser desalojados. Habitava uma clareira nalgum lugar daquele cenário do filme, *El Cigarral*, que revelaria, não a verdade do filme, mas o filme de

verdade em que eu iria me apropriar para caminhar com Almodóvar, os seus personagens, a clínica, a psicologia, teóricos e minhas orientadoras.

Tal caminhada gera o espanto, pois na clareira se descobrem moradas e desaloja-se o oculto velado que se desvela a partir dos encontros. Assim, optei pela posição que se coloca entre a arte e a pesquisa. Nessa via, tomo da arte cinematográfica a escrita imagem que se posiciona pela busca de revelar as tramas, os interstícios do enredo almodovariano, descrevendo, interpretando e reconstruindo a partir das teias que se formam em torno dos personagens principais Vicente/Vera e o doutor Ledgard. Por conseguinte, tomo da pesquisa as ações e estratégias, buscando tornar claro o desfecho da problemática da tese: a pele como metonímia/fronteira da identidade de gênero.

A metonímia como figura de linguagem é distribuída através de vários exemplos: a) Entre autor e obra; b) Entre continente e conteúdo; c) Entre causa e efeito; d) Entre a parte e o todo; f) Entre objeto e matéria e, por fim, pela substituição do produto pelo lugar ou marca (Campedelli & Souza, 2002, p.158). Ao pensar a pele como metonímia, não trago, como excelência, a psicanálise, cuja interpolação das figuras de linguagem, metonímia e metáfora está estabelecida a partir de uma semiótica estruturalista em que a topologia lacaniana desenvolve.

Os processos metafórico e metonímico, nós os encontramos em funcionamento em todas as chamadas formações do inconsciente e são eles os responsáveis por uma das mais importantes características da linguagem: o seu duplo sentido; isto é, o fato de ela dizer outra coisa diferente daquilo que diz a letra. Do ponto de vista da linguística, esse efeito de alteração de sentido é obtido, na metáfora, pela substituição de significantes que apresentam entre si uma relação de similaridades, e, na metonímia, pela substituição de significantes que mantêm relações de contiguidade (Garcia-Roza, 1988, p.188).

Tomo a geografia do pensamento deleuziano com a sua topologia que foge de lugares postos num eixo vertical que recobra o lugar da estrutura e de elementos fundacionais. Não ando pelo labirinto, esperando Ariadne mandar o fio de novelo.

Procuro o labirinto que não possui centro, tampouco um ponto fixo de referência, mas presenciar o acontecimento através daquilo que Deleuze e Guattari (1995) chamam de intermezzo, rizoma, em que a experiência se instala com toda a minha/nossa gagueira, acidentes, fatalidades e contingências do acontecimento que não me faz reativo, mas ativo dentro ou fora do labirinto, pois tudo é dobra, rizoma: “Rizoma é só produção, dança das palavras, viagem da língua na língua” (Lins, 2010, p.8). Logo, ao tomar a metonímia, tomo em seu estado imanente, ou seja, uma realidade possível de trazer vida a partir de uma prática que se move pela positividade do encontro com Almodóvar (aqui metonímia do autor e obra), que suscita criação. A pele como metonímia/fronteira é travessia sem reflexão, mas criação.

Ao mesmo tempo em que afirmo a metonímia como uma figura de linguagem chave, o filme é repleto de metáforas que emergem e eu não pude deixar de lado; afinal, a arte de Almodóvar é feita de muitas andanças. Em *A Pele que Habito*, as metáforas falam de todos nós. Elas nos dizem sobre os cuidados que devemos ter com aqueles que roubam a nossa maneira de ser, enfim, roubam de todos nós a vida, nos reduzindo a uma mercadoria. No entanto, Pedro Almodóvar nos mostra uma Gaia Ciência, um saber alegre como reação ao tempo intempestivo que habita em nossa contemporaneidade.

Sendo a arte trágica um dos episódios artísticos da Gaia Ciência, segundo Nietzsche (2012), penso que o filme presente de Almodóvar é uma das evidências incontestáveis do nosso tempo, pois no seu enredo a tragédia que ilustra os caminhos de um dos personagens é transformada em potência. Nas mãos de Almodóvar, *A Pele que Habito* recobra um estatuto de autenticidade para com a vida, por isso cabe fazer desta obra-prima um roteiro em que a pele faz a passagem enquanto possibilidade para novas configurações.

Sendo assim, ao selar as pazes com Almodóvar, busquei antever os caminhos do que passei a chamar de roteiro-tese. Logo, diante da escolha do filme e diante do modo de me relacionar com ele, houve a instauração de mais questões. Apesar da minha localização no programa ser no âmbito da clínica, eu precisava abrangê-la a partir de novas aberturas, configurações em que um filme, por exemplo, deve ser visto como uma realidade contingente, perceptível e possível no tempo dos nossos afetos e dos cuidados para consigo e, principalmente, para com o outro. Não se trata de posicionar *A Pele que Habito* no divã, antevendo elementos de uma clínica marcada por categorias nosográficas. Assim como a teoria não pode chegar antes do sujeito, acredito que não devemos antecipar a leitura de um filme, isolando elementos para legitimar pressupostos e *a priori*.

Nessa via acadêmica, pretendi caminhar/caminhando com Almodóvar. Antes de tudo, não busquei simplesmente assistir à *A Pele que Habito*. Eu sabia que um filme é um filme para cada pessoa. Em cada momento, um filme se revela em sua pluralidade através de níveis diversos de acontecimentos existenciais para conosco. Tal filme, longe de ser entretenimento, me causou uma reação que abrangeu e aguçou a minha percepção e sensibilidade quanto às coisas ao meu redor.

Diante disso, a clínica se manifestou como prática política, contestadora aos imperativos que negam a vida criando aparências, mundos líquidos, cujo apelo tem sido constantemente veiculado como verdade e vivência absoluta, ou seja, lidamos hoje com um consumo desenfreado cuja lógica apregoa: Consumo Logo Existo (Lipovetsky, 2009). Com tal imperativo, posto e aceito por todos nós, não somos mais sujeitos de possibilidades, mas cosméticos que atendem ao varejo e ao atacado. Se existimos pelo que consumimos, pensamos para consumir, consumimos para amar, e somos consumados, ou melhor, quando pior, a nossa vida é consumada.

Logo, filme e clínica se encontram positivamente. Obviamente que no enlaço dessa clínica se move a cinematografia de Almodóvar e filmes que delineiam aspectos que depõem a favor de um cinema *sem pipoca*, mas com a apreensão da nossa sensibilidade. Ademais, pensar/fazer clínica a partir do cinema é positivá-la através do campo privilegiado da imanência em que os encontros interessam pela abertura, a invenção e a estetização do sujeito. Logo, um Foucault nos afigura de modo operacional para nos auxiliar nesse processo.

Viver *A Pele que Habito* é apreender o filme como uma experiência clínica. Mais do que isso, desvelar um filme é tê-lo pelos seus acontecimentos. Para isso, busquei a atenção flutuante e passei a ver o filme como uma série de fenômenos que se instauram a cada momento, através de efeitos que estão interligados com o nosso momento, com as coisas do mundo, e principalmente com a nossa postura crítica que vai se construindo ao longo dos encontros.

Aos poucos, fui catalogando efeitos da minha relação com as imagens sem que eu as interpretasse ancorado numa premissa determinada. Na jornada, busquei tornar mais claro o que me incitava a prosseguir, pois as dificuldades apareciam durante este processo do roteiro-tese. Escrevia em folhas, esquematizava os caminhos dos personagens, pensava em alguns detalhes da imagem, cor, objetos de cena, imagens, livros, figuras.

Como resultado, o filme foi se somando, crescendo, e já eu não conseguia mais possuí-lo. Então, as clareiras foram surgindo. Nesse momento, eu já havia juntado material, porém não busquei criar as famigeradas categorias de análise. O filme emergia como algo incomensurável. Às duas horas tomaram decididamente um efeito de clínica. Cuidar do filme era lançar mão da reinvenção, possibilitando novas paisagens para ele, para mim e para os possíveis leitores.

Escrever o roteiro-tese era recriar o filme, não o fechando sobre si mesmo. Para a reinvenção, resolvi usar a navalha, ou seja, intervir. Cortei o filme em três partes. Em cada parte, eu deveria seguir o fluxo dos acontecimentos, pois tudo era importante e não podia deixar de fora. O que aparece na imagem, no quadro, é levado em consideração diante das escolhas. As três partes surgem como os três últimos capítulos. Anteriormente, construí os capítulos que expõem ferramentas que vão ilustrar as jornadas: cinema, filme, análise fílmica, desejo, pele.

No primeiro Capítulo, intitulado *Da nossa escrita ao cinema*, imprimo uma relação com uma escrita que é influenciada pelo conceito de rizoma proposto por Deleuze e Guattari (1995). A importância desse conceito e desses autores incide na análise do filme. Ao assumir o rizoma, coloco o filme num plano horizontal e me afasto da ideia vertical, cuja presença forçaria a sairmos de uma atenção flutuante para nos localizar em conceitos engendrados numa estrutura que priorizaria a imutabilidade das coisas. Ainda neste capítulo, fiz uma breve incursão na história do cinema, o seu impacto, bem como algumas propriedades do filme. Essa incursão pretende nos envolver na diversidade do cinema e da sua pluralidade.

No segundo capítulo, inicio uma apresentação da análise fílmica. A discussão objetiva caminhar, buscando nas propriedades intrínsecas da película uma dinâmica cuja relação com o filme amplie nossa perspectiva de análise. Logo, analisar pressupõe descrever as imagens e, posteriormente, lançar mão de operadores interpretativos possíveis. Ainda no capítulo, transito até a obra de Almodóvar. Neste momento é impossível não associar os seus filmes com a sua perspectiva existencial, compreendendo aspectos familiares, sociais e políticos da sua vida e do meio ao seu redor, no caso, o território espanhol.

Assim, obra e autor, autor e obra são indissociáveis. À medida que Almodóvar foi se constituindo enquanto cineasta, houve a influência de diversos elementos do seu tempo, corroborando em sentidos manifestados através das cores, figurinos, enredos dramáticos e dos personagens das películas. Também, a obra de Almodóvar é engajada quanto às questões que privilegiam uma diversidade de vivências a favor da pluralidade dos desejos, gêneros, sexualidades e dos corpos. Nessa transição, chego até a pele.

A pele com as suas múltiplas possibilidades, cuja presença não expõe apenas uma superfície de contato, mas um rizoma que se coloca pela sua condição de mudança. Por isso, a pele se apresenta com caracterizações que recobram a nossa atenção em vista de diversas maneiras que se põem como um limiar de passagem. Ou seja, a pele é metáfora, a pele é metonímia, a pele rasga fronteiras, a pele é...

No terceiro capítulo, inicio o trabalho analítico. Instauro nesta primeira jornada o fluxo operado pelos encontros com alguns fotogramas. Cada imagem descrita depõe a favor de várias interpretações. A partir deste instante, passo a viver demoradamente com *A Pele que Habito*. Nesta jornada, intitulo *Dos Créditos a Hipnos*. O título sugere movimento e, conseqüentemente, passagem para a outra jornada. Durante a discussão, trago imagens selecionadas pela caracterização de elementos contingentes aos que vamos desvelando. O trabalho se processa num fôlego de continuidade, ou seja, sigo a estrutura do filme, pois somente assim posso ir vivendo as manifestações da película. O que vou realizando é fotografar os acontecimentos: “fazer fotografia é querer descobrir mais sobre o mundo em uma cena, através da possibilidade de reconstruí-la e depois contemplá-la” (Gomes, 2012, p.117). Capturo as passagens, descrevo as imagens, reconstruo com o que me causa e o contemplo com novas miragens, por isso trata-se de um roteiro-tese.

Chego à quarta jornada, *De Hipnos ao Fantasma*. Continuo fotografando. Faremos uma viagem através dos *flashbacks* almodovarianos. O cineasta nos apresenta elementos da trama fílmica que suscitam elaborações. Conseguimos várias revelações quanto ao posicionamento de alguns personagens no enredo fílmico. Nesse trânsito, aglutinamos variadas imagens e elementos materiais postos.

Na quinta e última jornada, intitulada *Do Fantasma à impermanência*, trago as imagens que se ajustam ao sabor da reviravolta. Cada momento vai se justapondo, através de imagens que delineiam o desfecho do filme, mas que se abrem completamente para um final que se perpetua pela possibilidade de novos contornos, reinvenções, contatos. O filme não se acaba, pois o próprio final é rizomático, levando-nos a pensar nos contornos dos re (encontros).

Juntamente com as minhas orientadoras Cristina Amazonas e Luciana Vieira, afirmo o presente texto como uma *démarche*. Começamos buscando as configurações de gênero, porém, ao pleitear o roteiro-tese como uma experiência possível no âmbito da clínica, fomos capturados por outras dimensões que o filme revelava. Ainda, ao pensar as configurações de gênero no filme *A Pele que Habito*, o próprio título indicava algo muito determinado, ou seja, deveríamos ir à coisa. Essa ida até o objeto pressupõe em responder o que o filme de Almodóvar poderia nos dizer sobre as categorias de gênero. Diante disso, muitas inquietações apareceram.

Há, no universo acadêmico, muitos trabalhos sobre os filmes de Almodóvar. Muitos deles priorizam as questões de gênero, possibilitando, notoriamente, uma aproximação com tendências teóricas contemporâneas no ambiente da crítica feminista, dos estudos *queers*. Confluímos e depositamos grandes encontros com alguns autores mencionados como pós-estruturalistas, tais como Deleuze e Foucault. Ao buscar o

conceito de rizoma no primeiro e o de poder e resistência no segundo, passamos a caminhar por um campo mais abrangente.

Assim, o que denominamos de problemática foi se constituindo não mais pelas configurações do gênero em si. Usamos a metonímia como figura de linguagem. Estabelecemos a pele posta como fronteira da identidade de gênero. Aqui o conceito de fronteira não é pensado como algo fixo, que se localiza a partir de uma construção sólida, mas como local de subversão e multiplicidade: “fronteiras são sítios da exacerbação e do excesso, onde limites são ultrapassados, novas dimensões descobertas, e reordenamentos encaminhados. Por isso, são espaços de ruptura e conflito (Duarte, 2005, p.18). As fronteiras, para Deleuze (1992), são o lugar da coexistência, expressividade, fluxo e vizinhança. Diante disso, a pele como metonímia permite que haja passagem, deslocamento, trânsito. A pele é...

## 1. DA NOSSA ESCRITA À PELE QUE NOS HABITA

O presente texto procura estabelecer trânsitos, perfazendo um caminho que se inicia com a proposta deleuziana de um pensamento vinculado com o movimento, com o fluxo e com os acontecimentos. Diante disso, tentamos imprimir um estilo de escrita que gagueja, escorrega, ou seja, que provoca desalojamentos, rupturas. Sendo assim, não partimos de um lugar estabelecido. Pensamos a própria escrita enquanto trânsito que nos levou aos nossos objetos, envoltos dos acontecimentos que vivemos ao longo do percurso desta tese: cinema, filme, Almodóvar, gênero, pele, poder, subjetivação.

Nessa perspectiva, pensar é sempre um risco, pois quando não privilegiamos um porto seguro, corremos o risco de não chegar a lugar nenhum. No entanto, as palavras de Deleuze (1992) nos trazem um acalento: “Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer” (Deleuze, 1992, p.136).

Dito de outro modo, em nós, há um pensar que se localiza no entremeio, trazendo elementos que vão se articular com o nosso modo de experimentar:

Para experimentar, vista-se de não senso. Abandone a cronologia e habite o tempo que flui no movimento de pensar. Opte por seguir pelas passagens de novos sentidos e faça do absurdo a matéria de pensamento. Crie palavras para acolher os afetos que se produzem neste percurso. Deixe o método, a explicação e a interpretação desamparados. São essas questões que emergem quando se escolhe pesquisar com a orientação da experimentação (Lazzarotto, 2012, p.101).

Nessa experimentação, levamos conosco autores, privilegiando algumas das suas ferramentas, tal como a ideia do rizoma trazida por Deleuze e Guattari (1995), responsável por nos colocar fora de uma linha reta, ou seja, saímos de uma objetividade

clara, decididamente apolínea, e nos localizamos através do martelar: “Ação radical que objetiva quebrar valores, conceitos e objetos, levantando suspeitas sobre a sua naturalidade, estabilidade e concretude” (Filho, 2012, p.157). Suspeitar de uma linha reta conduz a outras vias que nos possibilitam avançar e nos localizar na seara do cinema com um vigoroso apelo ao maquinar: “O sentido dos acontecimentos, do mundo e da existência não jaz nas profundezas das coisas, não é dado, ele deve ser inventado, criado. Maquinar é criação de sentido e construção de modos de existir” (Silva, 2012, p.153).

Aproximamo-nos de outra escrita realizada através de imagens: o filme. Muitas vezes, a nossa relação com a linguagem fílmica passa distante do nosso interesse, pois achamos que maiores observações sobre um filme se devem aos territórios acadêmicos filiados ao cinema ou às artes visuais. No entanto, a ressonância da nossa aproximação é pensar o cinema em sua interioridade, não resumindo a leitura de um filme ao que há inscrito enquanto texto falado, mas ao pensar o filme como uma estrutura que segue leis próprias e relações com os componentes da sua expressividade visual: plano cinematográfico. Logo, até chegar ao nosso filme em questão, transitaremos na dimensão e no espaço do cinema.

## **1.1 Não há linha reta**

*A calma do espírito é atravessada pelos pensamentos que o arranham* (Deleuze, 1997, p.152).

Quando pensamos na construção do presente texto, somos tomados rapidamente por Brás Cubas, personagem emblemático do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, do escritor Machado de Assis, em que o defunto-autor nos diz que não é bom termos

uma ideia fixa. Ao nos lembrar das suas palavras, a imagem que nos chega é a de outro grande personagem do conhecimento: Gilles Deleuze, amante da literatura, conhecido por ser um filósofo do livre pensamento, desprovido de culpabilidade do fazer filosófico, estando, assim, ligado a uma paixão pelo saber fruto de uma inocência proveniente da sua vocação ao movimento, que se desdobrou num mergulho nas ciências, nas artes, na literatura e no cinema (Gulandi, 2003).

O filósofo Deleuze pensa a arte como criadora de sensações, a ciência criadora de funções e a filosofia criadora de conceitos (Machado, 2009). O seu trabalho toma o conhecimento como possibilidade de encontro entre todos nós e os acontecimentos que surgem diante das jornadas e dos movimentos.

Essa vocação do filósofo Deleuze ao movimento se dará pelas conexões do seu pensamento e pela heterogeneidade das formas que se multiplicam e não criam raízes, não sendo estanques e nem envoltas em essências. Para Deleuze e Guattari (1995),

o ato de escrever não deve procurar os significados das coisas, mas as descobertas de regiões, lugares, tocas, que provocam rupturas, incendeiam o nosso desejo, criam suspeita, enaltecem o nosso espírito de busca, em contraposição às ideias fixas que seriam perigosas porque criariam estagnações, raízes presas em territórios fixos.

Assim, para o autor, escrever é uma questão de devir, perfazendo algo que se faz inacabado, porém presente, em que não devemos nos preocupar com a forma enquanto resultado, mas no percurso, na zona de vizinhança:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimesis), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, de maneira que já não podemos distinguir de uma mulher, de um animal ou de uma molécula (Deleuze, 1997, p.11).

A zona de vizinhança provoca o trânsito, criando o entre-lugar, reconfigurando outros lugares que servem para os saberes ganharem força, fazendo as intensidades

emergirem, o devir. “Devir é visitar e ser visitado por intensidades que brotam e se fabricam nos limiares ou nas zonas de passagem, por variações que se insinuam nos interstícios das formas” (Fuganti, 2012, p.77). Ainda, o entre-lugar<sup>1</sup> ressignifica os limites entre centro e periferia, cópia e processos, fazendo circular na contemporaneidade multiplicidades que extrapolam fronteiras.

Neste contexto, o desejo não deve ser tomado a partir da falta ou de um sentimento que caracteriza a expressão de uma incompletude que gera o desejo em sua negatividade, mas como um processo (Guattari & Rolnik, 1986) em que o homem se reconhece enquanto sujeito de um desejo tratado como potência.

Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. O desejo e o seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir, passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade (Deleuze & Guattari, 2010, p.43).

Assim, o desejo é posto como movimento, ou seja, desejo é desejar: “Desejar é criar mundos, construir modos de estar, ser, experimentar os verbos da vida (amar, trabalhar, pesquisar, viver, pensar), em conexão direta com os mais diferenciados elementos de seu entorno e suas infinitas possibilidades de montagem” (Neves, 2012, p.69). Ademais, o desejo não é posto na direção da transcendência, mas na dimensão da imanência. Segundo Deleuze (1998), desejo é viver no acontecimento da nossa realidade naquilo que é perceptível, produzido e tratado como contingente a todos nós e não a um eu absoluto que instaurou o desejo como falta: “Não há sujeito do desejo,

---

<sup>1</sup> Nos anos 1980, com as quedas das grandes narrativas e diante da desmistificação das formas imperialistas, o entre-lugar se fez cada vez mais presente, firmando-se como um campo de forças (Hanciau, 2005), aglutinando saberes dispersos de maneira estratégica.

tampouco de objeto. Não há sujeito de enunciação. Apenas os fluxos são a objetividade do próprio desejo” (Deleuze, 1998, p.94).

Desejo não recobra uma definição, pois sendo movimento não pode ser paralisado ou capturado no mundo estático, pois, “o desejo é revolucionário porque quer sempre mais conexões e agenciamentos” (Deleuze, 1998, 94-95). Tais agenciamentos funcionam como interações de fatos coletivos, atuando por diversos contornos:

Os agenciamentos são ligas do desejo na produção de mundo e se fazem em meio às diferentes linhas que constituem a nós e às coisas como mapas, cujos contornos se fazem, desfazem em meio aos movimentos do desejo e seus infinitos arranjos (Neves, 2012, p.71).

Desejo que compõe um cenário de produção na esfera da subjetividade, através de lutas diante dos discursos engendrados pelo poder dominante. A subjetividade aqui é vista como processo através de um eixo que aparece no plano horizontal, ou seja, nos encontros, alianças e conexões no campo dos acontecimentos da existência em que a subjetividade não mora na substância consciente de um eu, mas nos fluxos. Logo, subjetividade deixa de ser confundida com um eu particularizado e ideal, caindo nas malhas do desordenado. Assim, tudo é provisório, pois se estamos no plano das experiências, dos acontecimentos, temos uma subjetividade relacional, produzida e produtora que cai nas malhas do nosso ‘si’ através dos agenciamentos de enunciação e maquínicos (forças heterogêneas).

Máquinas de subjetivação, linguística, psicanalítica, midiática, literária, familiar, monacal, empresarial, comunitária, hospitalar, militar, estatal, monetária, publicitária. A partir do prisma da subjetividade como produção, percebemos, enfim, que habitamos um estranho mundo povoado de máquinas por todos os lados. Estamos, desde sempre, entrando em máquinas com o mundo (Miranda; Soares, 2009, p.418).

O nosso desejo, então, percorre fronteiras, fazendo criar no âmbito das passagens as diferenças, dando-nos intensidade para avançar, construir e considerar, também, os modos de subjetivação que, tal como Foucault (2012) nos diz, forjaram a constituição do eu que nos foi dado. Logo, nos encontramos com o mistério da criação, se incitando com as palavras levando ao limite do despojamento, nos movendo a pensar, suscitar e, até mesmo, a gaguejar.

A gagueira, De, de, de..., na sua repetição, nos oferece maneiras possíveis de pensar outros sentidos, diante de algo que se repete para diferenciar. Deslizamos nas letras nos repetindo, porém transmutamos para outras searas, cujo desvelo é a criação. Através das letras que se repetem, criamos uma espécie de fuga. Para o gago, o traço que faz escapar e sobreviver na linguagem é a própria gagueira numa diversidade de possibilidades. A gagueira, enquanto deslizamento, cria interstícios e faz povoar, certamente, aspectos da nossa maneira de repensar o objeto de estudo, não o firmando de forma arborescente, mas criando linhas, avançando nos terrenos em que ele é propagado: cinema, filme, Almodóvar, gênero, sexualidade...

Gaguejar é quando as palavras perdem seu sentido estabelecido. Quando o que é o fora dos pensamentos, das ideias já estabelecidas, nos invade e nos causa vertigem, gagueira. Abre-se, assim, um espaço de interferência, pelo qual o pensamento não se estanca e flui no que a vida não pode ser contida, equilibrada totalmente; mas, convocada a preservar numa existência, é arrastada a expandir seus limites, suas possibilidades. É a potência da vida que nos causa gagueira. Essa potência nunca pode ser expressa completamente, pois ela não está dada de antemão (Barros & Zamboni, 2012, p.122-123).

A dimensão heterogênea do pensamento deleuziano o leva a viver o conhecimento com encantamento e sem supressão, visto que a imagem do filósofo para Deleuze é a de um criador, muito mais do que um sujeito dado à reflexão. Quando pensam na escrita e na formação de um pensamento, Deleuze e Guattari (1995) não

veem a coisa fixa, mas algo que não pertence unicamente a um objeto ou ao sujeito, pois todo pensamento, assim como um livro, é feito de exterioridades, fluxos: “Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialização, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (Deleuze; Guattari, 1995, p.18).

Ocorre que a escrita de um texto guarda multiplicidades e encadeamentos decorrentes de fontes diversas, onde o *devir* segue criando sempre movimento e nunca estagnação (Deleuze e Guattari,1995). Assim, para alguns, escrever é, além de criar, constituir o pensamento. O nosso escritor realista, Machado de Assis, deve constar na relação de um grande pensador, mas Deleuze, mesmo sendo filósofo e, também, um grande pensador/criador, escreve muitas vezes com os recheios literários, suscitando imagens diversas. Ademais, um pensador enquanto artista escreve com as imagens, submetendo todas elas pelo movimento ou pelo tempo à condição do cinema.

Assim, Deleuze (1992) nos diz que os grandes cineastas são grandes pensadores. O cineasta Pedro Almodóvar faz da sua obra fílmica uma outra coisa, de modo que não passamos a refleti-lo simplesmente a partir do conjunto das suas obras, mas também criamos outros elementos diante das sensações que os seus filmes nos causam. Segundo Nepomuceno (2010), os personagens de Almodóvar estão em fluxo, se mostram dentro de acontecimentos transgressivos à norma de gênero, por exemplo. Certamente, gaguejamos diante dos filmes de Almodóvar, e as interferências provocadas por tudo isso criam vertigens e contribuem para a mudança, o deslocamento e, talvez, desalojamentos e rupturas em nós e nos outros.

Logo, o pensamento de Deleuze nos faz repensar outros territórios, e repensar, a nosso ver, o que o defunto autor Brás Cubas nos disse: não é bom termos uma ideia fixa. O movimento é de qualquer maneira algo que parece unir o nosso personagem

machadiano com o pensamento deleuziano. O movimento é, ainda, o esteio de Almodóvar, cujos filmes criam rizomas, ou seja, linhas que não estão presas às formas e, ainda, são envoltas aos mecanismos de resistência (Deleuze & Guattari, 1995). Os seus filmes fogem dos padrões, criam tocas, recriam a vida, afugentam a norma.

Do latim norma, via Grécia, norma é esquadria formada por duas peças perpendiculares. De esquadro, gradativamente norma se transformou em ideal, regra, modelo, havendo, segundo a taxonomia de Wundt, três classes de normas: as normas do pensamento lógico (a verdade); as normas da ação voluntária (o bem) e as normas do sentimento (o belo) (Gaudêncio, 2004, p.90).

Assim, a palavra norma sai do concreto e segue atrelada ao abstrato. Segundo Gaudêncio (2004), este é o percurso da ideia de norma: de régua a regra, módulo, modelo, cânon. De esquadro a esquadrinhar, de simples objeto de medida a ato de medir e avaliar. A partir do século XIX, a ideia de norma sai do concreto e migra para o abstrato, ou seja, a ideia de norma ganha um valor subjetivo e assim, a partir daí, as ideias de norma, regra, lei, diferentes entre si, se equivalem, em termos sociais e práticos, sendo a norma e a regra aquilo que esquadrinha, e a lei, aquilo que enquadra.

Em Foucault (1999), a noção de norma é compreendida enquanto processo histórico social que privilegia determinadas áreas e cenários representados por conhecimentos e legitimações de práticas que nomeiam o que é normal/patológico, saúde/doença. Nesse contexto, os filmes de Almodóvar mostram personagens que recobram a nossa admiração pela pluralidade de suas ações e dos seus afetos, transgredindo ao que é instituído dentro do esquadrinhar medido pela norma.

Percorrer o labirinto de idéias e questionamentos sobre o que é gênero, mulher, homem, masculino, feminino, corpo, natureza, cultura, sexo e desejo, através das lentes do caleidoscópio de Pedro Almodóvar, é um convite ao embaralhamento epistemológico, em que teorias, conceitos e verdades passam a transitar em caminhos vertiginosos no mundo das in/certezas, das mobilidades e metamorfoses (Nepomuceno, 2010, p.30).

Diante disso, não é o lugar posto como território fixo que buscamos. Logo, o texto machadiano da não ideia fixa habita certamente em Deleuze. Através do filósofo, trazemos a imagem de uma árvore, porém não nos fixemos juntos a ela. Por quê? Ela está sempre no mesmo lugar, fincada na terra. Entretanto, uma árvore, tal como um iceberg, não existe apenas pelo que visualizamos, mas também pelo que se mostra oculto aos nossos olhos. Temos, então, a fixidez das raízes de uma árvore que condiciona a existência dela, deixando-a sempre no mesmo lugar.

Assim, Deleuze e Guattari (1995, p.23) se implicam a partir dessas raízes pivotantes, para problematizar o conhecimento fincado num único lugar. Ao contrário das raízes pivotantes, Deleuze nos oferece algo cambiante, deslizante, posto através da ideia de rizoma, cujos princípios são as conexões, a heterogeneidade e a multiplicidade:

é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade espiritual ou natural, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes.

Estar fincado num lugar, pressupondo viver a multiplicidade, seria um pião que gira sobre o próprio eixo. O pião deve girar enquanto a sua base também se movimenta: a não localidade, a desterritorialização, o exterior e o interior que se movimentam e se confundem. O rizoma é algo que se circunscreve através de linha, não é árvore, pois a árvore traz uma ordem, uma essência, uma unidade. “Não existem pontos ou posições num rizoma, como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz, onde existem somente linhas” (Deleuze & Guattari, 1995, p.25).

Os aspectos do rizoma ganham intensidades e fazem fluxos ao contrário das árvores que se enchem, se naturalizam, cada vez mais, pois fincadas num lugar, começam a ter um ar de mansidão e conhecimento inexpugnável. Podemos vê-las por

aí, espalhadas em vários lugares, ocupando territórios diversos. Anunciemos todas elas para nos proteger das suas estratégias de poder que condenam nossa ânsia pelo movimento, nossas amizades excêntricas e nosso apego aos abjetos. Cuidemos, porque essas árvores possuem cânticos arrematadores, códigos idealizadores, e leis que garantem pressupostos iluministas. Dizem ser múltiplos, mas gostam de separar o joio do trigo. O que desejam? Tudo saber, para tudo poder.

Na perspectiva deleuziana, ser múltiplo encerra-se, inicialmente, em denunciar o que não é ou o que diz ser múltiplo. Diante disso, já moram desalojamentos. A ruptura, os descaminhos, a heterogeneidade, a mistura, o corte é a não medida do rizoma, pois partindo o rizoma num pedaço aqui, e outro ali, o encontraremos noutra lugar. O rizoma foge para todos os lugares, tendo muitas entradas, tocas, e muitas saídas, fugas. A materialização do nosso trânsito ganha contornos à medida que seguimos um sistema aberto, tal como Deleuze (1992, p.45-46) nos coloca.

Um sistema é aberto quando os conceitos são relacionados a circunstâncias, e não mais a essências. Mas, por um lado, os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e nisso há tanta criação e invenção, quanto na arte ou na ciência.

A liberdade, portanto, não nos permite ficar presos a um regime de orientação teórica fechado, disciplinar, mas às possibilidades de escapar, de linhas de fuga. Diante disso, a ideia do rizoma aparece enquanto uma rama de batatinha, que liga e interage com vários outros lugares, criando saberes e nos fazendo avançar numa forma de condução da nossa escrita que pluraliza e nos conecta a possibilidades.

Logo, o avanço não é pensado a partir de estrutura, progresso, verdade, pois a ideia de estrutura se encontra sustentada nas questões arborescentes que criam raízes: “não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofremos muito” (Deleuze & Guattari, 1995, p.34). Assim, a ideia do rizoma faz com que nós nos

interliguemos com a nossa escrita em trânsitos que vão se revelando nas intrincadas teias, num devir que torna algo inacabado, sempre a se fazer (Deleuze, 1997), diante de um processo que põe termo a várias faces, tal como um poliedro.

A escrita da pesquisa é, pois, como um poliedro translúcido que reflete e refrata a pesquisa e o pesquisador. É discurso, é criação de seu autor a recriar a realidade em foco. Escrita pretensamente precisa, inexoravelmente aberta à polissemia dos signos e à imprecisão da leitura, posto que às palavras proferidas, o leitor, a pessoa que dialoga com o texto, apresenta contrapalavras que podem vir a se objetivar em um outro texto a engendrar leituras outras, e outros textos, e outras leituras, numa infindável dialogia (Zanella, 2012, p.90).

Assim, ao falar sobre a sua escrita, Deleuze (1992) remete a um conjunto de anéis quebrados na composição dos seus livros, *Mil Platôs*. Diz que tal escrita traz a oportunidade de abertura aos acontecimentos e não a capítulos que priorizassem determinantes objetivos, ou seja, dizer como uma coisa é (essência). Ao contrário, para o autor, as coisas devem vir dos acontecimentos e não mais da essência e para a essência. O que ele diz é que devemos criar conceitos a partir dos acontecimentos, das circunstâncias. Há na sua escrita e no seu método uma abertura que nos leva às possibilidades de algo extremamente sensível, ou seja, afirmar a vida como um *devir*. Potencializar sempre mais, e mais, e, assim, por exemplo, somos tomados de surpresa diante de uma escrita pelas jornadas em que as passagens e os intervalos criam fluxo, ritmo, movimento.

Segundo Deleuze (1997), a figura de Dionísio nos aproxima desse modo de criação e de escrita, porque ele é a personificação daquele que já não conhece outra arquitetura, senão a dos percursos e dos trajetos. Como não existe permanência, Dionísio anda, cria, desaloja e prossegue, pois a vida para ele é transformação, *devir*. Assim, a nossa escrita segue, em que os anéis quebrados aparecem como possibilidades de se fixar aos outros, através de uma não linearidade, mas que possuem fluxo,

existência e, por isso, se abrem mutuamente. Logo, os textos não seguem uma linha reta, sendo o contrário das escritas raízes, ou do livro raiz que prioriza desvelar a essência do que queremos estudar, enfim: “Não há linha reta, nem nas coisas, nem na linguagem” (Deleuze, 1997, p.12). Seguindo essa trajetória, o cinema atua como o primeiro deslizamento em que o filme em si é priorizado pela sua importância e predominância em nosso cenário. Já a interferência é Almodóvar, pois a gagueira paira sobre o seu filme *A Pele que Habito* (2011).

## **1.2 O Estatuto da Sua Invenção é a Modernidade**

No dia 28 de dezembro, do ano de 1895, na cidade de Paris, na tela do *Grand Café*, apareceram uns filminhos curtos, em preto e branco e sem som (Bernardet, 1981). Naquele instante, um grande efeito de ilusão se projetava defronte das inúmeras pessoas, provocando curiosidade, medo, simpatia e questionamentos. Apesar das reações de medo, as pessoas sabiam que as imagens não eram reais, porém muitas não esconderam a impressão de euforia diante da ilusão criada.

Dentre as primeiras imagens, foi a locomotiva que causou maior impacto: “o ângulo de filmagem, marcando nitidamente as linhas de perspectiva, mostrava a locomotiva vindo de longe até preencher a maior parte do espaço do *écran*” (Geada, 1985, p.46). A perfeição criada deu a impressão de que a locomotiva poderia saltar pela tela. Assim, criou-se o efeito de ilusão, um fenômeno que muitos denominam de impressão de realidade, cujo mecanismo, segundo Bernardet (1981), fora a reação do público, que se desdobraria nas imagens futuras nos cinemas de todo o mundo.

Coube aos irmãos Lumière a patente da invenção, porém controvérsias sobre os reais inventores do cinema, bem como a data da primeira projeção povoam os livros de

história e a teoria do cinema. Segundo Briselance e Morin (2010), a data de 28 de dezembro do ano de 1895 marca realmente um início, entretanto deve-se levar em consideração que tal data se refere apenas à primeira exibição do Cinematógrafo Lumière, pois, nesta mesma ocasião, Laurie Dickson, o assistente de Thomas Edison, já havia rodado dezenas de filmes.

As controvérsias sobre as datas e os inventores do cinema ganham as páginas dos livros na atualidade. A importância desse debate ou das querelas suscitadas a partir do estatuto da invenção do cinema não é proposital. Houve um cenário propício para o nascimento do cinema. Além de tudo, a patente que é dada aos irmãos Lumière possui muito mais um estatuto de aura cerimonial do que a essência da descoberta em si.

De fato, o cientista Thomas Edson vinha desde o ano de 1887 dando ênfase a experimentos que visavam a construção de um aparelho que levasse ao olho aquilo que o fonógrafo levou aos ouvidos. Assim, os seus experimentos são oriundos de pesquisas junto a Laurie Dickson que resultaram, no ano de 1891, numa máquina nomeada de Cinetógrafo.

Os filmes rodados pelo cinetógrafo, após a revelação e a tiragem de cópias positivas, destinam-se a ser visionados pelo público num aparelho chamado cinetoscópio (do grego *kinetos*, em movimento, e *skopein*, examinar) desenvolvido por Laurie Dickson, igualmente a partir dos desenhos de Edison. Trata-se de uma grande caixa de madeira, em cujo interior os fotogramas são ampliados por um sistema de lentes e são vistos através de uns óculos (Briselance & Morin, 2010, p.14-15).

Até chegar ao ano em que foram exibidos os pequenos filminhos dos irmãos Lumière, compreende-se uma acirrada corrida de experimentadores com pretensões científicas e comerciais sobre a fantasia que as projeções de imagens poderiam proporcionar. Em suma, mesmo que haja controvérsias sobre a data do real início do cinema, o mais interessante seria pensarmos que a sua origem remonta a variáveis mais

densas, cujas manifestações fazem parte de um processo vivenciado no âmbito da modernidade. Aqui, o termo modernidade segue, no campo histórico e filosófico, o período pós-época medieval: “Paralelamente a isso, o termo sugere tanto a ruptura com o velho, o clássico e o tradicional, e uma ênfase concomitante no novo e no presente” (Peters, 2000, p.12).

Segundo Gaudêncio (2004), não podemos falar de apenas uma modernidade. A modernidade, segundo o autor, se insere como um termo que engloba, também, a própria dimensão do nosso tempo, abrangendo os acontecimentos do presente. No caso do nascimento do cinema um terreno de forças, saberes, desde a modernidade clássica, pós-período medieval, até a modernidade oitocentista.

Nesse sentido, o nascimento do cinema, bem como o seu desenvolvimento artístico e industrial que ocupa gradativamente o século XX, passa completamente pela tutela e o crivo da ciência. Quando a modernidade se instaura a partir de uma série de pressupostos que privilegiam uma racionalidade instrumental, observamos uma orientação perceptiva em prol da visão. O olhar passa a ser posto como um dos sentidos minimamente adquirido em seus detalhes. O aperfeiçoamento e o uso de instrumentos ópticos para as grandes navegações, o telescópio utilizado por Galileu e Kepler forjam um cenário em que os olhos adquirem notoriedade na medida em que os olhos são a chave para navegar e conquistar (Scliar, 2003).

Decerto, não nos surpreende que as regras básicas do método de Descartes (1596-1650) se sustentem no âmbito da racionalidade e do pensamento, na busca de termos uma visão clara, legítima e até pura das nossas escolhas: a dúvida metódica acompanha sempre uma visão objetiva de algo que para ser real deve ser comprovado, ou seja, visto. Neste sentido, Scliar (2003) afirma que a modernidade de fato marca uma ruptura na ordem dos sentidos, objetivando a visão como o artifício primordial. “Para os

filósofos medievais, o sentido da visão era o mais enganador; fonte de equívocos mais do que de conhecimento. A modernidade, contudo, não apenas acredita no olhar, como vai ampliar o poder da visão com as lentes” (p.15-16).

Os anos que datam a emergência da modernidade até o nascimento do cinema, certamente, devem-se ao desenvolvimento da ciência que precipita, então, através do homem, a elaboração de elementos físicos e ópticos que dão suporte às invenções, aos impulsos e às fantasias. Segundo Aumont (1993), na modernidade, artistas e teóricos (Alberti, Durer, Leonardo da Vinci) aplicam-se nos estudos da percepção visual como os filósofos (Descartes, Newton) empenharam-se na exploração dos seus métodos que privilegiam a racionalidade. As consequências dessas pesquisas e experiências chegam ao século XIX de forma que verdadeiramente há uma teoria da percepção visual vivenciada com Helmholtz e Fechner. No final do mesmo século, atingiríamos o seu apogeu, ou seja, uma sistematização das questões em volta da mecânica e do funcionamento do olho.

O modo como foi apresentada e delineada a mecânica da visão, representada pela forma do olhar, implica a maneira de pensar um dispositivo que também transmitisse algo semelhante: o olho humano que vê estaria para a câmera diante da imagem que capta e do projetor que projeta o que fora captado. Logo, a modernidade parece ter chegado a uma das maiores invenções: o cinematógrafo.

Para Benjamim (1993), as novas técnicas de reprodução de imagens, fotografia e o cinematógrafo culminaram, conseqüentemente, em novas formas de arte. O cinema, principalmente, influi completamente no modo operante da experiência estética e na percepção visual do homem moderno. Neste contexto, faz-se presente a perda da aura da obra de arte formulada pelo próprio Benjamim (1993), em que ela se atrofia pela característica de que não possui mais uma essência única, inviolável, pura, ou seja, uma

aura em si. A equação que responde à perda desta aura se instaura diante de um mundo que vivencia constantes mudanças em que, entre elas, se impõem os movimentos de massa que proporcionam proximidades maiores entre as pessoas e as experiências em grupo: “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (Benjamim, 1993, p.169).

Logo, devido ao caráter, cada vez mais intenso e rápido das coisas, a reprodução técnica faz depreciar aquilo que é único, ou seja, não há mais espaço para uma arte singular, perceptível a olho nu em sua manifestação inviolável, que se mostra em sua materialidade ritualística de proximidade com ela (Benjamim, 1993). Assim, no contexto da reprodutibilidade técnica, a mola mestra, ou o modo operante da manifestação artística é, claramente, o distanciamento da tradição vivenciada pela primazia da reprodução.

Diante disso, o cinema emerge como uma arte que atende perfeitamente aos caminhos da coletividade humana. A reprodução de um filme segue a dinâmica do imediato, sendo a sua característica a difusão em massa, correspondendo não à unidade, mas à multiplicidade, já que um filme é visto e reconhecido pelas pessoas, através de uma materialidade, que é a cópia.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico, cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (Benjamim, 1993, p.174).

O cinematógrafo evoluiu para ser posto como a sétima arte, conferindo a passagem da técnica a uma arte. Após a sua invenção e o seu estatuto de arte, o debate subsequente recai sobre os horizontes que tal arte pode traçar.

### 1.3 Pelo filme em si

Quando nos relacionamos com o filme *A Pele que Habito* (2011), de Pedro Almodóvar, logo somos tomados pela expectativa da obra filmica em questão. O nosso cineasta e, conseqüentemente, o seu filme mostram um itinerário que problematiza os terrenos de gênero,<sup>2</sup> impelindo todos nós às fronteiras do corpo, da ética, do desejo e da violência. Diante disso, o cinema passa a ser uma janela aberta para diversas possibilidades que configuram a nossa contemporaneidade.

Segundo Sampaio (2010), atrelamos ao cinema a metáfora de uma câmera ligada de maneira ininterrupta. Já o filme aparece como um recorte neste tempo interrupto. Essa imagem da câmera ligada é feliz ao nos dizer que o cinema se conecta com diversos acontecimentos do seu tempo e um filme faz um recorte desses acontecimentos mediante o olhar e as escolhas dos seus diretores. Logo, cada diretor, ao fazer um filme, consegue relacionar alguns elementos humanos e materiais do seu tempo, gerando efeitos diversos. Poderíamos dizer que Almodóvar aparece com filmes cujos enredos favorecem as nossas incursões e relacionamentos com questões propagadas pelo feminismo, o pós-estruturalismo e a psicanálise.

Ao discutir no filme a questão da pele como reinvenção e fronteira da identidade de gênero, afirmaremos, também, o filme como um elemento que nos fala no âmbito da clínica, possibilitando encontros. Nesse sentido, a fronteira não aparece demarcada como um espaço fixo, mas pela sua afirmação de fazer transitar passagens. Um filme

---

<sup>2</sup> Segundo Louis (2006), a palavra gênero pode ser tomada com os mais diversos usos indistintos. A autora enumera 23 usos: no primeiro, ela assim enumera: “Li que, para alguns/mas, *gênero* era um conceito e, para outros/as, era um instrumental, uma abordagem, uma base, um catalisador, um componente, uma categoria de análise, uma condição, uma dimensão, um domínio, uma estratégia, uma epistemologia, uma ideologia, uma linguagem, um mecanismo, uma noção, uma ferramenta analítica, um paradigma, uma perspectiva, uma problemática, uma questão, um revelador, um papel, um sistema, uma temática, uma variável, um vetor de valor.”

pressupõe um nível de relação, maneira de analisar, mais profundo do que interpretações convencionais, muitas vezes presentes nos debates acadêmicos.

Segundo Aumont e Marie (2009), a interpretação de um filme é frágil quando aquele que o analisa carrega um excesso de subjetividade, deixando à mercê elementos próprios do filme que ficam de fora pelo não reconhecimento da linguagem fílmica em sua dimensão, inicialmente mais analítica do que crítica. Para Sontag (1987), o excesso de subjetividade se insere dentro de uma interpretação interpelada por um abuso de conceituações já pretensas e absorvidas pelo autor. A autora se insurge contra este nível de relação com a obra de arte e propõe uma relação mais dada a deixar a obra fluir, sem nos ater ao que ela significa.

Pensar as configurações de gênero num filme, por exemplo, abre um espaço primeiramente para as densidades da linguagem, do material fílmico. O filme possui, antes de qualquer investimento analítico e teórico, leis próprias, respirações postas numa forma de contar uma história ou mesmo apresentar a sua linguagem. Daí o nosso comprometimento, antes mesmo de entrar com qualquer questão e problemática, seria com o filme em si.

Assim, a dimensão inicial da nossa discussão recai, impreterivelmente, sobre o cinema. Aí já reside um fato bastante controverso. Quando nos referimos a um filme, somos tomados pela dimensão do cinema, e vice-versa. Para Leite (2003), devemos fazer a distinção entre o fato cinematográfico e o fato fílmico. O primeiro estaria voltado para a produção cinematográfica e o seu conjunto que envolve infraestrutura, tecnologia, capital, indústria. Já o fato filme, proposto por Christian Metz (1980), seria o resultado final de tudo isso, sendo a própria materialização do primeiro fato.

Pensar o cinema seria nos alongarmos para algo grandioso, um universo que a todo o momento se desvela em múltiplas facetas. Quanto a um filme, nos envolvemos com a narração, a estética e a imagem, em que o grandioso passa a ser o tratamento que o cineasta dá ao seu material e ao resultado, que julgamos através do nosso olhar vivenciado pelo entretenimento, identificação, ou, também, pela instrução.

De um modo geral, ao pensarmos o cinema, fica implicado o filme. Este último ocupa um lugar privilegiado em toda a história do século passado e segue hegemonicamente enquanto um dispositivo de representação e manipulação da realidade (Leite, 2003). Os filmes tornam-se meios de difusão, entretenimento, ideias, manifestações políticas, artísticas, e de resistência, fazendo parte e nos acompanhando desde a mais tenra idade, assim como outros mecanismos situacionais em que a imagem é condição de poder e predominância em nossa sociedade.

Crescemos dentro de uma civilização das imagens cujos correspondentes em nosso cotidiano geram efeitos em nossa subjetividade no interior de uma sociedade já anunciada pelo cineasta e crítico Guy Debord (1997), como a sociedade do espetáculo. A difusão do espetáculo tornou-se cada vez mais funcional, com a exploração da imagem pelos veículos de comunicação de massa, sendo o espetáculo mais uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens, o que favorece o filme como uma categoria de análise permeada por diversas questões do nosso tempo. Para Aumont (2011, p.9), as imagens nos dias atuais tornaram-se acessíveis, trazendo para todos nós uma diversidade de mensagens, gerando, pela quantidade exponencial de elementos, muitas consequências.

Todas as pessoas hoje em dia conduzem uma parte da sua vida sob a forma de imagem (com o YouTube ou o Facebook) e elas têm clareza disso. O mundo político é apenas uma grande cena de teatro – e a maioria das pessoas tem consciência disso também (no fundo, é o triunfo de Debord, cujas teses tornaram-se quase evidentes).

Diante dessas incontáveis perspectivas da imagem e dos seus poderes, um filme emerge evidentemente com finalidades as mais diversas. Seja compondo o cenário de uma indústria e da sua comercialização, o filme deve ser visto, também, por um olhar fortuito, indo muitas vezes contra a comercialização acachapante dos veículos midiáticos. Há no cinema uma prática social. O social, segundo Turner (1997), é demarcado através do fator cinema, implicando etapas, muitas vezes distantes do espectador comum focado apenas na esteira dramática do filme ou no sucedâneo das grandes empresas que fomentam a prática de um cinema hegemônico baseado num nível de narrativa.

A produção, o consumo e as narrativas, bem como os significados necessitam ser compreendidos, pois ampliariam as perspectivas, tornando mais próximo o cinema enquanto um meio de produção de sentido. Mais necessário ainda, por parte de todos nós, é o reconhecimento de outros níveis, estéticas cinematográficas, autores e cineastas que fazem um rompimento na universalidade de filmes dados como unicamente comerciais e padronizados. Existe um exercício cinematográfico mais pessoal, independente, que, conseqüentemente, expressa um olhar mais estilístico e próprio, cuja marca se apresentaria mais perto do diretor, enfim autoral (Turner, 1997).

Ocorre, segundo Aumont (2004), que o cineasta enquanto artista pensa em sua arte para finalidade da arte, ou seja, o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo, daí o caráter de autoria, de independência, de ruptura, ou mesmo de transgressão. Diante disso, acreditar que o filme é uma escrita provocaria uma aproximação mais significativa com a obra, caracterizando a sua universalidade e a sua

importância analítica. Sendo a literatura possível através de palavras, o cinema se escreve através das imagens.

Ora, um conceito bastante produtivo sobre um filme estaria impresso pelo diretor Bresson (2005) em seu livro *Notas sobre o cinematógrafo*: “o cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimentos e sons” (p.19). Logo, imagens e sons passam a construir mundos e imaginários, desenhando um lugar ao sol próximo de todos nós e também crítico a todos nós.

A partir de um instrumento, o cinematógrafo que imprime a imagem numa película e de mecanismos que captam o som, podemos dar formas e conteúdos a diversas manifestações do pensamento, materializadas através de histórias. Não é o cinematógrafo, aparelho cujas raízes se mostram a partir das leis que regem a óptica, a física e a química, que deve nos revelar um filme, mas as mãos, o olhar, a percepção e o conjunto das relações presentes de um cineasta, junto aos outros sujeitos participantes na construção de um filme e, principalmente, através da recepção dos filmes.

Para Eisenstein (1969), o cinema é a mais internacional de todas as artes. Os filmes, segundo ele, circulam e vão a lugares os mais diversos, promovendo um contato de pensamentos, causando não apenas entretenimento, mas provocando o pensar, oferecendo conflitos muito perto da gente. De certa forma, isso também está impresso por Metz (1980, p.13), quando diz que o filme é ainda um fenômeno multidimensional. Em certos aspectos, interessa muito de perto à psicologia. Segundo o autor, a relação de recepção e de impressão, que os filmes deixam, pode ser estudada no âmbito das funções cognitivas, como memória, imaginação, percepção, além da psicologia de um modo geral.

O psicólogo Hugo Munsterberg (1983) fez no início do século XX as primeiras aproximações entre psicologia e cinema, ocasionando também, a posteriori, ser

reconhecido não somente por essa aproximação, mas pelo caráter crítico com que tratou o cinema. Ele trouxe categorias cognitivas, como a atenção, memória, imaginação e as emoções numa relação com a cena cinematográfica. Segundo Munsterberg (1983), o cinema executa uma série de atividades em nossos sentidos, provocando medo, indignação e muitas reações. Para ele, o cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente. Os cineastas se servem de recursos da própria mente humana para fundamentar as suas ideias artísticas.

Os ritmos da ação elaborados pelos elementos filmicos nos colocam com a nossa atenção presos à cena. Assim, o próprio filme e o seu enredo geram efeitos em nossa percepção, como, por exemplo, nos cinemas narrativos se efetuam rupturas temporais que identificamos como passagens do tempo. Aceitamos, portanto, os saltos temporais expressos num filme porque nossa mente (involuntariamente) responde aos estímulos. Os ângulos e os planos cinematográficos são percebidos por nós diante das especificidades da atenção. O uso do *close-up*, imagem da câmera enquadrando um detalhe, impõe um alerta para o quadro que irrompe, destacando um detalhe que, certamente, é uma peça importante na dinâmica do filme.

Lembramos o quanto um rosto, aparecendo numa imagem, possui o efeito de nos chamar a atenção para o personagem e nos alongar junto a ele em pretensos motivos que o fazem aparecer tão próximo de todos nós. Neste momento, somos capturados pela dinâmica da imagem, e nossa atenção se move para o personagem, ressoando dentro de todos nós de maneira significativa, mesmo que muitas vezes não saibamos o porquê.

Ao vermos uma vasta rua através de um *plano geral*, seremos atraídos pela grandiosidade e a dispersão que as dimensões do lugar nos causam. Outra maneira de o cinema nos capturar pelo viés da atenção são as câmeras que estão localizadas ou mesmo apontadas de baixo para cima num ângulo denominado *contra plongé*. Nesse

caso, nossa atenção remete à grandiosidade daquilo que nos é mostrado ou à nossa pequenez perante o que vemos, já que podemos ocupar o ponto de vista da câmera, olhando para cima.

Já o papel da memória e da imaginação na arte do cinema, segundo Munsterberg (1983, p.38), pode ser ainda mais significativo: “A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens.” Logo, a memória se relaciona com o passado; a expectativa e a imaginação, com o futuro. Dentro das propriedades do filme, tais categorias cognitivas dão ênfase à montagem e à ação dramática.

A montagem segue a forma pela qual o filme encadeia ao conjunto das cenas sentidas por nós, através dos efeitos temporais. Na constituição do filme, realizamos uma leitura objetivada pela maneira em que os planos cinematográficos se justapõem dentro das sequências das cenas, formando e dando ênfase à ação dramática. Segundo Mamet (2002), a justaposição de imagens é que cria o efeito em todos nós de saber o que virá depois de cada imagem.

Essa constituição e colocação dos planos que formam uma cena, fazendo avançar o filme, dependem de como o cineasta articula a colocação das imagens. O autor diz que as imagens quando se correspondem num plano de montagem devem trazer sentido e ser ordenadas num processo que faça evoluir o filme enquanto objeto de interesse para nossa percepção ao ponto em que satisfaça a todos nós.

Somente com a inteligência e perspicácia da montagem é que colocamos em evidência a imaginação, criando expectativas que incitam em todos nós uma atenção, quanto ao desenvolvimento do filme ou quanto à criação de outros elementos.

Para Mamet (2002), a nossa relação com o filme decorre do desejo de saber o que vem a seguir de cada cena. Segundo Sampaio (2000), o filme abriga e sedimenta a

vivência de relações férteis no campo do nosso imaginário, em que as fantasias e os sonhos dão o caráter que rege a vida útil do filme junto ao espectador.

Num patamar mais profundo, as emoções são o principal objetivo do cinema. As emoções aqui estão postas dentro de uma experiência cognitiva que os vários gêneros cinematográficos comunicam por afetar a todos nós. De um lado, há as emoções que nos comunicam os sentimentos dos personagens dentro do filme; do outro lado, vivenciamos as emoções que o filme, em si, suscita dentro de todos nós, podendo muitas vezes coincidir com os sentimentos dos personagens ou serem contrários a eles. As emoções nos inserem no filme, revelando prazeres e desprazeres.

Atenção, memória, imaginação e a emoção participam ativamente da constituição do filme. Esse estado do cinema deve ser levado ativamente em consideração, resultando num filme como um bem material que se revela muito próprio e próximo a todos nós pela comunicação e o estado que nos passa para muito além do entretenimento.

Para Mauerhofer (1983, p.380), aquele que vai, voluntariamente, ao cinema assistir a um filme deveria, na melhor das hipóteses, vivenciar fortes impactos e mudanças. Essa mudança o autor denomina de *situação cinema*, vindo carregada de efeitos psicológicos que ocorrem no curso dos acontecimentos do nosso tempo e espaço: “Um dos efeitos essenciais da situação cinema é o que podemos chamar de sua função psicoterapêutica. A cada dia, ele torna suportável a vida de milhões de pessoas.”

O autor expõe o cinema como uma necessidade da modernidade no âmbito das diversas pressões vivenciadas pelo homem do nosso tempo. A reflexão, o prazer e a distração dados pelo cinema provocam respostas nas pessoas, fazendo muitos não sucumbir às diligências das suas vidas recheadas de repetições, desprazeres e aspirações fadadas ao fracasso.

As narrativas de fantasias inconscientes, encontradas por toda parte nos casos clínicos de Freud, são fáceis de reconhecer como o estio dos melodramas que já inundavam os palcos teatrais e se transpunham para os enredos cinematográficos na época em que os pacientes de Freud se deitavam em seu divã (Kaplan, 2000, p.141).

A força do cinema melodramático, por exemplo, reside ainda nesta constatação de Kaplan (2000), como também especificada por Mauehofer (1983). O melodrama é um gênero que se firmou no cinema pensado a partir das aparências mais comuns do povo, através de gestos, emoções e movimentos que se revelaram e são advindos do teatro popular do século XVIII, na França: “apanágio do exagero e do acesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias” (Xavier, 2003a, p.19).

Já no século XX, o cinema vai colocar no âmbito da ficção elementos do melodrama, satisfazendo os espectadores através dos efeitos narrativos e do derramamento das emoções, catarse, fazendo plateias rirem, chorarem e vivenciarem identificações com os protagonistas e enredos. No entanto, o gênero melodramático toma ao longo do século XX outras tantas nuances impressas, principalmente no cinema de Hollywood, e transformadas posteriormente por muitos cineastas, entre eles Pedro Almodóvar, cuja apropriação do melodrama tem influência da cultura *pop*, sendo nomeada, segundo Xavier (2003a), de melodrama *pop*.

O melodrama *pop* incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valores operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, desestabiliza as normas tradicionais de separação do masculino e feminino, trabalhando as formas de choque entre o arcaico e o moderno que tiveram seu lugar na Espanha com a queda do regime de Franco (Xavier, 2003a, p.88).

Consideramos, então, que o contexto no qual nos inserimos traz o cinema diante das possibilidades que ele oferece para pensarmos a contemporaneidade e, no seu interior, principalmente, outras questões que se revelam como merecedoras do nosso entendimento, no caso as configurações de gênero. Entretanto, pensar a contemporaneidade implica o efeito de saber o que é contemporâneo, e conseqüentemente o que o cinema pode trazer a partir das manifestações de gênero neste contemporâneo a partir de um filme. Daí resultam muitas imbricações. O contemporâneo não necessariamente se mostra a partir do que é atual, possuindo, no entanto, relação com o próprio tempo, aderindo a este e, ao mesmo tempo, dele tomando distância (Agamben, 2009).

O filósofo Agamben (2009) traz como imagem para pensar o contemporâneo a própria escuridão. Contemporâneo encerra-se como aquele que sabe ver tal obscuridade e por um ato de coragem mergulha neste breu. Mergulhar na escuridão, porém, implica não se deixar cegar pelas luzes do século, e assim, diante do mergulho, o homem recebe as trevas do seu tempo no seu próprio rosto. Logo, ser contemporâneo é perceber as luzes no escuro do nosso tempo e, como Agamben (2009) dissera anteriormente, saber estar próximo do nosso tempo, e também agir, tomando distância dele. Enfim, o escuro não existe na medida em que ele se torna uma problemática porque não conseguimos enxergar as luzes e, assim, ficamos distantes da época.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-lo” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (Agamben, 2009, p.72).

A interpretação que Agamben (2009) nos oferece diante do que é o contemporâneo, certamente encontra, a partir do cinema, uma articulação bem mais concreta. Algumas obras artísticas conseguem revelar o espírito da época e, assim, dar-nos um caleidoscópio de alguns fenômenos que, em larga escala, estão na escuridão. Um filme realizado no passado pode revelar muito mais aspectos do contemporâneo do que um filme realizado no presente.

*Cidadão Kane* (1940), do cineasta Orson Welles, costuma ser mostrado como o exemplo de um filme que mudou a história do cinema, cuja atualidade é referida quando o assunto é criatividade e a funcionalidade dos recursos cinematográficos. Segundo Aumont (2008), a película de Welles eleva a sétima arte ao status de uma linguagem própria, separando-se, assim, de cinquenta anos de um cinema pautado num contexto clássico. O impacto do filme revelou questões pertinentes pela variedade de seus pontos de vista, dos planos filmados e dos usos da câmera que afirmam a multiplicidade que o cinema pode trabalhar que o faz um dos dispositivos de funcionalidades artísticas principais da modernidade.

Diante disso, resta-nos pensar que o contemporâneo aparece como algo a ser desvelado, não cessando de impor características em que, no tempo presente, nem sempre conseguimos visualizar, devido à nossa cegueira. Assim, partimos do pressuposto de que, em meio às invisibilidades, o cinema oferta situações em que podemos vivenciar menos escuridão, proporcionando, como consequência, uma maior visibilidade diante de determinados fenômenos.

Nosso interesse de eleger a sétima arte deve-se ao fato de vivermos uma cultura de expressão visual e que proporciona condições para a criação e manejo de dispositivos e mecanismos de domínio, através das imagens.

A cultura contemporânea é, sobretudo, visual. Videogames, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura, cuja força retórica reside, sobretudo, na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos (Pelegri, 2003, p.15).

Os impactos das imagens passam a operar como matriz formadora de opinião, de subjetividades e de exclusão. Basta voltar o nosso olhar para as imagens que visualizamos em filmes, propagandas e telenovelas, que logo uma série de visíveis padrões emergirá numa intensa rede de operações lógicas e coerentes com a inteligibilidade cultural vigente.

Para Xavier (2003a, p.11), “o efeito câmera condensa num aparelho as formas da cultura potencializadora do olhar, e depura certa geometria do ato da criação (ou assunção) de imagem que hoje se vê como constitutivo da identidade, da formação do sujeito.” Segundo o autor, a nossa existência numa sociedade de característica capitalista e do predomínio das imagens midiáticas provocadas pelo consumismo extenso tornou propício e funcional a cena, ou seja, a disposição de um olhar que nos toma como objeto e nos faz presente, existindo dentro de um espetáculo. Essa cena torna-se prática através de várias geometrias do olhar. Em nosso caso, o cinema nos serve como um dos campos específicos em que a produção do olhar faz coexistir elementos que se apresentam marcados por uma relação.

Logo, o interesse marcante pelo domínio do cinema e disseminação dos filmes por quase todo o mundo fora uma das principais estratégias do poder norte-americano, incentivando a indústria hollywoodiana. A Fábrica dos Sonhos, como assim ficou denominada Hollywood, reuniu todas as condições e interesses para que o cinema se convertesse em instrumento de propaganda dos ideais e dos valores norte-americanos pelo mundo (Leite, 2003).

Infelizmente, o nosso cardápio de filmes possui a maior quantidade de filmes hollywoodianos, ou mesmo um modelo melodramático, cujo final traz o conhecido e repetitivo *happy end*, que pulula nas esferas nas quais fomos ensinados a nos relacionar.

Alguma coisa surpreende o nosso olhar quando outras estruturas dramáticas e mesmo melodramáticas se mostram através de um filme, dando-nos, assim, oportunidade de vivenciar uma relação, para muitos, além do simples entretenimento.

O retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Essa noção da janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística, do mundo dito real (Xavier, 1984b, p.15).

Um filme incide sobre todos nós, atuando de uma forma marcante, uma janela especular que reproduz maneiras de ver e ser visto. Nascemos dentro de uma sociedade de imagens: somos consumidores delas (Joly, 1996), mas também somos operadores diante da nossa recepção. Afinal, não há imagens se não houver público. Recebemos cotidianamente uma quantidade imensa de imagens em movimento que ganham forma através de filmes, por estarem presas às convenções da gramática fílmica.<sup>3</sup>

O cinema aparece como uma das principais ferramentas da modernidade pela condição de reunir elementos diante da sua vocação de contar histórias e de uma articulação de elementos (Luz, 2002). Esses elementos consistem na produção, manipulação e reprodução da imagem, além de viabilizações econômicas, industriais e, principalmente, o uso da técnica cinematográfica através de uma escrita que sedimenta as formas de mostrar, contar a história.

Diante disso, a primeira e mais comum atividade quando a escrita nos convida a

---

<sup>3</sup> Segundo Briselance e Morin (2010), a gramática fílmica circunscreve os elementos que compõem a linguagem fílmica – enquadramentos, planos, formas de narrativa –, nos seus aspectos constitutivos do dramático.

falar sobre o cinema seria o estatuto da sua invenção, e, em seguida, as nuances que o cinema vivenciou ao longo das primeiras décadas do século XX na constituição da sua linguagem, e das suas principais escolas.

Desse itinerário, certamente não iremos duvidar da hegemonia do cinema como possibilidade de nos mostrar o contemporâneo. Especificações como as questões de gênero direcionam o nosso olhar para a compreensão do nosso tempo. Assim, tomamos do cineasta Pedro Almodóvar uma única película que problematiza muitas questões do nosso tempo, às vezes tão enigmáticas, cujo desafio é retirar um pouco a escuridão do nosso olhar e, conseqüentemente, enxergarmos a ficção como uma grande realidade.

#### **1.4 Dos primeiros anos até a constituição de uma linguagem**

Quando colocamos o olhar diante da história do cinema, somos atraídos pelas histórias dos seus fundadores, das primeiras imagens, dos grandes mestres, bem como dos processos que fizeram o cinema existir tal como ele é, e como se manifesta através de uma linguagem.

A constituição da linguagem do cinema segue, irremediavelmente, o aparecimento dos seus fundadores, porém, para Briselance e Morin (2010), esta linguagem nasce aos poucos, passo a passo, elevando-se, gradativamente, desde o final do século XIX, passando pelos primeiros anos do século XX, e continuando ao longo do mesmo século.

Hoje, ao lançarmos o olhar para o final do século XIX, entendemos que alguns dos mestres do cinema revelam-se pelo pioneirismo da descoberta, pois a partir das suas investidas, outros deram, ano após ano, consistência ao cinema, rompendo as

desconfianças do filme enquanto um espaço de inundações voltadas para o entretenimento ou um valor particular.

Certamente, a premissa dos irmãos Lumière, segundo a qual o cinematógrafo seria apenas uma descoberta de vida durável e de valor estritamente científico, não tardou a cair por terra. Com um tempo, o instrumento passou a fazer registros mais sofisticados e, assim, foi evoluindo e ascendendo à condição de possuir uma linguagem que reverbera através dos seus artistas e das escolas do século XX.

Sabemos que Méliès (Briselance & Morin, 2010) foi o sujeito que primeiramente percebeu o cinematógrafo como um meio capaz de dar um *status* mais aprimorado ao objeto, acreditando que ele poderia ser usado para o espetáculo. Vale lembrar o episódio ocorrido ao final das primeiras sessões do cinematógrafo, no dia 28 de setembro de 1895, em Paris, onde Lumière foi interpelado por Méliès, homem de 34 anos de idade e de vasto sucesso nos espetáculos ilusionistas, cujo interesse pelo instrumento em questão fora desencorajado por Lumière que dissera não haver futuro no objeto e tampouco empenho comercial, pois era dotado apenas de um valor restrito, limitado e científico.

No entanto, a recusa de Lumière não deixou Méliès desanimado, e ele logo decidiu obter o cinematógrafo na Inglaterra, através de um engenheiro denominado Birt Acres (Briselance & Morin, 2010). Assim, Méliès é citado como um dos grandes precursores do cinema pelo olhar perspectivo que viu claramente que a engenhoca criada possuía um ar mais dinâmico e suscetível à prática do espetáculo. Anos mais tarde, os seus filmes confirmariam a aposta, já que traziam elementos ficcionais e aprimoramentos buscados numa prática e num exercício do fazer cinematográfico, desde a criação de um roteiro, do uso de cenários e de efeitos. O seu filme *Viagem à*

*Lua* aparece como um marca inaugural do gênero ficcional, pelo fato de existir um tempo dramático e ações fundadas num eixo narrativo.

Em consonância com Méliès, outros adquirem o cinematógrafo, iniciando uma série de performances com o uso do instrumento. Desta forma, no final do século XIX, encontramos, a partir de alguns pequenos filmes, as aparições daquilo que Briselance e Morin (2010) classificam e enumeram como os primeiros pontos que pertencem à denominada gramática filmica. Para eles, o cinema teve início em 1991 com as colaborações de Thomas Edison, William Kennedy e Laurie Dickson, através do cinematógrafo em que uma imagem com a duração de dois segundos oferta os dois primeiros pontos da gramática filmica: o plano e o enquadramento.

Segundo Aumonte e Marie (2003), o plano corresponde à imagem do filme quando projetado numa superfície plana. Por conseguinte, a imagem aparece especificando alguma coisa, representando um campo. Muitas vezes, tomamos ou nomeamos o plano de enquadramento visto que numa imagem existe um quadro objetivado pela lente da câmera. No entanto, o enquadramento especifica de que maneira a imagem aparece no plano, ou seja, de que forma enxergamos a imagem na superfície plana.

No cinema, costumamos entender que o plano é o instante compreendido entre o momento em que ligamos a câmera, e supostamente alguém grita “ação”, até o momento em que ele diz: “corta”. Logo, quando assistimos a um filme, temos um conjunto de planos justapostos pelo efeito da montagem, de tal modo que um conjunto de planos forma uma cena, e um conjunto de cenas forma o filme. Nomeamos os planos, porém, correspondendo à maneira em que o autor do filme faz o enquadramento da imagem, conforme seu tamanho. Tais planos, segundo Monclar (2009), recebem nomes específicos. Abaixo encontramos os planos representados por enquadramentos:

**Plano Geral** – É o maior espaço possível ou desejável enquadrado de um ambiente, onde se passam as ações dramáticas, documentais ou factuais. **Close-up** – É o enquadramento de um rosto ocupando toda a tela. **Plano Detalhe** – É o enquadramento de um objeto ou de um detalhe da cena, ocupando todo o espaço da tela, dando-lhe destaque ou ênfase na narrativa. **Plano Médio** – É o plano que enquadra a figura humana dos pés até a cabeça. **Plano Americano** – É o plano que enquadra a figura humana cortada na altura das coxas, da cintura ou do peito (Monclar, p.14).

Outro plano se agrupa aos expostos acima: Plano Sequência. É entendido como uma sucessão de planos que se posicionam numa duração temporal. Por exemplo, um personagem anda por uma rua. Subitamente, atende ao telefone; em seguida, entra em um táxi. Tal cena pode acontecer em vários espaços diante de uma mesma duração sem que haja cortes entre as ações dos personagens.

Há, também, outro plano, também entendido como ponto de vista. Representa o olhar do personagem cuja ação se mostra a partir do que ele vê e do que nós vemos pelo seu olhar. Para Briselance e Morin (2010, p.57):

O plano subjetivo possui uma carga de indiscrição e voyeurismo, sendo exposto, muitas vezes, pelo buraco de uma fechadura, da greca de uma porta, de uma janela e dos seus cortinados, de uma esquina da parede, ou a presença de outros personagens, que se interpõem entre aquele que observa e aquele que é observado.

Não somente a incidência do olhar, a carga dramática que esse plano indica é observada e vivida, muitas vezes, pelo espectador, que se coloca através do olhar do personagem.

O plano subjetivo é único na sua capacidade de deixar o público sentir a ação por meio da perspectiva de um personagem. Nesse tipo de plano, os personagens interagem com a câmera como se fossem uma pessoa, olhando, falando e, até mesmo, tocando. A composição desse plano deve refletir o ângulo de visão a partir do qual a pessoa veria a ação (Mercado, 2011, p.84).

Com esse grande potencial dramático, a primazia do plano subjetivo se encontra em não forçar o espectador a se identificar com aquele de quem vivenciamos o olhar, seja o olhar de um personagem em cena, ou mesmo de um animal, etc. Tal plano torna-se forte pelo convencimento espontâneo, encerrando-se com um forte apelo no âmbito do filme.

Quanto ao plano sequência, a sua especificidade é a diversidade de imagens enquadradas. Nele encontramos um conjunto de planos dentro de um só plano.

Plano sequência é o plano que pode ser rodado fixo ou em movimento, envolvendo vários tamanhos de enquadramentos ou não (como se fossem planos ali inseridos) durante a sua filmagem ou gravação. Podemos também empregar vários microplanos-sequência para narrar uma só sequência dramática em uma locação (Monclar, 2009, p.26).

A utilização do plano sequência remete a uma série de eventos se sucedendo, seja com a câmera parada e as coisas acontecendo diante da integridade do tempo, espaço e performance (Mercado, 2011), seja com a câmera em movimento.

Diante dos planos expostos, passamos a ter uma ideia da dimensão do cinema, porém os seus usos foram acontecendo dentro de uma perspectiva evolutiva conferida pelo nascimento de uma linguagem mais elaborada, cuja diferença será o tratamento que o cineasta confere aos planos, para execução das ações dramáticas.

## 2. DA ANÁLISE FÍLMICA À PELE QUE NOS HABITA

Ao pensar este segundo trânsito, antevemos a análise fílmica e as discussões que movimentam o itinerário do cineasta Almodóvar, da sua obra e do filme *A Pele que Habito*, como uma seara possível, para vislumbrar a pele enquanto uma metonímia/ fronteira da identidade de gênero. A nossa escolha da análise fílmica segue fundamentos próprios e característicos da linguagem do cinema. Sendo assim, ela nos cede aberturas e possibilidades para a nossa análise diante de recortes que priorizem elementos que caracterizam as imagens principais, como fundamento concreto para as nossas incursões.

Quanto a Almodóvar, tomamos a experiência da sua vida enquanto um cenário de implicações existenciais, cuja dinâmica coincide com marcadores familiares e heranças político-culturais que alicerçaram a maneira e a concepção do seu cinema, do seu olhar, e, notadamente, dos seus personagens e enredos. Não há como dissociar Almodóvar da sua obra e a sua obra do seu criador.

Talvez essa relação de filiação seja uma das mais extensivas e concretas do cinema em nossa contemporaneidade, e, por sinal, verdadeira, ou seja, a obra e o autor formam um embaralhamento. Nessa relação, moram desalojamentos, rupturas, dores, prazeres e acima de tudo a vida como invenção, em que o cinema foi o espelho que refletiu Almodóvar. Talvez, por isso, sejamos tão atraídos pelo cinema almodovariano, porém, para muitas pessoas ganha ares de estranhamento. Sejam almodovarianos ou não, simpatizantes ou críticos delirantes dos seus filmes, Almodóvar é um cineasta necessário, preciso e polêmico, pela coragem de imprimir o não dito.

Por fim, chegamos à pele e à sua expressividade contingente e concreta a todos nós, porém pensamos/vivemos a pele, muito mais do que um elemento sensível que reveste o nosso corpo, mas como um lugar de profundidade, pois imprime contornos a todos nós, e aos nossos processos de transformação que vão se apresentar diante de relações e encontros, alterando nossa maneira de ser e estar no mundo.

## **2.1 Analisar um filme**

A análise de um filme trabalha com conceitos, possuindo metodologia diversa e uma amplitude muito maior do que as maneiras descritivas que estão expostas em revistas e em jornais: “Ler cinema deve ir além da visão impressionista, permitindo a abertura da caixa de ferramentas em três níveis: plano, sequência e filme” (Ramos, 2009, p.12). Em cada lugar desses, revelam-se implicações estilísticas próprias, tais como o ponto de vista, profundidade de campo, luz, movimento de câmera, nível do plano, montagem, cenografia no nível da sequência, e, por último, o conflito, o gênero cinematográfico e o dispositivo para o filme. Através dessas ferramentas, entraremos num relevo mais analítico no âmbito da perspectiva fílmica.

As propriedades que geram as análises fílmicas são advindas, inicialmente, da descrição e, posteriormente, da nossa maneira de analisar. Logo, a primeira atividade antes de analisar um filme seria decompô-lo em seus elementos constitutivos: “analisar um filme ou um fragmento é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, pois se é tomado pela totalidade” ( Goliot-Lété & Vanoye, 1994, p.15). A decomposição se baseia em determinantes da imagem. A atividade é, em si, fazer uma descrição plástica diante dos enquadramentos suscitados na decomposição dos planos, ao som, e à estrutura do filme.

No entanto, para Aumont e Marie (2004), não existe um método universal de análise de filmes, sendo a forma de analisá-lo muito mais importante do que um método geral de análise. “Decerto cada analista deve se habituar à ideia de que precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa” (Aumont & Marie, 2004, p.15).

Ainda, segundo Aumont e Marie (2004), a própria palavra interpretação<sup>4</sup> precisa ser repensada, como também a distinção entre a análise de filmes e a crítica de filmes. Na análise de um filme, nos servimos de um rigor estabelecido pelo cumprimento das leis que regem a dinâmica, grandezas e figuras filmicas (Marie & Jullier, 2009). Já na crítica de um filme, as impressões muitas vezes tendem a ser descritas e não interpretadas no espaço como um todo, ficando à mercê elementos constitutivos da dinâmica filmica. Segundo os autores acima, quando analisamos um filme, muitas vezes somos tomados pelo excesso de subjetividade que gera sobreinterpretação. Logo, repensar a interpretação seria nos relacionarmos com o filme, através da emoção, da descrição e, finalmente, da análise.

Segundo Goliot-Lété e Vanoye (1994), duas observações são pertinentes à análise de um filme. A primeira seria concernente à descrição de um filme que implicaria a desconstrução e, conseqüentemente, abriria as portas para a possibilidade da nossa interpretação. Para ele, a descrição de um filme implicaria a desconstrução. A reconstrução corresponderia à interpretação. Enfim, devemos partir inicialmente da descrição e, em seguida, lançar as ferramentas para a compreensão dos fenômenos postos. A sobreinterpretação é vivenciada quando não seguimos essas etapas. Pois, muitas vezes, geramos conceitos sobre os filmes estabelecidos com nossas visões

---

<sup>4</sup> A interpretação posto aqui seria a reinterpretação do filme a partir da decomposição dos planos e posterior análise.

impregnadas de intencionalidades e acabamos por sobredeterminar elementos constitutivos do filme em si.

As fraquezas encontradas em certas análises de estudantes (ou de outros...) podem ser variadas: 1) a pessoa acredita estar interpretando, reconstruindo, quando se contenta em descrever; 2) a pessoa tenta, ao contrário, interpretar antes mesmo de ter descrito: faz uma paráfrase (Goliot-Lété & Vanoye , 1994, p.16).

Os próprios Goliot-Lété e Vanoye (1994) fazem uma distinção entre o espectador normal e o analista. O primeiro estaria vivenciando um processo de identificação com o filme de tal forma que se deixa guiar por ele, passando o filme a ser visto de maneira ativa, porém numa atividade instintiva, irracional. Já o analista de um filme é conscientemente ativo, olha, ouve, observa, examina tecnicamente a película, procurando indícios. Além de tudo isso, submete o filme aos seus instrumentos de análise, às suas hipóteses, ou seja, para tal analista filmico, o filme pertence muito mais ao campo da produção intelectual do que ao lazer.

Nesse campo mais intelectual da nossa relação com o filme, nos servimos daquilo que Marie e Jullier (2009, p.20) denominam de ferramentas para a leitura de um filme. Com efeito, as figuras filmicas são a ordem de grandeza, ou seja, o aspecto de vital importância na constituição do filme.

As figuras filmicas serão então classificadas segundo sua ordem de grandeza, segundo sua intervenção no nível do plano (parte do filme situada entre dois pontos de corte), no nível da sequência (combinação de planos que compõem uma unidade), ou no nível do filme inteiro (combinação de sequências).

Esses três níveis (plano, sequência e filme inteiro) estão presentes em todas as películas, pois são universais e possuem propriedades intrínsecas. Tal constatação se faz quando visualizamos o espaço filmico.

Sabemos que um filme apresenta um grande número de imagens fixas que denominamos de fotogramas. Elas estão dispostas em um ritmo impresso pelo movimento, apresentando-se a nós sob a forma de uma imagem plana e delimitada por um quadro (Aumont, 1995). Ao paralisar uma imagem, estamos vendo um fotograma. Em seu interstício, consideramos muitas questões para a dimensão do nosso olho que vê e representa o que vemos através de uma bidimensionalidade e algumas limitações.

Não enxergamos a outra dimensão, tridimensão da imagem, porque nela não estamos, porém nos projetamos. Sempre somos espectadores antes mesmo de ser analistas de uma imagem, porém a nossa percepção remete não somente ao fascínio, mas à realidade de uma ficção.

Diante disso, se um filme nos serve como material para o presente texto, a sua expressividade não deve ser medida pela unidade, inicialmente pela decomposição das suas partes atenta ao risco da descrição ou dimensão atômica. Logo, estabelecemos prioridades diante do que nos propomos a investigar.

A nossa proposta se revela entremeada das problemáticas emergentes do próprio filme, em que o conflito vivido pelos personagens principais nos provoca questionamentos que ultrapassam a nossa catarse enquanto espectador. Neste sentido, as nossas interpretações nos fazem perceber que um filme se revela pela falta que ele nos faria caso não o tivéssemos assistido, descrito, dialogado, e reescrito junto com outras pessoas, teóricos, que nos ajudam no curso dos acontecimentos.

## **2.2 Do autor à obra**

Se elegemos um único filme, *A Pele que Habito* (2011), de Almodóvar, como corpus de análise da presente pesquisa, a escolha não implica que passaremos um verniz

sobre os outros filmes<sup>5</sup> que constituem a sua obra, tampouco deixaremos de transitar na geografia, influências, e nos cenários que mapearam o espírito do cineasta que foi adjetivado de *almodovariano*. Acreditamos que uma revisão da filmografia do cineasta em tela pode nos levar ao encontro dos momentos em que questões de gênero e sexualidades foram engendradas nas películas almodovarianas.

O critério de revisão filmográfica das películas deste cineasta recai sobre os longas-metragens, por i) ser um recorte do universo filmográfico, vez que trazer à tona toda a sua filmografia seria desnecessário e cansativo, ii) o filme sobre o qual nos debruçamos é um longa-metragem, assim estaremos revisando uma textualidade isomórfica, ou seja, dentro de um mesmo universo de parâmetro.

O resultado desta revisão apontará que as ideias contidas em *A Pele que Habito*, de forma expandida ou aprofundada, já tinham sido germinadas, de alguma forma, em outros filmes, a exemplo daqueles que passaremos a discutir nos parágrafos mais adiante. Isso mostra um projeto de autoria não verticalizado, como se se tratasse de uma sequência histórica baseada no pensamento causa-consequência, mas a filmografia almodovariana, segundo defendemos, constrói-se como em espiral, de forma que as ideias sobre os corpos abjetos em sociedades repressoras, como a sociedade espanhola, ora aparecem explicitamente, mesmo que timidamente, ora se escondem nas dobras intersectivas da espiral para, em momentos posteriores, aparecerem mais elasticadas, aprofundadas em cada filme, como se o *continuum* fosse uma característica que marca as suas películas.

O cinema de Almodóvar dialoga com questões plurais que afirmam um caráter diverso. O movimento que seus filmes provocam aproxima-se do pós-estruturalismo, da teoria queer e das questões que povoam o universo das políticas de gênero, como os

---

<sup>5</sup> Até o ano de 2014, contabilizamos, oficialmente, 19 filmes longas-metragens do diretor.

denominados corpos abjetos. Segundo Butler (2002a) abjeto relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante, ou seja, abjeção é um espaço da dessemelhança e da não identidade (Villaça, 2006). Encontramos nesse espaço o monstruoso, o estranho à ordem da nossa racionalidade, que engendra formas disciplinares e condutas típicas de exclusões ao diferente.

Para Kristeva (1989), no âmbito da abjeção não existe um objeto claro e definido, não cessando de existir, porém existindo e solicitando uma descarga, um grito, por isso o termo abjeto é paradoxal, pois é pensado como algo desequilibrador em que não somente habita a repulsa, mas também a atração e a monstruosidade. Abjetos são os corpos expulsos da ordem heteronormativa da sociedade e dos mecanismos de poder e de controle; no entanto, ao mesmo tempo o abjeto é o fora. Ele é criado para definir uma norma, regular a norma, ou seja, a heteronormatividade precisa do abjeto para mostrar, suplantar o que é o normal. Para Miskolci (2009, p.153-154), esse é o princípio da complementaridade:

A complementaridade mostra que significados são organizados por meio de diferenças em uma dinâmica de presença e ausência, ou seja, o que parece natural e histórico. Na perspectiva de Derrida, a heterossexualidade precisa da homossexualidade para sua própria definição, de forma que um homem homofóbico pode-se definir apenas em oposição àquilo que ele não é: um homem gay. Este procedimento analítico que mostra o implícito dentro de uma oposição binária costuma ser chamado de desconstrução. Desconstruir é explicitar o jogo entre presença e ausência, e a complementaridade é o efeito da interpretação porque oposições binárias, como a de hetero/homossexualidade, são reatualizadas e reforçadas em todo ato de significação, de forma que estamos sempre dentro de uma lógica binária que, toda vez que tentamos quebrar, terminamos por reinscrever em suas próprias bases.

Diante disso, a teoria queer questiona os pressupostos normalizadores que marcam a nossa sociedade. A palavra *queer*, segundo Louro (2008a), assumiu um caráter de

politização das questões de gênero e de minorias sexuais, a partir do final da década de 70 do século passado. Primeiramente identificada enquanto uma palavra pejorativa, *bicha*, acabou sendo redefinida a partir de uma efervescência dos estudos gays e lésbicos, atuando dentro de um contexto assimilado por outras pessoas e, assim, *queer* passa a ter um alcance, cada vez maior, estando próximo a tudo aquilo que é estranho, irregular, fora da norma.

Para Miskolci (2009), a teoria *queer* abarca o encontro dos Estudos Culturais norte-americanos, além do pós-estruturalismo francês. Neste contexto, as identidades *queers* se revelam por reunião de elementos, corpos líquidos que desmoronaram os corpos definidos pelas normas e valores hegemônicos que a religião e a medicina engendraram, por exemplo. Tais corpos líquidos são os corpos que perfazem os liames das sobras, *minoría silenciada*, fortalecendo outro lugar para as corporeidades, através dos questionamentos aos corpos masculinos e femininos perpetrados pela modernidade enquanto modelos que definiam e defendiam uma lógica marcada pela exclusão de outras vivências afetivas e, principalmente, pela desconstrução do próprio corpo biológico.

Segundo Stam (2003), a aproximação da teoria *queer* com o cinema se deu no âmbito de uma crítica aos personagens estereotipados que aparecem nos filmes: “a bicha desmunhecada, o psicopata gay, a vampira lésbica” (Stam, 2003, p.291). As primeiras críticas estão relacionadas ao cinema hollywoodiano (2006), pela caracterização dos estereótipos acima, cujas aparições acabam, muitas vezes, por afirmar as categorias hegemônicas.

Para Louro (2008b, p.82), tal cinema exerce uma pedagogia da sexualidade sobre os seus espectadores, em que a disposição de gênero no filme engendrou marcas profundas, às vezes transitórias ou contraditórias, ao longo da sua história.

Assumo que os significados que se atribuem a identidades, jogos e parcerias sexuais são situados e disputados historicamente e, ao longo dos tempos, nos filmes, posições-de-sujeitos e práticas sexuais e de gênero vêm sendo representadas como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais.

As pedagogias da sexualidade prezam evidentemente por um apreço às construções de personagens, cujas marcas dirigem o nosso olhar para dentro das tramas fílmicas, promovendo aos espectadores interpretações tidas como legítimas que imprimem algo como normal, anormal ou abjeto.

No cinema de Almodóvar, há uma profusão de elementos que sintetizam um novo panorama aos estudos *queer* do cinema. Desde *Pepi, Luci e Bom e outras garotas de montão* (1980), Pedro Almodóvar perfilou uma trajetória de filmes que ilustram cenários, personagens e ações que problematizam os terrenos de gênero, identidade e sexualidade (Nepomuceno, 2010), produzindo e conferindo novos significados aos sujeitos, independentemente das suas relações com o contexto político-ideológico, sobretudo ao período da ditadura de Franco ou com os contextos culturais que redimensionam as perspectivas de sujeitos, apontando para as formas como as pessoas se subjetivam. No entanto, junto à figura de Almodóvar e dos seus filmes, há um contexto que forja não apenas a ele mesmo, mas principalmente à sua filmografia, de tal modo que autor<sup>6</sup> e obra possuem relação muito estreita.

Quando parte de comédias, como *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1987), Almodóvar adere à proposta do riso típico desse gênero: dar ao outro a possibilidade da diversão. É evidente que esta distração é construída à custa das pequenas desgraças e epifanias do dia a dia. As questões “gays” sempre estiveram no encaixe performativo dos filmes almodovarianos, daí dizermos que suas películas, quanto às temáticas apontadas, unem o cineasta e seus filmes.

---

<sup>6</sup> Para Weyergans (1971), um autor é aquele que vivencia um mundo singular e exprime uma visão muito particular de tal mundo.

A relação de Almodóvar com o seu país, o seio familiar, e a vivência como espectador de filmes na época da sua infância e adolescência, além da sua transição para Madri dão o apelo necessário que nutre as searas dos seus enredos filmicos, provocando a germinação das películas que vêm alimentando, ao longo das últimas três décadas, uma plateia de espectadores e de sucessos significativos.

Além de colecionar centenas de prêmios em festivais de cinema pelo mundo, alguns filmes participaram de eventos de tradição e notoriedade no cenário cinematográfico mundial. Destacam-se prêmios de Direção, por *Tudo Sobre Minha Mãe*, em 1999, e Roteiro, no Festival de Cannes, além da participação no Oscar, em que ganhou o prêmio de Melhor Filme Estrangeiro, por *Tudo Sobre Minha Mãe*, em 1999, (Strauss, 2008) e Melhor Roteiro, em 2002, por *Fale com Ela* (Strauss, 2008).

Como se vê, são estes pequenos contextos que alimentam, de certa forma, o que chamamos aqui de relação do cineasta com suas películas: aspectos da experiência do sujeito podem ser mimetizados em narrativas filmicas, tornando estas mais próximas do universo dos espectadores porque são sustentadas pelas suas próprias experiências que são projetadas nos enredos filmicos. De acordo com Nepomuceno (2010), a relação estabelecida entre Almodóvar e suas películas pode ser entendida a partir desta visão de intimidade do cineasta com os aspectos relacionados à política do seu país, sobretudo quando ainda se formava sujeito de si, da educação infantil até sua idade adulta, permeada ainda por uma base ditatorial da era franquista:

Almodóvar é o produto de sua vivência em uma Espanha que enfrentou quatro décadas de opressão pela ditadura militar. Desejos contidos, sublimados, reprimidos e sufocados ecoam em toda a sua obra. São identidades fracionadas pelo regime de opressão, da dor e da violência, traços esses identificáveis nos personagens de suas tramas. Todos eles são resultado de uma multiplicação de valores de uma Espanha confrontada, onde Pedro Almodóvar é o multiplicador dessa equação (Nepomuceno, 2010, p.85).

Na grande maioria dos trabalhos publicados sobre os filmes de Almodóvar, fala-se muito do cineasta numa nítida alusão à forma como a sua obra é construída para dar ênfase a um olhar específico, o que provavelmente desperta a nossa simpatia pelo autor de filmes que subvertem os gêneros, desconstroem normas e nos inserem de maneira sensível nos apelos de personagens marcados pela exclusão. A especificação do olhar de Almodóvar é foco constante do nosso interesse porque, a cada filme, surgem novidades, contestações e ruídos.

Assim, o caminho percorrido por muitos estudiosos<sup>7</sup> da obra almodovariana repousa durante algum tempo nas marcas que forjaram o olhar do cineasta, ou, pelo menos, naquilo que habitou tão perto dele enquanto constituição de terrenos minados, afetos e contextos existenciais. Diante disso, a Espanha, a família, o cinema e Madri são pilares que se mostram diretamente postos na formação de um cineasta, cuja escola de cinema foi a vida.<sup>8</sup>

### **2.3 Da obra à pele que nos habita**

Nascido na pequena cidade Calzada de Catalavra, na Espanha, no ano de 1951, Pedro Almodóvar Caballero cresceu numa Espanha cujas marcas da Guerra Civil Espanhola<sup>9</sup> nos anos 1930 deixaram um saldo de milhares de pessoas mortas, desilusões

---

<sup>7</sup> No meio acadêmico brasileiro, destacamos as teses de Doutorado intituladas: *Risos, Lágrimas, Ironia e Tratados: Pedro Almodóvar – Genialidade e Paradoxo em Construção Permanente* (Santana, 2007), e *O Cinema de Pedro Almodóvar Caballero* (Hidalgo, 2007). Além disso, salientamos o excelente texto de Nepomuceno (2010), *A Película do Desejo*.

<sup>8</sup> Há uma obra literária do escritor russo Máximo Gorki intitulada *As Minhas Universidades* (2007). O título do livro é sugestivo, mas no âmago da obra as *Faculdades* que o autor mostra é a própria vida, revelando que o seu aprendizado se deu no campo da experiência, do embate, do trabalho e do sofrimento. O cineasta Almodóvar percorre um caminho em que as trilhas para o espírito cinematográfico se deram na relação com os acontecimentos do seu tempo revelados por duras questões existenciais.

<sup>9</sup> O quadro intitulado *Guéernica* do pintor Pablo Picasso é uma lembrança trágica do dia 26 de abril do ano de 1937, em que milhares de camponeses da cidade Guéernica foram mortos, inclusive crianças. *Sofrimento: A figura central de um cavalo pisoteando uma mulher que sofre sugere que os ditadores da Europa daquela época – Franco, Hitler e Mussolini – estavam fora de controle* (Farthing, 2011, p.434).

e desestabilização econômica e social. Além dessas consequências, havia a presença de um Estado nacionalista, opressor, dono de posturas políticas totalitárias, lideradas pelo regime do general Franco que escamoteou as cenas artísticas e culturais do país, além de reprimir as manifestações cinematográficas,<sup>10</sup> através da censura: “O cinema na Espanha durante muitos anos esteve enfraquecido.”

A partir do final da década de 1930, até meados da década de 1950, foram poucas as produções, surgindo inclusive o termo “españolada” para estigmatizar o cinema espanhol (Aragão, 2013, p.2). Na década de 1950 e 60, os cinemas da Espanha exibiam comédias, melodramas americanos e filmes que faziam parte da Nouvelle Vague<sup>11</sup> francesa. Muitos desses filmes se projetaram diante de Pedro Almodóvar, fazendo parte do cardápio que ilustra sua cinefilia:

Comecei a ir ao cinema mais ou menos aos dez anos, porque na aldeia onde até então eu vivia era raro podermos ver filmes. Em Cáceres, nos anos 1960, durante meus anos de liceu, o que víamos era a comédia americana da época: filmes de Frank Tashlin ou de Blake Edwards, alguns de Billy Wilder, ou ainda *Um Caminho para Dois*, de Stanly Donen, de que eu gostava muito. Em Cáceres, vi também os primeiros filmes da Nouvelle Vague Francesa, *Os Incompreendidos*, *Acossado*, os grandes filmes neo-realistas italianos, os primeiros de Pasolini, filmes de Visconti e de Antonioni, cuja memória guardei para sempre porque me emocionaram muito. Nenhum desses filmes me falava da minha vida, mas curiosamente sentia-me muito próximo do mundo que me revelaram (Almodóvar, 2008, p.22).

---

<sup>10</sup> Com o governo de Franco, os filmes realizados por diretores espanhóis eram confiscados pelo regime já durante a construção do roteiro. Na década de 1950, alguns filmes tentaram direta e indiretamente questionar a ditadura. Destaque para os filmes do então jovem Carlos Saura, intitulado *A Tarde de Domingo*, e o *Veridiana*, de Bunuel, que ganhou a Palma de Ouro no festival de Cannes e depois foi censurado por 17 anos na Espanha (Leite, 2010). Segundo Nancy (2009), Bunuel era um cineasta que já na década de 1960 denunciava a sociedade espanhola diante da hipocrisia que se revelava pela cortina de pudor e ignorância ante as questões de gênero. Ademais, Bunuel via a burguesia espanhola como hipócrita e insana. Também Pedro Almodóvar faz críticas, porém mais sutis, à burguesia. No filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), os personagens mais bem localizados financeiramente aparecem abobalhados.

<sup>11</sup> No início da década de 1960, na França, jovens cineastas inflamam o cenário com a denominada Nouvelle Vague, cujo movimento tomou ares de cinema de autor através de produções inventivas, baratas, com liberdade estética e enredos filmicos que tratavam de temas tabu, personagens marginais, etc. Destacam-se como principais cineastas deste período Truffaut e Godard (Aumont, 2004).

Um misto de filmes e estéticas diversas que enfatizam ao mesmo tempo o melodrama e o cinema de autor. Rastros que constituem a formação do seu olhar invadido, também, pela necessidade de se distanciar da atmosfera repressora do seu tempo regido pelo autoritarismo emblemático. Assim, outro aspecto aliado a essa presença marcante do cineasta espanhol nas salas escuras do cinema era reflexo das suas fugas dos regimes educacionais baseados numa moral católica rígida.

Segundo Almodóvar (2008), a sua infância era marcada por um niilismo absoluto, uma ausência de sentido em tudo, uma falta de Deus e um apego a filmes e à leitura como força motriz para a sua existência. A solidão e a observação serão um recheio estético da sua vivência em que cresce e se aprimora no infante tais companhias, contribuindo, posteriormente, na sua manifestação artística:

As crianças desenvolvem uma grande força na solidão. Também podem desenvolver uma grande neurose, mas por sorte não foi o que me aconteceu, com certeza porque era também um espectador muito bom da vida dos outros, uma testemunha contente, satisfeita com o que via. Mas, apesar de tudo, uma testemunha, nunca um participante (Almodóvar, 2008, p. 24).

A experiência um tanto niilista arregimentada por uma educação católica repressora e sem sentido, assim como a influência da *Nouvelle Vague* vão compor muito dos argumentos de filmes do cineasta em tela: a perspectiva *trash* (não como gênero fílmico) direciona muito seu olhar que, diante de enredos cujas situações deveriam tender ou deveriam conduzir o espectador à discussão do (melo)drama, desemboca em cenas conscientemente mal-elaboradas, no sentido de provocar o riso, ou seja, a discussão do que está sendo posto vem à tona, através da provocação do risível, tal como ocorre, por exemplo, em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*.

Na mesma perspectiva, poderíamos salientar a figuração *kitsch* em que as cores transbordantes de desejos (pela significação cromática em si), aliadas a uma trilha sonora, provocam no leitor a sensação parecida com a do *trash*: o apenas aparente malfeito é uma forma de discutir questões sérias fora do âmbito da norma, do convencional. Tal aspecto parece ter sido a marca de Almodóvar ao longo de seus longas: as cores vibrantes vermelho e azul sobressaem-se diante das demais, organizando na retina do espectador desejos e sentidos confusos, mas ordenados numa dinâmica que lhe requer uma visada mais profunda sobre a forma como as cenas, cenários, figurinos e falas organizam o universo das películas.

A descrição de Almodóvar (2008) quanto à observação da vida dos outros, mesmo enquanto testemunha contente, remonta a uma imagem do próprio cineasta que olha através de um orifício representado pela lente de uma câmera. Metáfora, também, do exercício cinematográfico em que a função do fazer filmico do artista recoloca em evidência no set de filmagem, a partir do orifício de um cinematógrafo, suas impressões do cineasta para além da imaginação de uma história e de um roteiro.

Minha infância não foi triste, mas também não foi alegre. Os olhos que me olhavam quando pequenino já eram reprovadores; não sabiam o que desaprovavam – porque eu era apenas uma criança –, mas o julgamento já estava lá. No entanto, sempre me senti marginal, desprezado pelas pessoas. A força que tenho foi em mim que a encontrei. E o curioso é que sempre estive muito consciente do que se passava; o importante era ser paciente. Até encontrar o universo ao qual pertencia, foi preciso esperar alguns anos (Almodóvar, 2008, p.25).

As imagens da infância de Almodóvar parecem ser submetidas aos olhares da opressão representados pela moral cristã, o estado franquista, mas, por outro lado, as telas de cinema projetam imagens cujas aparições trazem sentido para ele. Mesmo o cinema alimentando e sendo uma espécie de fuga de Almodóvar, a moral cristã, juntamente com o estado franquista, se impôs ao cinema com extrema censura,

proibindo filmes que abordassem conteúdos, como divórcio, relações extraconjugais e vivências da sexualidade fora dos padrões normativos (Nepomuceno, 2010).

Logo, ser olhado e olhar mapeiam as circunstâncias existenciais que pululam a condição humana de Almodóvar, neste período. Quando criança, fugir do olhar, do poder opressivo e dele se esquivar através da sala de cinema, das leituras e da solidão são um roteiro cinematográfico característico da sua maneira de ser e estar no mundo, naqueles anos da sua infância e adolescência.

Sendo assim, o sentimento de abandono percorre a trajetória do cineasta, enquanto criança, devido às condições de isolamento, solidão e sentimentos vividos: “Transmiti então, de uma forma muito fértil, minha própria solidão às minhas personagens” (Almodóvar, 2008, p.278-279). As reverberações dos tons existenciais no cineasta mais uma vez ecoam coerentes na sua filmografia, adquirindo para quem assiste aos seus filmes realidades intensas e provocantes no âmbito da subjetividade de cada espectador.

Suas obras procuram humanizar e universalizar personagens, revelando um sentimento em comum entre eles, o medo do abandono. Os filmes provam que há mais semelhanças que divergências entre donas de casas e travestis, quando o assunto é amor. Ambos desejam amar e ser amados, e sentem, portanto, um medo profundo do abandono. Pode-se afirmar que esta é a característica temática central dos filmes de Almodóvar: o medo do abandono (Leite, 2010).

Almodóvar era filho de um militar, Antônio Caballero, e de Francisca Almodóvar Caballero.<sup>12</sup> O cineasta não costuma ter boas recordações do pai, mas guarda um singelo e grande respeito pela mãe e pelas mães de um modo geral: “em meus filmes, falo das mães” (Almodóvar, 2008, p.74). Segundo Almodóvar (2008), o filme intitulado *Que fiz para merecer isto?* (1984) é a película em que ele mais inseriu

---

<sup>12</sup> No filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1987), a mãe de Almodóvar atua como uma apresentadora de um noticiário televisivo.

lembranças particulares ligadas à sua família. A atriz Chus Lampreave foi inspirada na sua mãe que atraiu para a construção da personagem suas expressões. Vale salientar que muitas roupas do figurino foram emprestadas aos atores pelas irmãs do diretor.

Tal presença da figura feminina encarnada no papel de mãe é constante em todos os filmes do cineasta. Num deles, *Matador* (1985-1986), Almodóvar (2008) diz que a presença de duas mães no filme caracteriza uma metáfora dualista na história da Espanha. A atriz Chus Lampreave, que no filme atua como Pilar, e Julieta Serrano, que interpreta Berta, se apresentam respectivamente como uma Espanha moderna e uma Espanha ruim, castradora, que gera culpa e penalidades. Essa dualidade se deve ao país em que Almodóvar cresceu no âmbito da ditadura de Francisco Franco e do olhar da igreja Católica, que era aliada do Estado. Já a Espanha moderna referida pelo cineasta e que faz parte das aspirações de muitas pessoas remete ao espírito da contracultura, da arte pop e das experiências sinestésicas e sexuais.

Vale salientar que, mesmo antes da deposição da ditadura de Franco, o cenário na Espanha no final da década de 1960 e nos primeiros anos da década de 1970 já era pressionado por uma grande necessidade de transição democrática. Na França, por exemplo, o maio de 1968 deu um estatuto de divergência das pessoas aos regimes totalitários, incendiando em todo o mundo a desconfiança quanto aos regimes totalitários e o favorecimento da liberdade de expressão (Pereira, 1992).

Assim, paciente em relação aos dissabores do período da sua infância Almodóvar, já adulto, arruma as malas e vai a Madri. As malas, bagagens, aparecem em muitos filmes de Almodóvar como metáfora do deslocamento posto através de corpos e sexualidades:

Almodóvar, ininterruptamente, viaja conduzindo e carregando suas bagagens plenas de especificidades, autoridades e cruzamentos de vários gêneros cinematográficos e, nesse processo, os seus filmes revelam e transportam corpos, gêneros e sexualidades, como

posições plausíveis e legítimas para a resistência e a contestação política (Dias, 2010, p.2).

Já em Madri, o universo que Almodóvar tanto esperava é um contexto efervescente, sendo caracterizado pelo seu desejo de abrigar novas configurações no campo das manifestações artísticas e pessoais, principalmente depois do fim da ditadura de Franco, pós 1975, que tornou mais ameno para todas as pessoas o clima para encontros, discussões, trocas e, principalmente, a liberdade de expressão no campo das artes.

Nesse cenário, Pedro Almodóvar é um jovem que leva uma vida dupla. Durante o dia trabalha administrativamente numa companhia telefônica, vivendo uma experiência muito importante para a sua formação de cineasta: “Esses anos<sup>13</sup> foram muito importantes, porque foi na telefônica que colhi informações muito concretas sobre a pequena burguesia urbana espanhola, que nunca teria podido observar tão bem em nenhum outro lugar” (Almodóvar, 2008, p.26).

O contato com Madri, a vida urbana e fervilhante do lugar devido ao grande volume de pessoas que passam a habitar a cidade dão um caráter de crescimento, trabalho e liberdade ao cineasta. A mistura, a confluência de pessoas, estilos e as modificações que começam a ser operacionalizadas na política favoreceram o espírito de Almodóvar. Assim, com as manhãs e tardes tomadas pelo trabalho, à noite ele se envolve com o teatro onde participa do grupo *Los Goliardos*, contracenando com a atriz Carmem Maura, cuja presença<sup>14</sup> na filmografia do cineasta trará forte impacto.

Na música, Almodóvar aparece travestido e fazendo paródias em companhia do cantor Fabio MacNamara.<sup>15</sup> Noutros momentos, as leituras seguem com outras

---

<sup>13</sup> Foram 12 anos o tempo em que Almodóvar passou na Companhia intitulada Telefônica (Strauss, 2008).

<sup>14</sup> A atriz Carmem Maura participa dos sete primeiros filmes de Almodóvar. Somente no filme *Volver* (2006) é que ela volta a contracenar.

<sup>15</sup> Participou dos filmes *Labirinto de Paixões* (1982) e *O que Eu Fiz para Merecer Isto?* (1984).

intensidades e as histórias em quadrinhos são uma das diversões do cineasta. Tudo isso faz parte das intensidades almodovarianas vividas na diversidade de encontros, das noites, das cores, dos risos e dos apelos por um fluxo de liberdade próprio da subjetividade de Almodóvar (Strauss, 2008).

Em verdade, é possível afirmar que a experiência de vida deste cineasta aponta para muito daquilo que o espectador de suas películas verá em suas histórias: acontecimentos do dia a dia, o cotidiano de classes burguesas e de pessoas que procuram encontrar lugares ao sol a fim de sobreviver às intempéries político-sociais e culturais, sobretudo quando as questões culturais emperram nas subjetividades, nas estilísticas de vida.

Segundo Ortega (1999), influenciado pelo pensamento foucaultiano, os modos de viver e as subjetividades plasmam nas películas almodovarianas não somente como representação de um conteúdo, mas como *mimetização*, imitação verossímil que pretende se fazer verdade. A experiência de vida coloca os filmes almodovarianos lado a lado às experiências de que participou, não como se os filmes relacionassem vida e obra, mas porque a vida do cineasta interfere na maneira de ler e operacionalizar a lente, do foco dado a uma cena, do enquadramento sobre uma personagem, do jogo de luzes em um cenário, da sonoplastia que acompanha uma ação, da caricatura de personagens que ridicularizam e, também, dramatizam pessoas e expedientes acontecidos e acontecendo na vida real.

No âmago dessa trajetória de vivências do nosso cineasta, um movimento intitulado *La Movida* vai localizar e o influenciar ainda mais na constituição de si mesmo e na sua dimensão artística. Tal movimento foi uma explosão de cores alegres, de liberdade coletiva e irreverência em um país que saía de uma época dura para ingressar em uma nova atmosfera (Hidalgo, 2009).

Entre 1975 e 1982, a Movida surge de maneira espontânea e anárquica, baseada na cultura underground, próxima do movimento punk e sob influência do pop art. Na Espanha, num primeiro momento, ela assume significado como um novo modo de vida. Trata-se de uma corrente cultural, mas no sentido amplo do termo, cuja produção artística é apenas um dos aspectos e uma de suas traduções, principal, certo, mas não única (Nancy, 2009, p.18).

Segundo Hidalgo (2009), *La Movida* marca um renascimento cultural depois de décadas de ostracismo, havendo uma maior força nas capitais espanholas, em especial Madri, por existir, proporcional à intensidade do regime de Franco, uma quantidade muito grande de pessoas resistentes ao regime e com as duras penas do sofrimento imposto na cidade. Todas essas pessoas estavam sedentas de mudanças, principalmente por sentir as contingências do tempo recheado noutros cantos da Europa de mudanças significativas no pensamento e nas experiências culturais.

Nesse período, Almodóvar aparece fazendo incursões na película Super 8,<sup>16</sup> em que encontramos poucos e pequenos filmes amadores produzidos com a colaboração de amigos e de entusiastas da sétima arte. Segundo Almodóvar (2008), a partir de 1973 os filmes curtos de duração de 5 a 30 minutos fizeram parte da sua aprendizagem e apesar das inúmeras dificuldades técnicas foram exibidos na casa dos amigos, recebiam convites para ser projetados em bares, discotecas, galerias de arte e até mesmo no Instituto Cinematográfico de Madri.

O mais interessante, porém, não eram as películas em si, mas a representação do

---

<sup>16</sup> No cinema, denominamos de bitola a largura e extensão do filme. Há bitolas de 8 mm, 16 mm, 35 mm e 70 mm. Comercialmente, as bitolas de 35 mm são as mais comuns e utilizadas no cinema de maneira geral, principalmente comercial. As bitolas de 8 mm, ou Super 8, fizeram parte na década de 1970 de um largo mercado experimental e amador.

cineasta nas suas exibições, pois, como não possuíam som, ele dublava<sup>17</sup> as ações sonoras dos personagens enquanto o filme era projetado. Assim, o que importava era o ambiente *underground* do momento, a experimentação e a afirmação dessa irmandade cultural que Madri inspirava onde Almodóvar já se insinuava enquanto personificação de um espírito espontâneo e plural do movimento.

Durante o ano de 1977 e boa parte do ano de 1978, Almodóvar se despede da película Super 8 com o filme intitulado *Folle...Folléme Tim*.<sup>18</sup> O filme possuía muitos problemas, pois foi realizado em finais de semana, sem recursos e, também, existia uma falta de domínio da linguagem fílmica (Strauss, 2008). No filme, o diretor era o personagem principal e já demonstra com a história uma vocação para o melodrama:

Como o título sugere, a história é um melodrama de gosto mais que duvidoso, no qual aparecem muitos elementos que tive a sorte de desenvolver depois, ao longo de dez filmes. É a história de um casal de cegos muito mesquinhos que, não contentes em enganar um ao outro, cantam e alcançam o sucesso, ainda que no final tenham de pagar por ele com o alto preço de sua solidão (Almodóvar, 2008, p.16).

A sua condição bastante precária não permitiu uma circulação comercial posteriormente. Para Almodóvar, o filme serviu como um itinerário, uma vivência privilegiada, apesar de demorada, em sentir-se vocacionado ao mundo da arte do cinema e, principalmente, na certeza de que a sua intuição falava mais alto do que a razão.

A trajetória da filmografia oficial de Almodóvar se inicia com o filme *Pepi Luci Bom e Outras Garotas de Montão* (1980). Oficial no sentido que tomamos nesta tese: os longas almodovarianos recortados do universo de toda a sua produção carregam em si os que tornam simétricas as narrativas fílmicas do cineasta no que tange à construção de personagens, argumentos e temas.

---

<sup>17</sup> Carrière (2005) nos lembra que nos primórdios do cinema os filmes mudos eram exibidos em vários países e muitas vezes eram acompanhados de pessoas que orientavam a plateia diante dos acontecimentos na tela.

<sup>18</sup> Foda...Foda...Foda-me...Tim

Segundo Strauss (2008), tal filme, juntamente com *Labirinto de Paixões* (1982), *Maus Hábitos* (1983), e *Que fiz eu para merecer isto?* (1984) marcam o início de uma trajetória em que aparece um estilo que vai se constituir, ano após ano. O estilo às vezes *kitsch* de Almodóvar faz com que ele incorpore aos enredos imaginados e materializados na tela de projeção muito do universo homossexual. Caso queiramos expandir as ideias ou imagens, o universo das questões de gênero e sexualidades se torna patente em suas películas, sobretudo quando aborda o tema pelo olhar *underground*, melodramático ou, sem ser um contraponto, mais um momento especial de reflexão sobre as questões postas em seus filmes, problematiza modos de subjetivação de sujeitos, os limites entre o sexo biológico e o sexo construído culturalmente. Estas questões são as que movem a vida de personagens, como Benigno Martim, de *Fale com Ela* (2002), ou Vicente, de *A Pele que Habito*, a saber, constroem-se nas fronteiras do que seja corpo masculino e feminino, homem e mulher, heterossexual e homossexual.

No universo almodovariano, principalmente nos primeiros filmes, há uma caracterização de elementos diversos que ilustram o ambiente da cultura pop, bem como outros elementos que já circulavam em Madri, mas que adquirem nos filmes do cineasta um tom mais afirmativo. Trata-se, então, de filmes que serão reconhecidos por um caráter contestador e de revolução cultural em que Almodóvar, influenciado pela *La Movida madrileña*, vai trazer o espírito da época,<sup>19</sup> através das cores vibrantes, personagens que vão aparecer no interior de situações dramáticas, cômicas e existenciais, além da cultura *kitsch* como lugar fundante que realça as imagens,

---

<sup>19</sup> O tempo para Almodóvar parece adquirir uma grande proximidade com o conceito de contemporâneo proposto por Agamben (2009), a que nos referimos anteriormente. A condição de credibilidade e importância dos seus filmes está justamente em saber ler ante a escuridão do nosso tempo questões que estão postas e que precisam ser problematizadas: “Sempre senti a pressão do tempo. Isto não tem nada a ver com o fato de envelhecer, mas com a vontade de inscrever algo no tempo, de fazer qualquer coisa que esteja ligada ao tempo, que tenha relação com ele” (Almodóvar, 2008, p.126).

figurinos, objetos e cenários de maneira extravagante e deliberada, mas com tons críticos à sociedade de consumo, ao poder e à burguesia. Então, o *kitsch*<sup>20</sup> vira moda e para Almodóvar a questão do *kitsch* é o sentido e os usos que podemos fazer dele.

Segundo Eco (2007), a palavra *kitsch* torna-se um fenômeno que pode ser visto no âmbito da estética do feio, mas que vai adquirindo ao longo dos anos outros sentidos. Para o autor, a cultura *kitsch* remonta às classes sociais mais abastadas que olhavam com discriminação o gosto das classes baixas. Assim, no século XIX, os ricos passam a criar o que Eco (2007) denomina de categoria de bom gosto, e mau gosto.

Segundo alguns, a palavra *kitsch* remontaria à segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos em Munique, querendo comprar quadros, mas com preços mais baixos, pediam um desconto (*sketch*). Daí viria o termo, designando quinquilharias para compradores desejosos de experiências estéticas fáceis (Eco, 2007, p.394).

Dentro das acepções da palavra *kitsch* algo nos chama a atenção, devido ao seu caráter de baixeza quando, advindo do verbo *kitschen*, era visto como lixo que deveria ser varrido das ruas, ou no âmbito das feiras, “maquiar móveis para que pareçam antigos” (Eco, 2007, p.394). No alemão, a palavra *kitsch* é originada de *verkitschen*, e fabricar móveis novos a partir dos velhos seria enganar, ludibriar, e, assim, passar o falso pelo novo. Logo, a imitação também é a mola propulsora do *kitsch*, em que nos grandes templos do consumo na Inglaterra e nos Estados Unidos, já no século XX, havia muitas reproduções<sup>21</sup> artísticas vendidas à burguesia.

Somente no ambiente da *art pop* é que o *kitsch* trará uma função estrutural no cenário das artes com um apelo artístico significativo. Neste contexto, artistas se

---

<sup>20</sup> Probert (1989) nos diz que um dos fenômenos de moda mais interessantes na década de 1970 foi a passagem das roupas e penteados punk da moda marginal para a alta moda: os cabelos eram eriçados e tingidos de vermelho, verde, amarelo e azul ou descoloridos com as raízes pretas (Probert, 1989, p.274). Na Espanha, o movimento *La Movida* incorpora muito bem este estilo de se vestir.

<sup>21</sup> O *kitsch* é um dos grandes exemplos que ressoam a cultura que se precipita no século XX, cuja negação da aura e do autêntico cede lugar às reproduções.

apropriam de símbolos, ícones e produtos da massa, de filmes e da publicidade para criar a sua arte. O artista novaiorquino Andy Warhol (1928-1987)<sup>22</sup> é um dos grandes e principais nomes da *arte pop*. Através do *kitsch*, ele concebeu uma atitude revolucionária. Num tempo em que a cultura de massa e o consumo exagerado se mostravam a todo vapor, as pessoas não mais se sensibilizavam em contemplar a arte, mas queriam tê-la. Então, devido ao alto valor das obras de arte, a réplica ocuparia o lugar da demanda pelo consumo artístico e, assim, comprar e possuir a obra artística a preço menor davam às pessoas um prazer inviolável.

Assim, o *kitsch* torna-se, no âmago da *pop art*, um dos mecanismos que fazem alusão ao prazer hedonístico da sociedade de consumo e da cultura de massa, mas também é uma consciência para os artistas de uma sociedade que vai se fundando sobre o consumo, o multiculturalismo, a experiência com drogas, a queda das utopias, e, diante disso, o *kitsch* adquire uma profusão de críticas, possibilidades, transgressão e liberdades para o espírito do artista.

Segundo Moles (2007, p.7), “o *kitsch* é uma maneira de ser.” Diante disso, a utilização de artefatos, quinquilharias, objetos de cunho religiosos e profanos será espetacularizado dentro do contexto das vivências estéticas dos artistas. Se anteriormente o *kitsch* foi visto como mau gosto, espelho da baixeza, depois foi desempenhando um papel, ilustrando as novas configurações culturais e sociais de um ocidente representado principalmente pelos Estados Unidos, a França, a Inglaterra e a Espanha.

No último, em termos artísticos, *La Movida madrileña* consegue atingir plenamente e, muito bem, metamorfosear o *kitsch* com Almodóvar. Ele foi capturado

---

<sup>22</sup> Segundo Farthing (2011), o artista criou obras que questionam a noção de obra-prima. Destaque para as fotos em preto e branco, tiradas por Korman, de Marilyn Monroe (1926-1962), que Warhol replicou em várias telas, através do uso da serigrafia.

completamente na sua maneira de pensar os seus filmes,<sup>23</sup> evidenciando o *kitsch* dentro de um espaço estético e narrativo. Os personagens almodovarianos, objetos presentes em cena, os figurinos, as cores e os cenários possuem o kitsch associado então a uma plasticidade da imagem muitas vezes extravagante, mas também com um apelo muito crítico.

O figurino de personagens, a música tema que acompanha determinados personagens em atuação, as cores que se tornam patentes pela carnavalização do gosto extravagante, as imagens de abertura de filmes que estabelecem zonas de contato entre o profano (imagens agiográficas ou de Jesus e da Virgem Maria), o colorido caricaturado que se materializa no uso extravagante do vermelho, tudo isso retoma, de alguma forma, nas películas almodovarianas uma vertente ou tendência *kitsch*.

Entremeado às estéticas do seu tempo, existe no cinema almodovariano um solo em que as influências encontraram funcionalidade singular. Assim, a maneira *kitsch* de ser do cinema de Pedro Almodóvar adquire vida, exuberância e elasticidade no tratamento que o cineasta passa a dar ao melodrama. Diante disso, há, evidentemente, uma das grandes guinadas no cinema de Almodóvar quando o quesito é a dimensão desse gênero cinematográfico.

Ao se apropriar do melodrama, ele transita subvertendo o contexto usualmente inscrito dos melodramas comuns no cinema e diante daqueles que tiveram influência sobre o cineasta. De fato, o cineasta reformula o gênero melodramático sem deixar de estabelecer alguns dos elementos básicos que compõem o melodrama: tragédias amorosas que envolvem os personagens, além dos dramas familiares e muitas questões sociais.

Para Oroz (1999), o gênero melodramático caracteriza-se pela recepção afetiva

---

<sup>23</sup> Uma das grandes influências de Almodóvar são os filmes de Douglas Sirk, cujos melodramas atestavam dramas sentimentais (Strauss, 2008).

do público, havendo uma grande influência dos dramas do teatro lírico, e o gênero teatral popular denominado *vaudeville*. Aos poucos, vão se intensificando tais relações, passando pelas novelas folhetinescas do século XVIII. Logo, a recepção do público ao teatro popular e folhetins inflamam os espectadores do cinema, pois esses são em grande maioria pessoas que tinham migrado da zona rural para a zona urbana, semianalfabetos, operários e o próprio público popular do teatro da literatura folhetinesca.

A migração, segundo Oroz (1999), do público que frequentava feiras, e, principalmente, dos espetáculos de *vaudeville*, serão os espectadores mais apaixonados do cinema, formando uma massa que vai garantir a hegemonia do cinema como entretenimento e negócio. Assim, segundo Oroz (1999, p.19), “A cultura sai da corte para se integrar à cidade, e do salão ao café. O público analfabeto converte o teatro em, praticamente, sua única referência literária.” Aliado a isso, o folhetim mantinha uma grande relação com o público, através dos apelos emocionais e das relações de identificação das pessoas com os personagens.

No entanto, as primeiras imagens feitas pelo cinematógrafo sugerem uma aura de espanto do público para com as películas. O realismo de Lumière ao trazer elementos do cotidiano não despertava grandes emoções dos espectadores (Xavier, 2003a). É somente com o americano Griffith, a partir de 1908, que o gênero melodrama começa a ser a grande referência do cinema, pois o cineasta passa a utilizar planos cinematográficos específicos, cuja consequência é a proximidade da câmera aos rostos dos atores em enquadramentos que traziam tensões emocionais e sentimentais.

O movimento do cinema em direção ao narrativo – dramático, mais preocupado com mensagens, faz parte da luta pela legitimação do espetáculo popular, seu esforço de enobrecimento naquela conjuntura, o que de fato se ligou a mudanças na formação de público e à conquista de novas esferas da sociedade para além dos trabalhadores

iletrados (Xavier, 2003a, p.66-67).

A influência de Griffith emite um estatuto de credibilidade ao cinema e à possibilidade de o filme contribuir diretamente em outros públicos. As histórias de amor, os dramas entre casais e as sentimentalidades são os recheios que conquistam as pessoas. Com o advento do som no cinema no final da década de 1920, Hollywood vai estabelecer a sua hegemonia, pois a música não precisa mais ser veiculada no próprio cinema, mas inscrita na própria película, dando maior ênfase aos enredos, pois em muitos momentos a música ajuda a contar a história: “Etimologicamente, melodrama significa canto com música, ao passo que drama está relacionado, no sentido aristotélico, à ação” (Oroz, 1999, p.38).

Assim, como no teatro de *vaudeville* em que os espetáculos eram intercalados com os números musicais (Oroz, 1999), o melodrama cinematográfico recobra a mesma herança, conduzindo o espectador na trama de emoções e descargas afetivas. Logo, o melodrama denominado de clássico estava formado e chegava à sua hegemonia, através de filmes como *E o vento levou* (1939). Ademais, o melodrama clássico atendia aos pressupostos daquilo que Oroz (1999) denominou como os quatro mitos da cultura judaico-cristã: “o amor, a paixão, o incesto e a mulher” (Oroz, 1999, p.60).

Na perspectiva de Oroz (1999), este gênero cinematográfico tem significado ambivalente, ou seja, a depender do uso do artista, pode fazer menção a um efeito ou estilo na obra fílmica ou mesmo dizer respeito ao próprio gênero melodrama, classificando a obra em apreço.

A presença de personagens femininas, homossexuais e travestis aparece de maneira que favorece a identificação dos espectadores com todos eles. Ainda, ao contrário dos filmes melodramáticos em que os homens surgem cheios de protagonismos e como heróis, nos filmes de Almodóvar eles ocuparão um lugar cuja

hegemonia ruiu. Não há herói nem vilão à moda masculina que os filmes melodramáticos *hollywoodianos* ostentam.

Em Almodóvar, existe uma nova produção de significados em meio à derrocada do tão proclamado sexo forte. O alheamento quanto aos personagens masculinos passa a ser a melhor arma contra as vilanias machistas. Almodóvar não fere o homem o expondo, mas retirando-o sutilmente da cena e fazendo emergir outros protagonistas, outras configurações de gênero, sensibilidades que amam, maltratam, sofrem e provocam a dor.

Assim, em Almodóvar o melodrama não segue todos os códigos construídos dentro de posições comuns a personagens estereotipados no gênero: “a moça pura, a criança inocente, a esposa virtuosa, o traidor, a megera” (Aumont & Marie, 2006, p.185). O cineasta não expõe a frequência melodramática das mulheres enquanto vítima dos homens, a *female fatale*, além dos finais felizes. Ele se utiliza do gênero e subverte dentro de um estilo pessoal em que o mais importante não é tratar o melodrama de maneira elementar, ou de maneira maniqueísta, cuja visão defende uns e denuncia outros (Strauss, 2008), mas Almodóvar deixa vir à tona o que é comum, mesmo que encontre o que em nossa sociedade aparece às margens.

Enfim, diante desse cinema melodramático, que se estabeleceu de forma hegemônica através de Hollywood, Almodóvar é um dos representantes mais autorais. Ele tanto faz melodrama, como gênero, como também se utiliza de recursos melodramáticos em suas películas (assim como usa também aspectos e espaços *underground* para o desenvolvimento de seus argumentos e roteiros). A utilização da estética *camp*, por exemplo, reúne condições que fortalecem o melodrama de Almodóvar em seu caráter transgressor.

O termo *camp* aponta para uma sensibilidade e uma estética marcadas pelo artifício,

pelo exagero, presente no interesse por ópera, melodramas e canções românticas. O *camp* se situa no campo semântico de ruptura entre alta cultura e baixa cultura, como o kitsch, o trash e o brega. Como comportamento, a palavra remete à fecheação, ou seja, homossexual espalhafatoso e afetado (Lopes, 2006, p.385).

Segundo Lopes (2006), enquanto categoria estética, o *camp* e a experiência do transgênero estão inseridos no âmbito de um movimento de deslocamento em que atravessam categorias, pois o transgênero não é “só uma minoria dentro de uma minoria, um grupo social excluído, a prostituta ou no bufão tornado exótico na televisão, mas pensar o travestimento que atravessa a nós todos, dentro de uma história de troca constante de fronteiras entre masculino e feminino (...) (Lopes, 2006, p.385). O *camp* é uma modulação que transita entre lugares, acolhendo uma diversidade de elementos. Em suma, o cineasta Almodóvar acolhe a estética *camp* em seus filmes, bem como o *kitsch* que especificamos anteriormente.

Diante disso, os filmes de Almodóvar são plasmados em personagens *queers* porque não têm em que se ancorar conceitualmente, porque os seus limites de gênero e de sexo ultrapassaram as “leis do desejo,” daí viverem nos entre-lugares.

O mundo dos filmes de Almodóvar constitui uma imagem estilizada da modernidade, que engloba uma mistura de ironia, comédia, farsa e tragédia – contextualizada dentro de uma tradição de valores e convencionalismos sociais em processo de desintegração<sup>24</sup> (Pastor, 2002, p.5).

Para Tufvesson (2011), não podemos pensar em palavra mais fiel ao cinema de Almodóvar: diversidade. Diversidade porque evidencia a pluralidade e os territórios nômades, cujos movimentos estão vivenciados nas fronteiras. Para Deleuze e Guattari (1992), o pensamento nômade operaria de maneira fluida, desestabilizando as noções

---

<sup>24</sup> “El mundo de los filmes de Almodóvar constituye una imagen estilizada de la modernidad, que engloba una mezcla de ironía, comedia, farsa y tragedia – contextualizada dentro de una tradición de valores y convencionalismos sociales en proceso de desintegración” ( Pastor, 2002, p.5). Tradução do autor.

viajantes que atuam na sociedade de controle e que produzem subjetividades. Assim, ser nômade é ter coragem para nos dispormos nos contornos da diferença.

Logo, o universo dos personagens e as suas investidas durante as tramas fílmicas marcam o cinema de Pedro Almodóvar (Lopes, 2006), quanto a temas que privilegiam sentimentos femininos e as fronteiras do corpo. Segundo Quinet (2011), a condição que marca a obra do diretor é nos trazer uma realidade cujo acontecimento, freudianamente dizendo, é sexual. Voyeurismo, por exemplo, é um dado que está presente em cada filme, afirmando a relação especular não somente entre os personagens, mas manifestada diante daquele que olha, espectador, e de quem é olhado, objeto (Quinet, 2011).

Para Strauss (2008), os filmes de Almodóvar poderiam ser descritos com o título de apenas um de seus filmes: *Labirinto de Paixões* (1982). Paixões, desejos e conflitos dramáticos são postos dentro de perspectivas bastante férteis e imaginativas, subvertendo os modismos melodramáticos da indústria fílmica dominante, comercial e hollywoodiana, fazendo o espectador se perder no interior de um labirinto de criações e rupturas aos padrões constantes de comportamentos que reproduzem uma suposta ideia de normal: “O cineasta mistura e reformula os gêneros cinematográficos tal como mistura e reformula os gêneros masculino e feminino” (Strauss, 2008, p.10).

Essa, talvez, seja a grande ciência de Almodóvar: a visada sobre o não se ater aos limites demarcados por fronteiras culturais, o que eleva seus filmes para um âmbito universal, vez que as fronteiras geográficas e políticas também são derrocadas, quando o assunto é arte e Almodóvar. As suas películas estão saturadas, e, na medida certa, quanto aos modos de fazer atuar personagens que destoam da norma e apontam para a convivência pacífica entre pessoas que se enclausuram em seus valores como um modo de vida e aquelas que negociam seus valores diante dos novos ou outros modos de viver

a subjetividade. O mundo *gay*, sobretudo o *trans* é o bem mais mimetizado nos filmes almodovarianos.

Essa sua condição de não respeitar os gêneros cinematográficos, mas de misturá-los, assume um caráter transgressor, afirmando para outros lugares da dinâmica dramática e da moral dos seus personagens e dos seus filmes: “transgressão é uma palavra moral; ora, não é minha intenção infringir nenhuma norma, mas apenas impor minhas personagens e seu comportamento. É um dos direitos, e também um dos poderes, que um cineasta possui” (Almodóvar, 2008, p.38).

Assim, assistir a um filme de Almodóvar é levantar uma premissa básica no meio cinematográfico quando o assunto são diretores polêmicos, cujos filmes por eles dirigidos nos deixam muito mais abalados com os próprios criadores do que com os filmes em si. Seguindo este esteio de famigerados, polêmicos, geniais e conflitantes diretores,<sup>25</sup> encontramos o nosso cineasta.

Diante disso, o interesse pelos filmes de Almodóvar reflete, também, o apego ao seu artífice. Ter identificação, amar, simpatizar, gostar de Almodóvar é sinônimo de apego à sua obra e vice-versa. Logo, a obra passa a ser o autor na medida em que aquele que cria os filmes deixa alguma marca perceptível, fazendo um espectador dizer, “eis um filme de Almodóvar”.

No entanto, esse reconhecimento não prevalece apenas diante da tutela do apego, mas se faz também a partir do afastamento, quando, por exemplo, as intensidades e saturação das cores dos seus filmes e os exageros melodramáticos dos seus personagens convidam os espectadores à indigestão. Mesmo assim, odiar os filmes de Almodóvar talvez seja a estratégia mais inebriante de identificação com a obra. O estranho estaria posto nos seus filmes quando na recepção das imagens prevalece algo familiar,

---

<sup>25</sup> Outros cineastas contemporâneos também estão agrupados nesta perspectiva. O dinamarquês Lars Von Trier, ou mesmo o brasileiro Cláudio Assis.

enervante, próprio da gente, mas que não ousamos tocar.

Lembremos, através de Freud (1919; 1996), que o estranho é visto em geral como algo assustador, que provoca medo, terror. Entretanto, mediante a sua análise mais específica ao termo, Freud nos diz que o estranho também remete ao que é conhecido, negligenciado, “velho familiar”, estando sobremaneira posto como algo ambivalente. Nesse esteio, torna-se impossível passarmos imunes ao assistir algum filme de Almodóvar. O interesse das pessoas pelas suas películas decorre, especialmente, da imersão de personagens ao mesmo tempo próximos a todos nós e, também, tão distantes, em que transexuais, perversões, violência, prazer, morte, formam o cenário de cores, surpresas, acima de tudo humano, demasiadamente humano.

Diante da nossa relação com a obra de Pedro Almodóvar, um dos seus filmes representa uma espécie de divisor de águas na sua filmografia. O filme *A Pele que Habito* (2011) aparece sem a riqueza e os exageros melodramáticos comuns aos outros filmes. Trata-se de um filme inspirado<sup>26</sup> em um livro do francês Thierry Jounquet (2011) intitulado *Tarantula*. Certamente, o débito do cineasta para com o livro não estaria para com o autor do texto escrito, mas com a sua própria cinematografia e o desafio em construir através de imagens o que no livro aparece de maneira assustadora.

O livro é estruturado a partir de três partes: A Aranha, O Veneno e A Presa. Em cada parte, o autor vai construindo a sua teia através dos seus personagens, que vão aparecendo envoltos de mistérios. A narrativa expõe os cinco personagens que dão ênfase ao texto. Detalhe para o médico Richard Lafargue que emerge como um sujeito de práticas médicas, dividindo o seu tempo entre a clínica e a sua relação com Éve, cuja existência aparece rendida aos desmandos do médico. Outros três personagens formam a intrincada teia: Vicente, Viviane e Alex Barny. Cada um deles mostra-se em lugares

---

<sup>26</sup> O filme *Carne Trêmula* (1997) também foi baseado na obra *Carne Viva* de Ruth Rendell.

diferentes e vivendo os dramas das suas condições, seja o personagem Vicente, que fora capturado e posto nos porões de uma casa. Alex, que relembra as causas da sua fuga que o fez deixar isolado, além da personagem Viviane, que vive num hospício.

No filme, os personagens<sup>27</sup> estão expostos à maneira da interpretação e/ou inspiração de Almodóvar junto aos personagens da obra literária de Jonquet. A recriação almodovariana estaria para outra obra, agora visual, mas que garante a hegemonia do cineasta através do seu estilo autoral, dinâmico e principalmente impactante. Diante disso, o tratamento que o cineasta traz para a dinâmica fílmica recobra a nossa atenção pelo cuidado que ele possui com os cenários, a arte, as cores, a fotografia, a trilha sonora, a estrutura fílmica, os personagens e, principalmente, o tema que ele suscita.

Primeiramente, quanto aos cenários, é o único filme que se passa inteiramente longe das cidades de Madri ou Barcelona. O cenário de Toledo serviu de inspiração ao cineasta e, notadamente, o distanciamento de uma metrópole ou a urbanidade que a cidade perpassa, através das cores, dos sons e das multidões não aparece no filme de maneira marcante. Ademais, os cenários do filme estão dispostos através de espaços em que a trama fílmica é quase completamente posta em sua interioridade.

A arte do filme é construída de maneira sofisticada com cores que não revelam o tom *kitsch* dos filmes almodovarianos, mas que ilustram o estado de inquietação e tensão dos personagens, através das cores marrons, e do azul, que perfilam a presença do masculino representado pelo médico, além do vermelho, cor quente, que vai

---

<sup>27</sup> Sabemos que o personagem no cinema, segundo Gomes (1987), é feito de imagens, enquanto na literatura, é feito de palavras. Notadamente que encontramos também no cinema personagens construídos através de palavras, dando-se geralmente quando o personagem existe apenas enquanto efeito das palavras dos outros, não aparecendo tal personagem em carne e osso. Por outro lado, o personagem na literatura sendo feito de palavras adquire para o nosso imaginário uma imagem própria da descrição do autor, porém recebida e construída por nós mesmos à nossa maneira e à revelia do autor do livro.

aparecendo sutilmente. Ainda, a presença de quadros de pintura nas paredes<sup>28</sup> é um dos detalhes que atuam no cenário, e, por conseguinte, a câmera almodovariana parece tomar a dimensão de corretos enquadramentos, especificando, pelas lentes da câmera, imagens em que nos seus interstícios há conflito humano.

Já a trilha sonora é assinada pela cantora africana Buika. Uma das músicas, *Pelo amor de amar*, participa de maneira ativa na estrutura dramática do filme, não sendo uma mera ilustração acústica, ou seja, a música não compõe a cena apenas pela sua dimensão sonora e emotiva, mas participa, através da letra, dialogando com a temporalidade do filme e instaurando elementos importantes na relação dos personagens.

Quanto aos personagens, Almodóvar elenca as suas participações de maneira pontual em que todos aparecem de forma marcante na estrutura dramática, destacando-se, evidentemente, o doutor Ledgard (Antonio Banderas), e Vera (Elena Anaya).

Mas, algumas das características primordiais no filme são os terrenos em que a trama fílmica vai sendo exposta. Sendo assim, seguimos a estrutura do filme tal como ela vai sendo apresentada e delimitamos os planos mais específicos para, através da sua decomposição, buscar o que há de tão presente em relação à problemática do gênero e buscando problematizar alguns temas tratados na película, como por exemplo, a questão do transgênero.<sup>29</sup>

Nesse sentido, o título do filme *A Pele que Habito* encontra-se, pode-se dizer, numa relação simétrica com os postulados *queers* sobre o corpo. Vejamos como esta a pele habitada pode ser interpretada a partir de pressupostos teóricos da teoria *queer*.

---

<sup>28</sup> Os quadros são de autoria da artista Louise Bourgeois, cujo estilo predomina referências sexuais e de fragilidade humana.

<sup>29</sup> Os/as transgêneros transgridem as normas, construindo identidades sexuais e de gênero fora dos modelos de masculinidade e feminilidade e de relações afetivo-sexuais convencionais (Galinkin & Ismael, 2011, p. 557). Vale lembrar que o/a transgênero empreende uma modificação total ou parcial do seu corpo. Vale ressaltar que difere das drag queen, cross – dess e dos transformistas, pois elas são modalidades artísticas que independem da orientação sexual e identidade de gênero.

Berenice Bento (2006), ao refletir sobre os corpos transformados das transexuais, aponta para as inquietações e polêmicas que têm atingido as pessoas em todas as sociedades que convivem com as ininterruptas exposições e corpos que sofreram alterações para melhor atender ao desejo ou à demanda do sujeito. O corpo pode ser ultrapassado quanto aos limites da forma biológica, extraindo-se, assim, as marcações anatômicas e direcionando os significados a serem impingidos no corpo a partir de uma perspectiva adotada pelo sujeito em transformação.

Em discussão sobre a castração anal nas sociedades ocidentais, Beatriz Preciado (2009) envereda por uma longa e profícua discussão em torno do terror anal causado nas pessoas orientadas para a educação sexual dessas sociedades. Na verdade, a implicância da teoria *queer* é quanto aos sentidos dados ao “cu” que implicam uma negativa do prazer. Para ela, depois de uma abordagem séria e ao mesmo tempo cômica, o ânus nada mais seria do que a zona terminal da boca, uma vez que se trata de orifícios de um mesmo órgão (entrada e saída), a saber, a pele. Todo o ânus como finalização de um tubo iniciado pela boca e que se estende para fora do corpo, completando-se, assim, os lugares de prazer: boca, ânus, pele. Esta como a verdadeira natureza ontológica do prazer.

Se as performances sexuais e de gênero são reiteraões da norma, na acepção de Judith Butler (2003), mantenedoras da ordem pela convenção e intencionalidade de seus sujeitos, percebe-se que é na parte externa do corpo em que são construídos e atribuídos os significados e símbolos culturais que explicam nosso gênero e nossas sexualidades. Se assim entendermos, é na pele que os significados e simbolismos culturais nos definem, nos orientam quanto ao que somos ou estamos.

Ou seja, a indumentária, as cores, os penteados, as próteses, os enxertos, o que se torna expressivo, fazem de nós sermos o que aparentamos. As zonas erógenas estão

afixadas na pele, geograficamente localizadas nesta extensão anal. Logo, todos os movimentos e mudanças que fazemos para alcançar o outro em busca da satisfação pessoal e do prazer íntimo têm origem na pele.

Almodóvar, em *A Pele que Habito*, por sua vez, talvez impregnado dessas discussões engendradas também em solo espanhol, arregimenta para a película em tela questões de ordem não apenas éticas, teóricas, médicas, sexuais, de gênero, poder: avança numa discussão muito conhecida no universo *queer*: eu sou ou eu estou? Ser ou estar passam a ser, neste contexto, um discurso atrativo porque me direciona, como sujeito, para o entendimento de mim mesmo e dos outros com quem me relaciono. Que pele sou eu? Qual a metáfora almodovariana para estes sujeitos que têm em si sangrando uma identidade já antes imposta e, apesar de não poder decidir por si, vê-se (Vicente) transformado por um representante do biopoder (Ledgard).

A *pele*, neste sentido, na película de Almodóvar, corrobora a visão *queer* de sujeito: à medida que transforma o sujeito de prazer (visão de Berenice Bento) na parte externa do corpo (sem que trabalhemos ou façamos alusão às antigas oposições binárias e cartesianas corpo-mente), novos significados são impingidos ao corpo, na e pela pele, uma vez que toda a estrutura corporal é mantida, salvo a máscara performática, aquilo que é possível trocar (pele) para se renovar, para se impingir nela outros elementos culturais.

O grande insight<sup>30</sup> de Almodóvar, neste filme em particular, é o poder compactador e impactante, para o espectador dos vários nós de sentidos que precisam e exigem ser desatados para que se jogue o jogo do outro e do eu mesmo, apesar das questões que envolvem a ética, o poder e a segurança. A pele, neste sentido, é vista como uma metonímia para os sujeitos *queers*, habitantes das sociedades de hoje, que se

---

<sup>30</sup> Insight aqui posto é referendado como ideia criativa, abertura a novas configurações.

revestem continuamente de apetrechos ressignificadores de si: na pele se tatuam, põem piercing, criam moda, penteados, modelos de rostos, enxertos de silicone, depilação, perfumes, unhas, enfim, tudo o que fazemos para sermos nós mesmos, por esta lógica, só acontece no plano exterior, na pele e sobre a pele. A manutenção desta pele, sobretudo, se dá, em seus mecanismos vários, interiormente, dentro do corpo, mas ainda assim através da extensão ou do início da pele: boca adentro, estômago, intestinos corrente sanguínea.

Logo, no esteio de *A Pele que Habito*, seguiremos o enredo filmico, participando ativamente e recriando, assim como Almodóvar cria e recria os seus personagens, multiplicidades que não sejam arborescentes, mas que nos façam avançar através de linhas e rizomas, que conectem novas formas de possibilidades do desejo humano.

### 3. DOS CRÉDITOS À HIPNOS

Neste terceiro trânsito, o movimento se inicia com uma discussão da pele enquanto metonímia. A figura de linguagem enaltece esse frágil tecido como um elemento que alarga as nossas possibilidades de empreender problematizações das nossas questões, a partir da pele.

Ao expor a parte pelo todo, queremos fazer implicar um vetor que nos remete à pluralidade da pele como elemento que norteia as nossas subjetividades. Há, no entanto, a partir do filme em questão, as vias de denúncia que a pele vivencia pela captura do saber-poder do médico e, claro, diante de dispositivos de controle.

Dispositivo é conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (Foucault, 1985, p. 244).

Tudo isso remonta às estratégias do médico em estabelecer um cárcere que limita a vida alheia, submetendo Vicente às mais duras experiências, cuja pele é o endereço que ilustra a busca pela transformação de um sujeito masculino em um sujeito feminino numa dicotomia engendrada pelos dispositivos utilizados pelo doutor Ledgard.

Para tanto, priorizamos inicialmente os créditos do filme. A partir deles, entramos na dimensão analítica, *A Pele que Habito*. A captura dos créditos como esteio inicial precipita a nossa atenção diante da localização dos caracteres que aparecem sobre as imagens. Todos eles, como o título do filme e o nome do diretor, além das cores e da

maneira como se agrupam, oferecem possibilidades de compreensão e interpretações diversas.

Assim, os subcapítulos são recortes localizados na primeira parte do filme, que englobam os créditos iniciais até o momento em que o casal, Ledgard e Vera, se entrega ao sono e ao sonho, dialogando com as discussões sobre a linguagem e a estrutura do filme *A Pele que Habito*. Nessa perspectiva, dialogamos com os fotogramas representados por imagens que nos afiguram com extensas possibilidades de interpretações e provocações entremeadas por teóricos, em que cada fotograma – pele que desvela múltiplos elementos que transfiguram a relação do médico Ledgard para com Vicente/Vera.

### **3.1 (Des)fiar a teia**

*O mais profundo é a pele*

Paul Valery

Partimos do pressuposto da pele como metonímia/fronteira da identidade de gênero. O gênero aqui é visto como algo em trânsito, posto como possibilidades de sujeições e desmantelamentos, capaz de ser problematizado diante das suas mediações culturais e históricas, ou seja, existe um devir/pele que pode emergir e colocar em turbilhão o que a cultura afirma ou critica sobre as questões de gênero (Chanter, 2011).

Neste sentido, Monique Wittig (1990) afirma que os problemas de gênero seriam resolvidos se atentássemos para o fato de que a pele é o grande centro de nossos desejos, de nossas projeções culturais, da materialização dos sentimentos, pois, através dela, inscrevemos nossas identidades e nossas particularidades. É nela e diante dela que nos subjetivamos, porque é na exterioridade do corpo, ou seja, na e sobre a pele, que os

sentidos culturais que nos impregnam ganham cores, contornos, pesos, enxertos, texturas e cheiros.

Discernir exatamente a fronteira entre o que é pele (se esta pode ser tomada como uma parte do corpo) e os demais órgãos/tecidos do corpo (este como um todo), não nos parece interessante, pois, no sentido que tomamos, o gênero e as sexualidades, a pele é metonímia do corpo, na medida em que, ao ser tomada (a parte) pelo todo (o corpo), anula toda e qualquer noção do corpo como matéria e os lócus de inscrição linguístico-cultural, como comumente somos educados e disciplinados a entender.

A pele como metonímia rasura as noções de corpo e desejos, borra as fronteiras entre o que seria um simples tecido ou parte de um todo e assume a posição do todo, negando, desta forma, as partes que cartesiana e biológico/anatomicamente são ensinadas. A pele adquire sentido apregoado por Preciado (2009), ou seja, é nela, por ela e para ela que a maior parte das sensações é processada neuralmente (temperatura, textura, volume, dimensão, peso) e, em sendo assim, as emoções, as reações às sensações e emoções transbordam *à flor da pele*.

Pensando no desejo sexual das pessoas, a pele é que sente, que se encosta, que se distancia, que dá mostras das sensações boas e ruins, do gozo, do prazer, da dor, da agonia, da angústia, dos processos de contração e retração. Ela se enruga, se arrepia, se suja, é lavada, depilada, esticada, recortada, pintada, tatuada, trocada, de forma que um todo de emoção e sensação, por assim dizer, concentra-se neste todo que continua ilusoriamente, sendo parte (e não todo), para a maioria das pessoas.

Se pensarmos que a pele não é constituída de início e fim, como os demais órgãos-membros-tecidos, temos razão de tomá-la metonimicamente como fronteira da identidade de gênero: os antes masculino e feminino poderiam, por esta perspectiva, desligar-se desta tradicional concepção dicotômica e funcionar na e a partir da base da

performatividade. Segundo as ideias de Judith Butler (2003), vez que a pele não teria sexo nem seria marcada por uma concepção de gênero, mas, e sobretudo, o gênero se faria a partir do uso da pele para os fins do sujeito ou a que o sujeito desejar.

É possível, então, recorrer aos instantes da pele como proposta metonímica da performatividade de gênero e de sexualidade, por extensão. Como ela, a pele não tem ponto de partida nem de chegada. Resta-nos perceber, dentro desta relação metonímica, apenas zonas de contato com o que, numa superficial e borrada visão, poderia ser dito de início e fim. A boca e o ânus, por assim dizer, na perspectiva de Preciado (2009), seriam as zonas fronteiriças que estabelecem limites entre o dentro e o fora, o interno e o externo, a entrada e a saída, embora ambos os canais (oral e anal) sejam considerados pontos de prazer e emendas da pele.

A boca configura, assim, uma parte, porque interna, mais sensível da pele, pela sua umidade, mucosa, funções e fetiches. O intestino, pregado à boca ou extensão da boca, desemboca no ânus, região também emendada à pele, e detentora de vários significados que aludem ao prazer pela suposta excentricidade. Desta forma, um ciclo se completa quanto ao que possa ser a pele que nos cobre, pele que habitamos, as inscrições culturais que nela impingimos para nos significar. Resta-nos a sensação, neste sentido, de que a metonímia é um lugar de onde se partir e também chegar para falar dos sujeitos e suas performatividades no cinema de Almodóvar.

Diante disso, o filme *A Pele que Habito* se apresenta como uma amostra fértil em que tomaremos a ação de percorrer trânsitos suscitados a partir de acontecimentos vividos pelo personagem Vera/Vicente e do médico doutor Ledgard que tece uma teia que engendra um drama sentido na pele, do binômio Vera/Vicente. Também, o leitor-espectador tece suas considerações, reconstrói o filme para si e, assim, compreender os filamentos de que são feitas as filigranas de gênero e sexualidades em *A Pele que*

*Habito* nos coloca dentro, inicialmente, de redes de poder, configurações que se mostram *amarradas* à pele de alguns personagens.

Logo, os acontecimentos impressos na perspectiva fílmica nos serão apresentados por algumas imagens que oferecerem elementos para pensarmos os caminhos que põem Vera / Vicente dentro de estratégias de poder que configuram a (s) sua (s) subjetividade (s), mantendo-os na fronteira, e/ou fazendo atravessar a fronteira e iniciando novas configurações. Ainda, outros personagens e elementos materiais se juntam ao drama fílmico e corroboram a construção do espaço de terror que ilustra o cenário de poder de outro binômio Ledgard / Norma, cujo saber /poder atua e manipula a pele de Vera / Vicente, tornando, através do uso da força, coerção, e da disciplina, um corpo dócil.

Trata-se do biopoder, cujos desdobramentos Foucault (1988) evidencia como uma das novas configurações postas no âmbito da modernidade. Tal poder aparece como função principal à ação sobre a vida e se mostra a partir de dois momentos. No primeiro instante, segundo Foucault (1988), o biopoder centrou-se em um polo, legitimando o corpo como máquina:

no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam disciplinas anátomo-políticas do corpo humano (Foucault, 1988, p.151)

Esse primeiro instante, a partir do século XVII, vai preencher vários ditames da sociedade, ocupando os espaços das instituições médicas, religiosas, culturais e do trabalho. Depois da metade do século XVIII, vemos a emergência de outro polo, ou aquilo que Foucault (1988, p.152) denominou de corpo-espécie, corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos:

A proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma biopolítica da população.

Assim, o biopoder nasceu em conformidade com as biopolíticas, assumindo um protagonismo disciplinar sobre o corpo e regulador das populações. Diante disso, a instalação desse poder vai caracterizar um investimento calculista, sendo um gestor sobre a vida. Para Foucault (1988), a emergência do Biopoder foi um dos principais elementos para o desenvolvimento do capitalismo, pois garantiu um controle sobre os corpos, submetendo todos à docilidade e à demanda de produtividade de que o capitalismo precisava.

Nesse contexto, a sexualidade foi inventada como um instrumento – efeito Dreyfus; Rabinow (2013, p.222), na expansão do biopoder: “Graças ao dispositivo da sexualidade, o biopoder estendeu sua rede aos menores movimentos do corpo e da alma, através da construção de uma tecnologia específica: a confissão do sujeito individual, pela autorreflexão ou pelo discurso.”

No filme, podemos vislumbrar a atuação do biopoder a partir de elementos que vão se justapondo na composição de algumas imagens. Sendo assim, faremos uma inserção no fluxo dos acontecimentos, desmontando o filme através da descrição filmica e posterior análise, em que o próprio processo se evidencia através de encontros, constatações e descobertas.

Logo, os créditos<sup>31</sup> iniciais do filme já demarcam uma apresentação: indicação de algo sobre as imagens, assim como a pele que recobre o nosso corpo, configurando as nossas identidades e comunicando alguma coisa. Para tanto, fazemos um corte na

---

<sup>31</sup>Consideramos, segundo Goliot – Lété e Vanoye (1994), que os créditos de um filme são parâmetros a ser levados em conta, ou seja, as suas aparições demarcam um território importante porque são elementos materiais do filme, e, conseqüentemente, não devem passar despercebidas às nossas descrições, e posterior análise. Devem ser analisadas diante de algumas especificidades quanto à sua extensão, lugar, forma escrita e quanto ao fundo da imagem em que o crédito aparece.

estrutura do filme: *Dos Créditos a Hipnos* aparece com um intervalo em que observaremos os elementos que vão sendo vistos e sempre redimensionados para pensarmos atentamente a nossa questão, a partir da exposição dos planos cinematográficos. Assim, questionamos como os planos cinematográficos são expostos através da película de Almodóvar? Quais os elementos que norteiam a perspectiva filmica e fazem engendrar as estratégias de poder sobre Vera/Vicente? Como os gêneros são vistos através dos enquadramentos?

Para isso, resolvemos, primeiramente, expor algumas imagens, fotogramas. Em seguida, decompô-las, descrevendo o que há na imagem diante dos questionamentos acima. Pela impossibilidade de descrever todas as imagens, elegemos aquelas que se afiguram de modo mais representativo dentro da cena, principalmente na aparição de alguns elementos materiais e dos personagens em que pesam sobre eles importância considerável no filme.

Lembramos que o cinema é feito de imagens em movimento. No entanto, ao neutralizar uma imagem, enfatizamos o quadro, interligando-a no âmbito das outras imagens que compõem a cena. Descrever cada fotograma do filme seria uma atividade homérica, e, talvez, absurda, visto que elegeríamos uma descrição demasiadamente atômica, gerando uma quantidade exponencial de imagens desnecessárias que inviabilizaria a análise e a nossa compreensão.

Enfim, nesta nossa incursão, vamos de um lugar a outro num trânsito próprio da nossa viagem. A imagem da viagem, para Louro (2008a), pode ser associada a deslocamentos, desenraizamento e trânsito. O movimento posto através do deslocamento impõe satisfatoriamente possibilidades. Esse deslocamento surge como uma experiência que se aloja a partir de acontecimentos, ou seja, quando nos propusermos a analisar o filme *A Pele que Habito* tudo isso implica não pensarmos

unicamente no fim, mas no curso dos eventos, que se mostram ao longo das descobertas. O trânsito passa a ser mais importante do que a extremidade, e, também, as perguntas talvez sejam mais importantes do que as respostas.

Ademais, o trânsito dos personagens é, também, coerente com o cinema almodovariano. Logo, o deslocamento, a problematização das fronteiras e os impactos são vividos primeiro pela emoção para, somente, em seguida, tomarmos ares mais analíticos,<sup>32</sup> cuja colaboração da pólvora<sup>33</sup> realça a nossa proximidade com *A Pele que Habito*, fazendo desfiar a teia que recobre o nosso trânsito.

Sendo assim, os rizomas estarão emergindo pela descrição das imagens e a interpelação da nossa maneira de visualizá-las. Afinal, há elementos que somente se mostram quando descrevemos o fenômeno da imagem. Logo, a descrição é, também, construção, cuja aparição se mostra pela nossa leitura do fenômeno imagem. Conseqüentemente, após a atividade de descrever/construir, veremos o que habita nessas linhas.

### **3.2 El Deseo presenta**

O filme *A Pele que Habito* se inicia com um grande Plano Geral (PG), Figura 1. Tal plano, também chamado de plano geral extremo (Mercado, 2011), permite criar composições que enfatizam a dimensão de um local. Na grande maioria deles, os personagens, quando aparecem, estão despercebidos, minimizados e às vezes até indiferentes, devido à composição da cena que privilegia muitos elementos. Quando

---

<sup>32</sup> O teórico de cinema Jean Claude Bernardet (2011) nos diz que na análise de um filme a nossa intuição, sensibilidade e a emoção devem ser levadas em conta. Consideramos junto a tudo isso o olhar compenetrado e a atenção flutuante na leitura do filme. Demarcar esses terrenos é tornar a nossa incursão pormenorizada diante de outros aspectos importantes, como os créditos do filme e a maneira peculiar de cada pessoa, ao tomar uma película para análise.

<sup>33</sup> Tomamos a pólvora como uma metáfora da desconstrução posta pela obra genealógica de Foucault (2006, p.79): “Considero meus livros como minas, pacotes de explosivos...Espero que sejam.”

mostram apenas locais, o grande plano geral costuma ser denominado de planos de ambientação.

Segundo Mercado (2011), é comum o uso desse plano porque cria a expectativa para o público de onde será a próxima ação. Ele aparece como possível exposição de uma ação dramática, espacializando o filme num território, a geografia de um lugar. Ainda, o uso do PG é endereçado a ambientes rurais, e grandes zonas urbanas. Quando os filmes são iniciados a partir desse Plano, teremos mais adiante o lugar mais objetivado, geralmente uma pessoa dirigindo um carro, andando pela rua, conversando com alguém no interior de um lugar. Há, portanto, na composição dos planos posteriores ao aparecimento do PG, planos mais minimizados, servindo para chegarmos ao objeto em si que provavelmente habita dentro da geografia do lugar.

**Figura 1**



Na imagem especificada acima, visualizamos uma cidade em que nos chama especial atenção a coloração marrom da sua arquitetura, representada por casas opulentas e supostas igrejas identificadas pela sua verticalidade, devido à sua arquitetura medieval. A cor verde, incrustada na primeira parte da imagem, nos traz um ar bucólico. Também identificamos na profundidade da imagem um céu azul, dando-nos, de antemão, duas escalas de cor, azul e marrom, que se apresentam constantemente no filme, como constataremos mais adiante na descrição de outras imagens.

Por último, diante da imagem que nos apareceu, localizamos o lugar em sua dimensão espacial e temporal. Sobre a imagem emergem, em *zoom in*, letreiros de cor vermelha, intitulados *Toledo 2012*. Logo nos damos conta de que se trata de uma cidade espanhola e, também, nos leva a localizar o ano em que a trama fílmica é vivenciada.

Sendo uma cidade como a primeira aparição de uma imagem no filme de Almodóvar, a película nos oferece elementos para pensarmos posteriormente a relação que o Estado possui com alguns fenômenos que serão descritos mais abaixo, ou seja, um estado que abriga e mesmo acoberta as experiências do doutor Ledgard, ou um lugar em que distante da cidade, e silenciosamente protegido por muros, esconde alguma coisa. Talvez, a estrutura arquitetônica de Toledo, estrutura medieval clássica, gera os recônditos do poder que se afiguram entrelaçados de mecanismos de controle que moldaram o ocidente, a partir da modernidade. O poder verticalizado, devido ao estado e às igrejas, cede à ciência e ao biopoder novas configurações de controle que irão emergir no filme.

A segunda imagem, Figura 2, é um plano geral, podemos também entender como um plano de ambientação. Nela localizamos uma mansão. A imagem cria, a partir da primeira, pela justaposição das imagens e, claro, pela montagem, um efeito de atenção e apreensão, o que o filme tende a estender por muito tempo:

**Figura 2**



Sabemos que a imagem anterior, Figura 1, nos localizou numa cidade, *Toledo*, e, agora, Figura 2, entendemos que a ação parece ficar mais enquadrada e espacializada numa casa. Detalhe para a cor marrom da mansão e a centralização do lugar cercado por árvores. Sobre a imagem, aparecem os créditos intitulados de *El Deseo presenta*.<sup>34</sup> O letreiro vermelho refere-se, então, à empresa<sup>35</sup> de cinema que produziu o filme, e agora faz a oferta da película que o espectador vai assistir.

O crédito em questão, assim como a imagem, prende a nossa atenção porque nos impulsiona a ver o caráter da imagem seguinte. Afinal, o desejo remete a algo que se quer, ou a algum segredo, no caso, a justaposição das duas primeiras imagens cria uma tensão: o que há na mansão? Também, no filme, a dimensão do desejo nos leva para algo que queremos ver, ou saber. O desejo nesse momento aparece como impulso, um querer saber.

Tratando-se dos filmes de Almodóvar, o desejo vai apresentar algo revelando personagens que querem, desejam, temem, sofrem, morrem, sentem prazer, enfim, o desejo que move algo. Enfim, a mansão que emerge cercada por árvores deu-nos as primeiras imagens, conseqüentemente o lugar assume um protagonismo no filme dado a quem vive ou faz uso desse espaço. Por conseguinte, o espaço vai assumir tal protagonismo por ser uma espécie de invólucro, espécie de pele que reveste o lugar que fundamenta o prazer de Ledgard em fazer funcionar o seu ímpeto de transformar, mediar, revelar, a partir da manipulação da pele, o outro, suposto objeto de prazer e de mal-estar.

Em seguida aos planos gerais expostos, teremos uma sucessão de algumas imagens diante de um movimento de câmera em *travelling*, ou seja, uma imagem que

---

<sup>34</sup>O Desejo Apresenta.

<sup>35</sup>Empresa liderada por Augustin Almodóvar, irmão de Pedro Almodóvar.

percorre um movimento da direita para a esquerda, iniciando no fotograma, Figura 3.1, representado por uma pintura sobre azulejos. Segundo Mercado (2011), os planos de *travelling* são movimentações de câmera sobre um eixo horizontal ou vertical. As suas composições enquadram aspectos temáticos importantes no contexto de uma narrativa e nos dão elementos cruciais para tal.

**Figura 3.1**



Na imagem, o enquadramento facilita o nosso entendimento, quando lemos o letreiro que se intitula *El Cigarral*, que nomeia o lugar em questão. Depois a câmera executa o seu movimento de sucessão de imagens na cena, focando rapidamente um interfone, Figura 3.2, e chegando até a imagem de um portão, Figura 3.3, onde observamos, através das suas grades, uma profundidade de campo em que vemos uma estrada separada por pequenas árvores recostadas nas margens.

**Figura 3.2**



**Figura 3.3**



Na Figura 3.3, a grade imposta junto à lente da câmera, tomando brevemente todo o enquadramento, separa/limita os mundos: aquilo que está fora da casa, diante da manifestação do que há no interior da casa, mas que nada sabemos, o que gera, por enquanto, tensão, curiosidade. A grade como limite entre duas camadas, o interior e o exterior, aparece como uma pele que separa o dentro do fora.

Logo, a câmera nos aproximou da casa e agora nos convida a adentrá-la. As três imagens, 3.1, 3.2 e 3.3, atendem ao dinamismo da montagem. A justaposição das imagens vai tornando compreensível o início da narrativa. Estamos sendo apresentados ao lugar, e ainda circulamos exteriormente numa casa intitulada *El Cigarral*. As imagens iniciais também nos aproximam dessa pele/território, através de apetrechos que as recobrem em suas dimensões espaciais.

Sendo assim, o interfone certamente é um elemento material de conexão no filme, e as grades do portão, metáfora da prisão, mostram, através das suas fendas, caminhos aumentando o nosso desejo em saber o que há nesta mansão, o que existe além desse caminho, ou o que guarda a mansão em meio às árvores num território que descortina, para todos nós, questionamentos.

Assim, o silêncio e a ausência de algum elemento humano ou material nos arredores da casa aumentam a nossa expectativa. Lembremos que o filme *A Pele que Habito* é a única produção de Almodóvar caracterizada pelo gênero suspense. Tal gênero se mostra por um fluxo intenso de elementos sombrios e enigmáticos caracterizados no nível dos planos, da iluminação, do som, personagens, e, principalmente, junto ao espectador. A própria sinopse do filme se apropria em afirmar:

O terror tem muitas esferas. Ao se falar em filme de terror, muitos esperam sangue, mutilação, psicopatas mascarados, zumbis, aliens, qualquer coisa menos um terror psicológico. Aquele pânico que sobe no corpo sem ver ao menos uma gota de sangue na tela. É disso que trata *A Pele que Habito* (2011).

A maneira e o virtuosismo de Almodóvar em direcionar os seus filmes aparecem diante da sua própria habilidade para tratar de várias questões dentro de gêneros cinematográficos existentes, mas com outras elaborações. Sabemos que o gênero suspense passou a se referir de tal modo diante da influência dos filmes de Alfred Hitchcock (Aumont & Marie, 2003), abrangendo duas funções e duas intenções:

1. Um espaço psicofisiológico: o espectador deve se identificar fortemente com a situação representada, e para tanto o meio mais eficaz é provocar sua identificação com a personagem em perigo, seja ela um herói ou não. O suspense visa uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador em um estado em que ele não controla mais suas reações.

2. Um aspecto morfológico: sendo cada plano dotado de uma intensidade, a sequência dos planos deverá ser regulada de acordo com essas intensidades. O trabalho do cineasta é, portanto, de modelagem das intensidades no tempo. Tal trabalho de formatação do filme acaba dando a ele sua curva. O meio dessa formatação é a montagem, no sentido mais amplo possível, e, sobretudo, quando a montagem é o instrumento de criação do ritmo. O suspense não é apenas espera, é a dilatação dessa espera, e, de modo mais amplo, seu ritmo, sua colocação-na-duração, sua construção no tempo (Aumont & Marie, 2003, p.281).

A constituição do filme obedece a muitas das funções inscritas acima, mas adquire intensidades realmente almodovarianas pela linguagem peculiar, *melodrama pop*, que o cineasta dá aos seus temas. No plano psicofisiológico, o presente filme cumpre o pressuposto da *contaminação emocional* sobre o espectador, tendo em vista que ele, ao vivenciar a situação cinema, reage de maneira impactante às surpresas que aos poucos o filme evidencia.

A identificação neste terreno psicofisiológico segue mecanismos que corroboram os planos que vão se justapondo, aumentando o nosso interesse e a expectativa sobre o que vai acontecer e nos trazendo para as supostas ações que irão incidir dentro do espaço e do tempo da narrativa. A estrutura do filme funciona desde os agrupamentos das imagens, montagem, passando pelo cuidado com o som e,

principalmente, mediante o enredo fílmico, através do posicionamento de um conflito vivenciado pelo personagem e recebido pelo espectador num estado de surpresa.

A identificação segue, então, como um dos mecanismos primordiais na constituição dos filmes de Almodóvar. E no caso do filme *A Pele que Habito*, há uma intensidade grande constituída pelo gênero suspense. Sendo assim, a perspectiva do filme traz conflitos em que presenciamos intensidades emocionais, adotadas num nível da linguagem fílmica pela constituição de planos e, sobretudo, ditadas pela montagem. Os próprios fotogramas, figuras, expostos e tratados anteriormente, já perfazem o esteio desse caminho, devendo a narrativa alongar ainda mais as perspectivas do suspense. Por exemplo, na Figura 4, a câmera enquadra uma janela de vidro. Nela há linhas verticais representadas pelas grades, uma janela com vidros, e no interior, um personagem. A imagem cria camadas, invólucros/teias que vão se sucedendo.

**Figura 4**



Essa é a primeira manifestação, aparição, de algum personagem, apesar de não conseguirmos discernir claramente quem é, ou mesmo, o que faz. Pela constituição da imagem, ainda não reconhecemos enquanto gênero, mas localizamos que a primeira pele da imagem são grades, o que remete a uma leitura de que tal pele/grade encarcera alguém.

Apesar de não enveredarmos por uma leitura fenomenológica, nos parecer caber a discussão desse invólucro/casca/casa, neste momento do fotograma, a partir da perspectiva de Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* (2008). Na obra, o filósofo francês percorre várias imagens para, delas, estabelecer significados no campo da criação ficcional. Sendo assim, a casa, para Bachelard, nas culturas e nas ficções apontadas por ele, funciona com o sentido de proteção, esconderijo, conforto.

É a espacialidade da casa, sobretudo, o seu invólucro (casca/pele), sua parte exterior, sua arquitetura e engenharias que favorecem aos seus habitantes (habitamos uma casa/invólucro/casca) a sensação de proteção (das intempéries, dos inimigos), de conforto (abrigo do frio, do vento, do calor, da chuva, das feras), de estreitamento de laços (os lares são constituídos assim), de intimidade (é sempre nos espaços fechados das casas onde as intimidades dos sujeitos são desmascaradas com mais naturalidade, com mais espontaneidade).

Em *El Cigarral*, a mansão apresentada durante a exibição dos créditos dá esta sensação dúbia: ao mesmo tempo em que poderia apontar para toda esta lógica de conforto, segurança e proteção, a mata que a rodeia, as grades que a separam do mundo exterior, as câmeras de segurança e a janela são elementos que, dispostos nesta ordem linear, têm a capacidade de induzir o espectador a um outro paradigma de leitura, qual seja: a da prisão, da ordem, da segurança, em termos de guardar segredos ou valores; em último caso, se é que poderíamos assim apostar, toda essa cerca em torno de *El Cigarral* talvez apontasse para as intimidades de alguém (ou de várias pessoas) que se utilizaria de todo um aparato de segurança para resguardar sua intimidade.

Como vemos, Almodóvar é bastante feliz neste jogo da dubiedade: torna a apresentação dos créditos, junto à apresentação da espacialidade física em que quer focar, uma perigosa jogada, cujo espectador optante teria que construir as imagens em

questão de segundos. A casa, assim, flutua entre os sentidos da proteção e da prisão, do conforto e da redução de sujeitos a objetos manipuláveis.

**Figura 5**



**Figura 5.1**



Assim, na imagem, Figura 5, presenciamos uma câmera de segurança presa numa parede revestida de cor azul. O movimento da câmera do filme enquadra o objeto óptico em rápidos segundos e, depois, sai em *zoom out*, distanciando-se lentamente do olho óptico num movimento sutil. Dando continuidade à cena, Figura 5.1, vemos a entrada dos créditos, *um filme de Almodóvar*, um pouco abaixo da câmera de segurança. Essa presença do olho eletrônico, acompanhado do nome do cineasta em letras vermelhas, nos informa, mesmo ao espectador mais disperso, sobre a autoria da película.

No entanto, diante da descrição das imagens e da nossa incursão, o elemento óptico exposto acima do letreiro atua de forma primordial na exposição do quadro e na relação com o filme. O posicionamento do objeto localiza o olhar como mecanismo determinante no melodrama, atuando, na imagem acima, de maneira substancial. Ou seja, aquele que vê<sup>36</sup> é o diretor enquanto criador do filme e, por isso, o seu olho é determinante, logo, não havia lugar e inscrição no filme mais digno de nota como crédito inicial para o diretor.

---

<sup>36</sup>Segundo Queiroz (2007), existe uma distinção entre ver e enxergar. Ver é função do olho e olhar é uma ação da pulsão escópica.

O cineasta nos apresenta o filme, mas é o seu olhar que está por trás de tudo aquilo que ele sempre guarda em seus filmes com muita maestria: o outro. No âmbito do filme em si, porém, e da sua manifestação, a câmera presa na parede nos diz que alguém (ou mais alguém) olha alguma coisa e, supostamente, existe alguma coisa que é olhada pela câmera. Instaura-se, então, a relação sujeito *versus* objeto.

Através dessas primeiras imagens, ainda não sabemos quem é o sujeito, apenas identificamos que o olhar enquanto autoria do filme é de Almodóvar, mas não sabemos quem verdadeiramente habita por trás daquele orifício magnético na dinâmica filmica, ou seja, quem olha o interior? O território que vai sendo apresentado desde o início do filme e a cor marrom/pele da casa são sustentados por paredes azuis/jaleco que possuem olhos. Assim, mais adiante daremos conta daquele que olha por trás da câmera de forma mais característica e hegemônica, porém aquele para o qual a câmera olha, objeto do olhar, já existe na própria cena, Figuras 6 e 6.1, ocupando o interior do espaço, superfície de uma sala.

Logo, o leitor há de convir que, nesta leitura ainda introdutória do filme almodovariano, o cineasta estabelece esse jogo de esconde-esconde, se assim quisermos brincar com as palavras, pois à revelia dos olhares de seus espectadores, a narrativa filmica vai sendo delineada numa perspectiva de suspense, num *crescendum*, de certa forma, tornando o espectador o mais curioso possível quanto às imagens que virão em sequência. Vê-se que o cineasta opta por introduzir a narrativa de um PG e desce em escala até os Planos Detalhes, a exemplo da câmera de segurança. As partes, na medida da leitura que vai sendo construída com e pelo espectador, darão a constituição de um provável todo.

**Figura 6**



**Figura 6.1**



Enfim, na Figura 6, visualizamos um corpo que se exercita sobre um sofá, cuja silhueta feminina conduz o espectador para a ideia de uma mulher, Vera. A câmera num movimento de *travelling* passeia horizontalmente pelo corpo dela. Na Figura 6.1, o título da película emerge sobre a imagem. O letreiro, tal como *Toledo*, *El Desejo* e *Almodóvar*, apresenta colorações vermelhas. Essa conformidade de uma cor quente deve, também, acompanhar o caráter do filme, dando ênfase ao desejo daqueles que produzem e dirigem a fita, Almodóvar, e, principalmente, o filme em si, que se materializa sobre um corpo feminino, estendido e se exercitando sobre um sofá.

Vemos que o letreiro *A Pele que Habito*, Figura 6.1, aparece através do movimento em *travelling* da câmera, percorrendo horizontalmente o corpo da personagem, instaurando e incitando alguma coisa diante da marca/título que se move elasticamente. Logo, a maneira em que o título é apresentado nos remete à pele como rizoma, ou seja, um elástico capaz de moldar aquele que é habitado por ele. Ainda, o título *A Pele que Habito* apresenta um sujeito, um eu que, presente no texto, ainda é oculto. Quando o letreiro, porém, anda horizontalmente sobre o corpo da personagem em questão, supomos que este sujeito do título, até então oculto para muitos espectadores, se define enquanto gênero feminino, ou seja, a personagem Vera, que se curva em exercícios sobre o sofá, é o sujeito evidenciado anteriormente enquanto

oculto, sendo, doravante, o sujeito que mora naquela pele, que habita aquela pele, e que apareceu na Figura 4 indeterminado e preso, através de grades.

Tudo isso, vale salientar, apesar de a pele ser, por si só, indistinta quanto às questões de gênero, ou seja, a pele em si não tem gênero, mas as pessoas marcam nela e a marcam com o gênero que desejam. Assim, o título da película almodovariana, mais uma vez, estabelece também o dúbio jogo em que o cineasta quer introduzir o espectador: que este jogue o jogo do deslizamento, da tensão entre aspectos fixados na e pela cultura (manifestações de gênero e sexualidades) e os desdobramentos deste discurso nas demais vias de existência dos mesmos sujeitos que foram educados para estes lugares, mas que os contrapõem às formas e modelos de viver a existência do desejo, o âmbito do prazer, as identidades cindidas e em constantes reformulações. O termo pele, por este aspecto, cobre todo este campo semântico de interpelações sobre sujeitos e prováveis identidades ou sobre sujeitos e identidades plásticas.

Ainda, devido ao valor semântico do título, ocorre que morar numa pele implica algo bipartido, visto que entendemos a nossa pele como alguma coisa cindida a nós mesmos, compreendida por uma dimensão corpórea. Não costumamos fazer imbricações diante da nossa pele, expondo-a como um fora de si, mas é exatamente a pele que engendrará nesse filme questões pertinentes, nos fazendo escorregar, gaguejar, e repensar a pele como metonímia/fronteira das identidades de gênero.

Assim, o título do filme sobre a imagem feminina ocupa questionamentos que passam a fazer parte da narrativa, ou seja, *A Pele que Habito* é um rizoma que vai evidenciar outras multiplicidades, outras possibilidades de moldar/transformar subjetividades, porém entendemos, por enquanto, que o título do filme ocupa o feminino, apenas. Esse lugar do feminino atua como uma norma, pois aqui o feminino é posto dentro de um espaço em que o seu lugar marca o seu aposto, ou seja, o masculino.

Essa relação masculino-feminino veremos que se trata de uma ocupação do saber-poder, de Ledgard.

Ainda, o título do filme nos leva para mais questionamentos, pois se a personagem ocupa uma pele, alguma coisa há nesta ocupação. Enfim, a personagem se encontra dentro da pele, ou a pele se encontra sobre ela, perfazendo esse estranhamento? O que faz a personagem habitar nesta pele que parece ser uma experiência de fora, ou uma experiência do outro? Diante disso, no conjunto de créditos especificados no contexto inicial do filme, o posicionamento dos letreiros e as suas entradas auxiliam na problematização do filme, ou melhor, nos incitam a um querer/saber dos mecanismos de poder que deslizam nesta pele de Vera, evidenciando algo no feminino encarcerado.

### **3.3 Os olhos do poder**

A casa *El Cigarral* é a locação principal do filme. Em seu interior, um espaço é vigiado, sendo externamente protegido por grades nas janelas. Lá, uma câmera é direcionada à personagem feminina, Vera, que se mostra enquanto objeto que a câmera observa, olha. O filme nos convida a pensar, a partir de agora, nas possíveis relações que a personagem possa manter com esse olho óptico e com o olhar. Lançamos, abaixo, outras imagens, expondo mais dois personagens que se apresentam no filme e contribuem para entendermos a personagem feminina que vai se revelando demasiadamente complexa.

**Figura 7**



Acima, uma das primeiras imagens de uma personagem, Marília, coadjuvante e imprescindível durante a narrativa. Trata-se de uma senhora que trabalha na casa e que, no quadro, aparece deixando uma bandeja com refeição numa espécie de elevador destinado ao tráfego de objetos. A refeição é direcionada para a nossa personagem feminina, motivo, por enquanto, das nossas especulações e desconfianças perante a sua permanência no lugar, e da sua relação com o suposto sujeito que olha. Após receber a refeição, a personagem coloca a bandeja sobre o sofá e sai em direção a um interfone. Neste momento, presenciamos o primeiro diálogo do filme.

**Figura 8**



**Figura 8.1**



No primeiro plano, Figura 8, a moça se manifesta, apertando um dos botões do interfone. Na outra Figura, 8.1, temos um plano conjunto. Diante de Marília, recebendo a ligação, percebemos ao seu lado esquerdo monitores que reproduzem as imagens captadas pela câmera de segurança. Trata-se da mesma câmera apresentada no início do filme. A imagem em *Plongé*, de cima para baixo, localiza a bela jovem que fala ao telefone com a mulher, ou seja, ela se apresenta diante das duas imagens numa mesma situação temporal e em espaços distintos, estando enquadrada na Figura 8, e sendo vista na Figura 8.1 pelo olhar do outro registrado pelo elemento óptico que captura a sua imagem. Será Marília, personagem coadjuvante, a representante deste olhar? Não, ela é apenas uma das peças que fazem a engrenagem, dispositivo de poder, girar.

Remetemo-nos, então, aos cinco elementos presentes, expostos no filme e descritos anteriormente na tentativa de enxergar, a partir deles, algumas considerações. A casa, grade, janela, interfone e a câmera de segurança estão como elementos que aparecem ampliando a nossa compreensão sobre o conflito que começa a ser mostrado, porém ainda distante das descobertas e dos enigmas que o filme tende a intensificar posteriormente.

A casa intitulada de *El Cigarral* vai tomando uma dimensão cuja funcionalidade abriga algo supostamente fora dos padrões convencionais. A personagem feminina vive num lugar específico, comunica-se pelo interfone com uma senhora, sendo vista por uma janela, câmera de segurança, que torna a nossa enigmática personagem vigiada e, conseqüentemente, aprisionada. Quem olha ou observa a nossa personagem? A senhora. Mas quem é o autor de tudo isso?

Assim, antes mesmo de acontecer a manifestação de algum texto entre Vera e a senhora pelo interfone, já somos capazes de montar pelas nossas descrições das imagens

a instauração de relações de poder, confirmando-se logo em seguida quando no diálogo entre as duas a senhora não cede os objetos pedidos pela personagem: agulha, linha e tesoura.

Até então, diante da narrativa, poderíamos entender que a personagem presa se trata supostamente de alguém convalescente, mantendo relações com as pessoas, através de outros mecanismos, visto que a sua doença manifesta um quadro particular, contagioso, em que a quarentena se mostra de um modo específico, estando ela sendo auxiliada por pessoas e recebendo cuidados especiais.

Pensando assim, a casa incrustada entre as árvores seria apenas um lugar privilegiado, cujo espaço fugiria dos padrões convencionais postos através dos hospitais em centros urbanos caóticos. A grade na janela se apresentaria como uma medida, caso a convalescente resista a algum suposto tratamento, não agindo desmesuradamente em fuga, visto que a sua doença, sem os cuidados e a reclusão, poderia ser um risco para si, como também para as outras pessoas.

A câmara de segurança é a maneira disciplinar e de controle diante dos cuidadores que estão no lado da vigilância, não podendo eles vivenciarem mais de perto o cotidiano com a paciente, de forma que nem mesmo a refeição pode ser entregue em mãos. O interfone é a única forma de contato entre as partes, e o elevador seria posto como a matriz que administra materialmente a alimentação e os medicamentos.

Não se trata, porém, de um hospital, nem de um abrigo similar. Lembremo-nos de que o lugar onde se desenrolam as cenas é uma casa, *El Cigarral*, não possuindo, até então, ares hospitalares ou indícios de um espaço de tratamento para enfermos, quarentena. O que, então, nas ações até agora expostas há de tão particular?

Outro personagem ligado diretamente à casa e, conseqüentemente, aos dois personagens em questão deve aparecer dando-nos respostas, e levantando outros questionamentos. As suas primeiras imagens se mostram a partir de três planos, compondo a sua cena inicial de aparição no filme.

**Figura 9**



**Figura 9.1**



**Figura 9.2**



As três imagens possuem especificações. Na primeira, Figura 9, a câmera enquadra o personagem num primeiro plano. Na composição da imagem, visualizamos uma profundidade em que figuras, moldes de rostos, trazem marcas. As cores marrons preenchem tal profundidade, enquanto a cor azul aparece no terno do homem. Dando continuidade ao seu texto sobre experiências de pessoas vítimas de incêndio, outra imagem preenche o quadro. O homem de terno azul continua a sua palestra. O plano, Figura 9.1, enquadra as suas costas. Na profundidade, pessoas atentas escutam. Identificamos pela exposição do seu relato que se trata de um médico.

Na terceira imagem, Figura 9.2, conseguimos ter uma visão mais geral, a câmera enquadra o espaço. Cercado pela plateia, supostos estudantes, a imagem, de cima para baixo, *Plongé*, coloca o palestrante num centro principal de uma convergência. Em seguida, a câmera volta a enquadrar o médico num primeiro plano, dando continuidade à cena em que o personagem nos é apresentado.

Assim, assistimos diante das imagens e do texto falado pelo homem que estamos diante de alguém que possui um saber posto, faz cirurgias. Os planos bem enquadrados agem de maneira a nos dar uma leitura sobre o contexto da cena. O médico em questão é uma pessoa pública, possui um conhecimento em que exerce um saber que poucas pessoas têm, transplante de rostos, e possui muito poder.

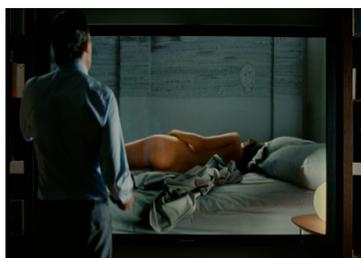
Noutra cena, encontramos o médico em *El Cigarral*. No interior da casa, há um laboratório. De uma mala, o médico retira uma bolsa de sangue que será manuseada por ele num trabalho auxiliado por ferramentas que ajudam na manipulação do conteúdo. Antes, a sua ida à maternidade, em particular nos seus interstícios, estacionamento, resultou na possibilidade desse experimento diante do material entregue por alguém. A única presença do médico no lugar revela mais impacto. Não há outras pessoas, ajudantes, outros pesquisadores.

Diferentemente do primeiro cenário que o médico vivenciou no filme, através de uma redoma de interessados em sua fala, o seu saber, agora ele executa algum investimento analítico supostamente ligado às questões da sua profissão. Tudo parece ser mantido apenas por ele. As sucessões de imagens na cena o levam ao cenário do experimento, do crivo da ciência com fundamento empírico formal e do apelo biológico. Ele manipula partes do sangue retirado para análise, através do uso de um microscópio.

Guarda elementos numa centrifuga. Enfim, eis o homem que nos abriu as portas da mansão para revelar alguma coisa.

Sendo assim, os acontecimentos que se configuram na casa se mostram aos poucos. Os planos bem compostos, as ações se revelando permeadas de questionamentos, o filme avança e cria expectativas. Logo, o médico vai se mostrar como o sujeito do olhar.

**Figura 10**



Na dimensão do plano, Figura 10, visualizamos uma composição que privilegia uma cisão entre aquele que olha e quem é visto enquanto objeto desse olhar. O médico é o sujeito da ação. Ele entra no quarto, pega um controle remoto, liga um botão. Diante de uma grande tela, uma imagem irrompe na sua frente. Trata-se de um corpo feminino deitado sobre uma cama. Unimos o presente plano aos planos anteriores e agora chegamos a algumas considerações.

O olho óptico reproduziu imagens até então para dois lugares. No primeiro espaço, uma mulher, Marília, parece gerenciar o cotidiano da nossa personagem feminina, administrando suas demandas que nem sempre são atendidas, porém, ao menos parecem ser ouvidas. Agora as portas da mansão se abriram para o médico, cujo desvelo move um personagem que ocupa um ramo privilegiado enquanto profissional, atuando na medicina e pesquisa, possuindo plenos poderes microscópicos. Ao sair do

laboratório, o médico passa a ocupar outro espaço na mansão. Lá, encontramos o olho óptico que reproduz a personagem diante dele, dando-nos uma clara relação do médico com a personagem feminina, ou seja, de sujeito *versus* objeto, daquele que olha e do outro que é olhado.

Assim, nos planos especificados, o masculino até então aparece posto dentro de uma atmosfera de poder, soberania, sujeito da ação que move um botão e faz reproduzir imagens de um corpo feminino de curvas sinuosas. Um masculino ancorado na figura do médico e da medicina engendrando um saber posto, inteligível e com poderes de manipulação. O médico que nas primeiras imagens do filme ocupava o centro e tinha o olhar privilegiado reproduz em casa um panóptico, cujos olhos que veem se voltam exclusivamente para Vera.

Sabemos, através de Foucault (1984), que na modernidade a regra geral que regulava o panóptico seria a sua funcionalidade no interior de uma estrutura disciplinar objetivada por uma anatomia política. Tal anatomia corresponde invariavelmente à extensão de mecanismos regulados no âmbito dessa modernidade, fazendo exercer sobre os corpos a disciplina. A imagem do panóptico situa-se visualmente através de um excelente orifício em que tudo se vê, tudo é vigiado, enfim, um olho que controla e mantém a coerção sobre os presos, ou seja, sabemos que nesse modelo arquitetônico do panóptico de Bentham, há no centro do anel uma torre onde mora sempre um vigilante, que através de orifícios enxerga todas as celas.

O efeito sobre os corpos que são observados se torna verificável pela ideia que faz circular sobre eles uma constante fixação de práticas coercitivas. Ao vivenciar a situação cinema no filme *A Pele que Habito*, identificamos, através dos planos expostos anteriormente, uma orientação que aos poucos nos apresenta elementos que vão se

diluindo até chegar à câmera como representante de um olho que tudo vê, estando posto pelo olhar do médico, *arquitecto* regulador de uma prática impregnada de tecnologias que disponibilizam o seu olho através dos orifícios das câmeras.

Também, foi o olho de Almodóvar que emergiu num plano filmico ilustrado pelos créditos. O seu olhar anuncia outro olhar que na ficção vai ganhar a dimensão do olhar do controle do médico que faz valer a vigilância, não somente como coerção, mas pela transformação em função da sua própria ética e do uso de uma medicina que manipula um corpo, estatizando a vida alheia em benefício de ações perversas.

A sucessão dos planos iniciais do filme nos incitou até então à seguinte consideração, que nos serve como um prólogo: Na cidade de Toledo, há uma grande mansão incrustada no meio de árvores. Na mansão, habita o seu proprietário, também médico. Ele utiliza o espaço como laboratório de mediação genética, assim como faz existir no interior do espaço privado um microespaço, cuja visualização é constantemente vigiada por câmeras e repatriada para grandes televisores, tendo o médico como produtor do espaço e gerador de um conflito presente num personagem. Esse personagem vive aos farrapos, em que a pele recobre o seu conflito e para o médico a pele é o prazer idílico.

No entanto, mesmo com o saber/pele do médico que vitimiza a personagem Vera, como objeto/pele, alguma coisa escapa ao seu total domínio. Na Figura 10, exposta, anteriormente, o doutor acionou um botão e então se revelou um lugar em que, aparentemente, o feminino se mostra de maneira contemplativa. Um corpo deitado, de costas, curvas sinuosas, um corpo cuja aparição possui algo próximo aos aspectos que delineavam a relação entre a pintura<sup>37</sup> e a performance das mulheres que, nuas,

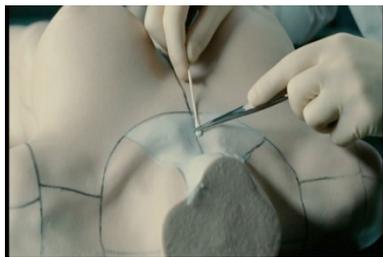
---

<sup>37</sup>A imagem em questão lembra uma obra de *Velásquez*, intitulada *Vênus ao espelho*.

esperavam a impressão das suas belezas, ou das suas partes em telas que estariam à mercê da criação do homem que domina o traço, ou mesmo da sua imaginação.

A imagem do doutor Ledgard olhando para a tela é referencial no filme, pois é o primeiro momento em que se inscreve o verdadeiro sujeito do olhar da câmera, ele mesmo, mas que, inversamente, esse olho é apresentado pela prática da vigilância como a extensão de si. Ao sair do quarto, o médico pega uma chave e adentra no quarto da mulher, encontrando um corpo revestido de uma pele frágil em que a celulose foi uma arma capaz de ser utilizada em ato suicida pela própria personagem. Ademais, fora da cena é que sabemos o nome da mulher em questão: Vera.

**Figura 11**



**Figura 11.1**



No laboratório, Figuras 11 e 11.1, o médico manipula a pele, e, assim, envolve a personagem sobre os cuidados minuciosos de uma atividade que regenera os tecidos. A fragilidade de Vera cede lugar a tecidos mais sofisticados, marcas inefáveis das manipulações de um homem que sofisticava a pele, criando com os artifícios da genética tecidos macios e quase inquebrantáveis, originados da pele de porcos.

Antes, os planos fílmicos geraram expectativas, afirmando a intensidade emocional que desvela num querer saber sobre as implicações e motivos que fizeram Vera tentar suicídio. Além disso, alguma coisa há nesta mansão que possui cenários e

divisões interceptadas pelo olhar do médico diante de uma mulher de pele frágil que quase dava termo à própria vida, através de papéis, não suportando o cativo. Mas, alguma coisa resistiu ao olhar do médico. O elemento ótico acoplado na parede não foi a matriz capaz de oferecer plenos poderes ao sujeito do olhar.

Outro personagem irrompeu no âmbito do espaço vigiado. A tentativa de suicídio reverbera como o objeto primal de resistência ao cárcere que Vera habitou. Vale salientar que o suicídio de Vera não aparece de forma negatizada, posto pelo caráter de condenação, compaixão, criminalização ou mesmo objeto de uma patologia, cuja herança a modernidade assina e, ainda, atesta. De fato, nos aproxima das contribuições de Foucault (2012), quando afirma que o suicídio é um dos modos possíveis de vida enquanto estética da existência. Tomemos estética como uma ação ética tida como invenção e arte.

Logo, morrer por si mesmo remontaria a uma existência digna. A existência de Vera até então recobra, pela via da tentativa de suicídio, uma capacidade de reinvenção, ou seja, para ela a morte nada mais é que do que a afirmação para que todas as possibilidades de submissão deixem de acontecer. Assim, o suicídio encerra-se como uma resistência ao poder.

No entanto, o suicídio falhou e o biopoder se apossou do resultado do ato para buscar intensificar a sua ação calculista sobre Vera. Assim, o trabalho do médico na sala de cirurgia é minucioso, apresentando um misto de manipulação genética, e, conseqüentemente, o trabalho de um artífice que escreve sobre o corpo de Vera as linhas sinuosas por onde a nova pele deve se assentar. As imagens dos traços nos fazem lembrar os moldes que estilistas criam para o exercício futuro de artesões e costureiras.

Há delineamentos sobre o corpo-modelo de Vera, cujas sinuosidades das linhas e os seus tracejados seguem padrões.

Tais imagens são significativas, pois há uma objetividade na apresentação da Figura 11 que recobra uma dimensão cosmética, ou seja, um apelo à cultura das vitrines em que os moldes expostos com as suas indumentárias insinuam o que devemos vestir – quais as peles que devemos habitar. A falta de uma cabeça é um elemento que marca a imagem da Figura 11, pois expõe o dispositivo médico como autor da peça.

Assim, na Figura 11, vemos que se trata de um protótipo do corpo da personagem. A dimensão visual da imagem emerge, cumprindo alguma função. Quando a cirurgia parece ser finalizada, a imagem representada pela Figura 11.1 faz aparecer a cabeça de Vera. O efeito ilustra a personagem como um objeto na mão do médico. Ela é um molde, cujo trabalho de Ledgard torna a pele resistente a altas temperaturas e à picada de mosquitos.

Temos, assim, nas imagens selecionadas, o esteio que faz do médico o nosso vilão, ou melhor, quando pior, os objetos remetidos anteriormente são extensões dele, do seu poder. *El Cigarral* ocupa um território detentor de significados visíveis e apregoados que dão sustentação e funcionalidade às estratégias de poder que vão sendo evidenciadas, através dos olhos do médico, em detrimento do seu ofício febril de manipular a pele.

### **3.2 O fio que une a teia: Thanatos**

Alguma coisa acontece no filme e será primordial para a construção narrativa. Num dado momento, entra em cena um personagem travestido de tigre, Zeca. O

personagem emerge, atravessando uma rua no momento em que três empregados que acabaram de ser despedidos da *El Cigarral* saem com malas, questionando os fatos misteriosos que rondam a casa: “É a mulher do andar de cima que nunca vimos. Só pelos monitores.” Após o plano, Figura 12, o personagem travestido de tigre aperta a cigarra e recobra a atenção da mãe. No entanto, somente depois que ele apresenta uma marca nas nádegas é que ela o identifica enquanto filho.

**Figura 12**



**Figura 12.1**



Trata-se de Zeca, um filho que Marília titubeia em deixar entrar na casa, mas ele perfila argumentos, como o festejo de carnaval, a distância da sua morada, Bahia, no Brasil, além da indumentária de tigrinho, a mesma que a mãe o vestia quando criança. A lembrança afetiva que supostamente vivera com o filho abre espaço para ele adentrar na casa e, logo, percebermos de onde surgiu a resistência da mãe em recebê-lo. Enquanto faz uma refeição, o telejornal noticia um roubo numa relojoaria na qual a câmera de segurança identificou um dos ladrões, denunciando Zeca como autor do delito.

Mais uma vez, a narrativa faz uso do mecanismo da câmera de segurança para enquadrar um elemento na perspectiva filmica. O jogo de olhares vai se configurando de maneira marcante no filme. Ignorando o pedido da mãe para que ele saia de casa, ele passa a observar os monitores da casa.

**Figura 13**



Na Figura 13, ele olha a imagem enquadrada pela câmera de segurança que transmite Vera no interior do quarto. Detalhe para a manifestação de Vera que, também, observa. Assim, Zeca diz reconhecer a mulher. Instaura-se, então, um conflito cujo desvelo põe o filho ameaçando a mãe com uma arma e, posteriormente, a amordaçando.

**Figura14**



A imagem acima encerra muitas questões. Uma mãe que não pode falar, silenciada pelo filho, acompanha estarecida pelo monitor a invasão de Zeca ao interior da casa. Ela visualiza a sucessão de imagens em que o filho, em seguidos acessos de fúria, faz uso da violência física e sexual sobre Vera. A perplexidade de Marília ante a

violência de Zeca aparece inscrita em seu olhar sem que haja condições de ação ou, simplesmente, das palavras que foram silenciadas.

Trata-se de um tigre, então, cuja indumentária a mãe o havia revestido enquanto criança, chamando-o de “meu tigrinho.” Agora, indomável, a brutalidade toma conta da ação, sendo o monitor o espelho que precipita o desespero, através dos olhos da mãe que é, até então, testemunha da cruza de Zeca. No entanto, a chegada do doutor Ledgard traz o desfecho da cena. Mais uma vez, a sucessão de imagens se faz através dos olhares.

**Figura 15**



**Figura 15.1**



**Figura 15.2**



**Figura 15.3**



**Figura 15.4**



**Figura 15.5**



Primeiro, Figura 15, o doutor Ledgard visualiza Marília e os monitores. Ele olha para o seu objeto eletrônico que capta presencialmente a investida de alguém no interior do quarto de Vera. Em seguida, Figura 15.2, munindo-se de uma arma, a câmera enquadra num primeiro plano o médico com um revólver. Inicialmente, ele direciona a arma para Vera, Figura 15.3, que balança a cabeça num sinal de submissão e passividade ao fato que havia acontecido, ou seja, Vera quer dizer pelo olhar que é inocente. Na Figura 15.4, a mãe é enquadrada e sem as mordanças, supostamente retiradas por Ledgard, se revela através de um ímpeto em que o seu corpo e o seu olhar se posicionam num sinal de afirmação, dizendo: Mate-os. Assim, na montagem, Marília aparece com um gatilho que faz Ledgard desferir dois tiros, Figura 15.5, direcionados a Zeca.

A entrada do personagem Zeca no enredo do filme faz um trânsito e um corte muito importante. A sua primeira imagem é a de um pedestre que atravessa uma pista. Aparece fazendo um trânsito, passando pela rua, passando pelo filme e, principalmente, passando pelo enredo. Na imagem do pedestre, trata-se de um plano cinematográfico que mostra um homem fantasiado de tigre e com uma máscara. Outrossim, ele aparece andando numa ação em que, na estrutura do filme, encerra-se como uma passagem que serve de ligação para outras partes dramáticas.

Zeca é filho de Marília, mas ela resiste a deixá-lo entrar na casa, mesmo que o embargo da voz materna, quando conversa pelo interfone com o filho, demonstre algum afeto. A marca que Zeca possui nas nádegas é o sinal que o faz ser reconhecido e fazendo com que sua mãe ceda aos seus apelos. A Figura 12.1 insinua outro pormenor visto de maneira indelicada, que é o gesto de afrontamento ou zombaria em relação a outra pessoa, ou seja, “mostrar a bunda.” Em seguida, conseguimos entender o quanto

Zeca aparece como um filho, cuja presença é temida e ameaçadora, ou aquele que se autoriza a “mostrar a bunda” à sua progenitora.

O gatilho para as ações vindouras que vão desencadear a cena sexual e o assassinato chega pelo canal de televisão e na sua veiculação de um assalto acontecido numa joalheiria. Lá, uma câmera de segurança captou a imagem de um dos assaltantes, ou seja, Zeca. A cena provoca uma discussão entre ele e a mãe, em que Zeca resistente ao pedido da mãe, para que vá embora, acaba por visualizar o conjunto de monitores que transmite o que se passa na sala onde Vera se encontra.

Seguindo o estupro, as dimensões dos olhares tomam novos ares com a entrada em cena de Ledgard. Encerrado o crime, Vera se joga nos braços do médico. A imagem do seu corpo suspenso e com as pernas balançando nos lembra os teatros de mamulengos em que os bonecos tomam movimento a partir de mãos humanas que as controlam. Ainda, a imagem nos leva para uma nova configuração que vai estabelecer outra dimensão no âmbito do filme.

**Figura 16**



A presença de Zeca até a sua morte provoca uma aproximação e, mais do que isso, vai nos trazer alguns acontecimentos ainda ocultos. Lembremos que a dinâmica do suspense trabalha na esfera do filme nos afetando a partir de aspectos psicológicos. A nossa recepção, devido às sucessões de imagens, revela uma intrincada teia que se mostra

no curso dos acontecimentos por respostas ainda não efetivadas. Sendo assim, a morte parece ser um dos fios que devem unir partes ainda dispersas.

**Figura 17**



**Figura 18**



Numa fogueira, os lençóis ensanguentados originados da cama em que Zeca morrera são queimados. A imagem mostra Marília, Figura 17, com o olhar fixo para o fogo, rememorando alguns fatos importantes que vão constituir os fios da teia. Detalhe para o fogo que aparece como um elemento diverso em que a mãe remonta alguns pedaços do seu drama familiar ao calor das emoções. Ela fala da relação afetiva entre Zeca e a esposa de Robert, Gal, vivida clandestinamente 12 anos atrás, cujas consequências fora a fuga do casal, acarretando posteriormente um acidente do qual Zeca escapou, mas Gal, salva por Ledgard, ficou com a totalidade do corpo queimada/carbonizada, porém, ainda, viva.

**Figura 19**



O fogo é o elemento que dá o tom à cena através de uma sucessão de imagens que narram a relação do médico com Gal. Diante do calor em que Marília celebra o luto do filho, ela vai narrando os acontecimentos. Assim, Figura 19, o médico cuida da sua esposa. Há um prazer ardente que chega através do seu olfato ao sentir o cheiro de pele queimada oriundo do corpo de Gal.

A câmera, num movimento sutil, enquadra a reação de Ledgard diante do silêncio e da atmosfera trágica em que o médico visualiza a sua esposa e, também, paciente. Nesta relação, não cabem espelhos pela casa; luzes são afetadas. O médico empreende todas suas forças no tratamento e na recuperação da sua esposa. Ele quer devolver-lhe a pele.

No entanto, um pormenor põe termo ao tratamento. Certo dia, Gal é atraída pelo cantar da sua filha Norma, cuja música possui um calor afetivo imenso, pois fora ensinada pela mãe. Na Figura 20, vemos que Gal se aproxima da janela. Detalhe para a cor amarelada semelhante ao fogo que remete ao calor, paixão, intensidade afetiva, ou seja, cores vivas cujas manifestações já haviam atraído Gal, quando da sua paixão fervorosa por Zeca. No entanto, ao abrir a janela, Figura 21, Gal se vê refletida nos cristais, precipitando-se ao suicídio depois de um grito de horror.

**Figura 20**



**Figura 21**



Ao contrário da tentativa de suicídio encenada por Vera, o suicídio de Gal remete à negatividade de sua imagem-pele. Sem a pele não há vida, ou melhor, sem a pele não há um si. Na cena trágica, afirmamos a pele enquanto transfiguração de si. Certamente, a imagem de Gal refletida no espelho trouxe consigo a imagem de uma equação que diferencia o antes e o instante presente. Ademais, ela faz um corte na pretensão do médico em lhe devolver a pele.

Acima, todas as sucessões das imagens são construídas sob a dinâmica do olhar. Quando Marília narra, encontramos nos seus olhos uma profundidade temporal recheada de lembranças e imagens em que os personagens Ledgard e Gal também se mostram pela mesma via da visão. No desfecho das lembranças, chega a imagem de Norma que olha a mãe ao chão, Figura 22. Assim, ao término das lembranças, o fogo encobre posteriormente os dois personagens, Figura 23.

**Figura 22**



**Figura 23**



O fogo põe termo à catarse de Marília e no decurso das imagens anteriores, ela atua nos *flashbacks* narrando acontecimentos familiares, cujo teor constrói algumas particularidades do médico. Os quadros expostos acima também relacionam as cores às dimensões de alguns personagens. As cores azuis, frias, recobrem o médico e a sua filha

Norma. Azul também é uma cor que nos mostra a intensidade do silêncio tão presente em ambientes hospitalares.

No entanto, trata-se de uma casa em que o médico faz uso da medicina, modificando o ambiente à sua maneira dentro de aspectos disciplinares. Detalhe para o azul do seu figurino que se mostra demasiadamente limpo, a roupa engomada, os trajes sempre em sintonia com uma higiene que se coaduna com a limpeza da casa e o azul que recobre as paredes.

Já as cores quentes, marrom, amarelo, aparecem no filme mais perto de Vera, assim como Zeca e Gal, cujos fluxos são construídos e se mostram próximos ao corpo e dentro de emoções presentes. Vera é a mulher que é revestida por uma indumentária marrom, cor de pele, alvo das investidas de Ledgard. Vera, objeto do olhar do médico e presa aos desmandos de uma *medicina fria* como a cor azul. Esse objeto do olhar do médico aparece quente, mesmo que a nossa personagem se mostre algumas vezes apática, resistente ao tratamento e até mesmo, querendo morrer. No corpo quente de Vera, há alguma coisa que descortina a nossa investigação, habitando o desejo.

Assim, após as sucessões das imagens acima, Ledgard e Gal se mostram em um clima afetivo. Na Figura 24, a imagem em Plongé nos coloca diante do casal que adentra em sono profundo. A câmera se aproxima inicialmente dos ouvidos de Ledgard nos convidando, através de flashbacks, a vivenciar aspectos relacionados a diversos elementos que mapeiam a sua subjetividade.

**Figura 24**



No presente capítulo, catalogamos os principais fotogramas que estão dispostos dentro de cenas significativas que perfazem desde os créditos, acontecimentos que estão justapostos em sequências filmicas, até o instante em que o casal se rendeu ao sono. *Dos Créditos a Hypnos* foi o título, e neste intervalo há o trânsito posto pela apresentação do cenário e dos personagens, além do conflito que ilustra a dinâmica do gênero suspense em que *A Pele que Habito* aglutina. A condição das câmeras de segurança, os monitores de TV, os planos filmicos que enquadram olhares, e a relação entre o doutor Ledgard e Vera, tudo isso é material manifesto de um clima disciplinar, produto de uma cultura em que pessoas emergem como alvo, cuja materialidade é submetida à docilidade.

Diante disso, Vera é um dos elementos que se revelam alardeados pelas experiências do médico, mas é o desejo que se precipita e irrompe através do seu olhar, da animalidade do Tigre, Zeca, e, conseqüentemente, mostrado através das memórias de uma mãe, Marília, os subterrâneos de um drama.

Os créditos através das cores vermelhas nos apresentaram uma cidade, cujas primeiras aparições são de castelos góticos descendentes dos mouros fundadores de Toledo, cidade opulenta, cuja arquitetura é vertical, fálica. Sobre o corpo de Vera, apareceu o título do filme apresentado por *El deseo*. O desejo que move, e apresenta um

olho que acompanha uma pergunta que Ann Kaplan (1995) fez ao cinema: “o olhar é masculino?”

Logo, o presente questionamento segue uma desconfiança que pairava nos primórdios dos movimentos de liberação da mulher quanto ao lugar de representação da sexualidade feminina nas artes. A tese principal é que o cinema, especialmente o gênero melodramático, havia colocado, desde longas datas, a mulher enquanto objeto do olhar masculino (Kaplan, 1995).

Segundo Baecque (2009, p.482), os corpos no cinema se afiguraram, ano após ano, desde o nascimento da sétima arte, como o registro de uma construção espacial e, principalmente, de expressões corporais: “É próprio do cinema registrar corpos e com eles contar histórias, o que resulta em torná-los doentes, monstruosos e, às vezes, simultaneamente, infinitamente amáveis e sedutores.”

Sendo assim, tal reprodução dos corpos seguiu as evoluções e mutações dos corpos ao longo do século XX, carregando consigo os efeitos do progresso da ciência e da modernização da sociedade, em que a domesticação dos corpos segue o seu fluxo de racionalização, higienização a favor do glamour, do espetáculo: “As criaturas, sob todas as suas formas, das mais repulsivas às mais desejáveis, são desde então como que domesticadas” (Baecque, 2009, p.482).

Mas, diante desse espetáculo desfilam os artificios da indústria cinematográfica, que coloca como ícone e fetiche desse glamour a mulher fatal, *female fatale*, cuja presença se mostra pela aura da inocência e do escândalo, através do olhar masculino. Por conseguinte, quando Kaplan (1995) fez o questionamento quanto ao olhar masculino, ela colocou como protagonista, corpos, e, também, a hegemonia do cinema

hollyoodiano que havia fabricado modelos representados pelo cinema narrativo clássico, em especial o melodrama.

Assim, a hegemonia do olhar masculino se põe em evidência quando a mulher é objeto desse olhar, estando o corpo feminino presentificado nas cenas por narrativas em que a sua beleza cumpre um papel fundamental diante da câmera, revelando o contraste da sua beleza pela fragilidade, ou da sua docilidade pela passividade.

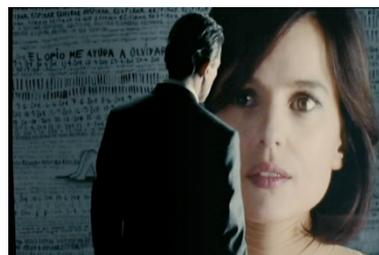
No filme *A Pele que Habito* algumas incursões expostas pelas imagens nos colocaram a evidência de corpos que se expressam dentro de um espaço, cuja relação entre ver e ser visto aparece de maneiras diversas. O médico é o personagem representante de um grande olhar mediado através da vivência de um poder outorgado pelo saber da medicina, e colocado em funcionamento pelo exercício de disciplinamento que as câmeras de segurança exercem.

Uma personagem feminina, Vera, se move na dinâmica do filme a partir do olhar das câmeras e do desejo do médico. No entanto, algumas imagens de Vera olhando para quem a olha sugerem uma mudança na relação com Ledgard, e, conseqüentemente, nos interessam.

**Figura 25**



**Figura 26**



Segundo Baecque (2009), as narrativas cinematográficas modernas abalaram a domesticação e o encantamento dos corpos, sendo eles postos através de olhares-

câmeras, ou seja, filmes<sup>38</sup> em que personagens estão vivenciando traumas, doentes, vitimizados pela violência e que nos olham com um apelo realista, reflexivo e de maneira frontal carregado de emoção e de questionamentos: “A história do século inventou o cinema moderno através dessa representação tão peculiar: um olhar que nos olha, remetendo a corpos traumatizados, torturados, executados, massacrados, eliminados (Baecque, 2009, p.497).

Quando Vera se apresenta, olhando para a câmera de segurança, o seu olhar emerge desafiando o outro, ou mesmo, enquanto um apelo que guarda constrangimento e dor onde a vida é reduzida a um espaço demarcado. Para Foucault (1985), a fixação espacial é uma forma política que deve ser levada em conta, pois se afigura como uma maneira perspicaz do poder agir sobre o outro através de meios em que o olhar vai se movimentar sobre esse outro, exercendo poder e o domesticando.

A medicina desde o século XIX exerceu um discurso em que as estratégias de poder fabricaram maneiras de aproximação dos modos de vida das pessoas e dos seus espaços, sempre objetivando um querer saber para um saber agir sobre as subjetividades. No filme, o espaço é visto dentro de uma estratégia de poder onde o cenário macro, casa, para o cenário micro, sala em que mora Vera, nos foram apresentados.

A casa fica no meio de uma mata. O acesso a *El Cigarral* é limitado. Para entrar, as pessoas são vistas por um interfone. No interior, existem câmeras que supervisionam Vera, que vive em um espaço pequeno. Não há como escapar. Até então, no filme, as únicas resistências de Vera à condição de opressão em que vive são a tentativa de suicídio e o seu olhar para o médico, denunciando o seu estado.

---

<sup>38</sup>O filme *Hiroshima, meu amor*, de Alain Resnais (1959), começa com mulheres que nos fitam e que foram vítimas das explosões das bombas, em Hiroshima. Tais imagens foram sequestradas pelas autoridades norte-americanas. Ninguém jamais havia visto tais imagens e servem de um prólogo no início do filme, exercendo um fascínio pela denúncia (Baecque, 2009, p. 495).

No filme, *El deseo*, apareceu, mostrando-se a partir de um orifício: a câmera de vigilância. Neste trânsito, houve acontecimentos que nos deixaram em suspensão diante do que pode vir a ser, cumprindo a atmosfera psicofisiológica que o filme realça. Quando chegamos a Hypnos, é outro orifício que nos diz alguma coisa. O ouvido é o olhar que nos leva para Hypnos. A acústica nos puxa para a dimensão psicológica do médico. Vamos ter *flashbacks* e o filme vai nos dizer muitas coisas que problematizam o olhar do médico e da pele, cuja presença evidencia os desmandos do médico e, também, uma redefinição de Vicente/Vera, a partir da reinvenção de si mesmo.

Thanatos, então, também cumpriu o seu papel, unindo teias que se revelaram pela morte de Tigre, sendo o gatilho que despertou uma confluência de sentimentos e despertou a memória de Marília, bem como a proximidade afetiva entre o médico e Vera que dormem nos braços de Hypnos e são entregues a Morfeu.

Assim, a pele no presente filme cumpre um papel de metonímia que se propaga em camadas que vão sendo postas e reveladas. Somos movidos a pensar que a pele ocupa um posicionamento particular, através de Ledgard que a manipula, ou seja, dos interesses de um médico, do seu saber e do seu desejo manifestado pelo olhar, e, assim, modificar a pele é remontar subjetividades.

Para Vera, a pele é a vivência do conflito, da dor e da submissão. No filme, outras peles também se mostram e ocupam posições estratégicas. Lembremo-nos da esposa de Ledgard e do sofrimento profundo chegando ao suicídio, quando ela se depara com a imagem de si mesma refletida no espelho. Já a pele do personagem Zeca carrega uma animalidade feroz que o faz aparecer como um Tigre que submete a sua mãe, Marília, e, principalmente, a violência do ato de estuprar Vera.

Ademais, a pele que recobre Zeca é, também, próxima a elementos da cultura brasileira, pois Zeca passou um tempo no Brasil, Bahia, e isso remete à geografia carnavalesca que é muitas vezes relacionada às liberdades que transitam, através da legitimação de vivências afetivas diversas. Vale lembrar que Zeca e Ledgard são irmãos, mas não sabiam disso.

Por fim, o incidente e a morte de Zeca são elementos marcantes do filme, pois fazem aproximar Ledgard e Vera, suscitando mais pormenores que somente o sono e os sonhos irão deslindar.

#### 4. DE HIPNOS AO FANTASMA

No quarto trânsito, discutiremos o segundo momento do filme. O recorte compreende os instantes em que o cineasta Almodóvar reconstrói, através dos *flashbacks*, os motivos que delimitaram a narrativa em seu primeiro trânsito. Logo, nos apropriamos da estrutura do filme entrecortada de dramaticidades. Há variações de espaços que ocupam o personagem Vicente, a filha do médico e o desfecho que resultou no sequestro do jovem. Os fotogramas que capturamos trazem imagens que nos dão caracteres para situar os instantes que privilegiam personagens e elementos materiais de importância fundamental para a nossa discussão.

Assim, nos alongamos na temporalidade do filme, expondo os mecanismos que deflagram o saber/poder do médico em utilizar a ciência médica para revelar um desejo de reaver perdas vivenciadas no âmbito familiar. A morte atua como um fantasma, cuja presença se mostra vinculada aos desmandos do médico em construir o seu Frankenstein, ou seja, uma herança de amor e ódio em que o objeto da sua criação carrega: Vera.

Nessa constituição dos motivos que levaram o médico à sua empreitada no âmbito de *El Cigarral*, os *flashbacks* estão diretamente associados na estrutura do filme aos contornos de Hipnos que oferta a todos nós as densidades de um drama recheado de encontros, desejos, e momentos aterrorizantes. Encontramos no presente trânsito os momentos mais trágicos do filme, em que aos poucos Almodóvar foi introduzindo as peças do quebra-cabeça, que respondem aos meandros do cárcere ocupado por Vicente/Vera.

#### 4.1 Saltar para trás e avançar para a frente

Fisicamente, um filme recebe a nomeação de película,<sup>39</sup> diante das dimensões em que estão inscritos fotogramas, formando um conjunto de imagens que o caracterizam.

Na projeção de uma película, o que vemos no *écran*<sup>40</sup> são as disposições de 24 fotogramas a cada segundo. Sendo assim, Bernardet (1981, p.18-19) afirma que o movimento cinematográfico é uma grande ilusão, pois a imagem que vemos na tela é sempre uma imagem imóvel:

São vinte e quatro fotogramas por segundo que, depois, são projetados neste mesmo ritmo. Ocorre que o nosso olho não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo. De forma que, quando captamos uma imagem, a imagem anterior ainda está no nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade.

Desta forma, a película nos aparece como metáfora de um tecido, por registrar em sua materialidade um conjunto de marcas que ganham movimento e intensidade quando projetadas e vistas. Tais marcas deslizam sob o tecido filmico, através de imagens que transitam, tecendo *afectos* e *perceptos*.<sup>41</sup>

No filme *A Pele que Habito*, as imagens afecção aparecem com muita vitalidade, formando planos que privilegiam closes (rostos e objetos), trazendo para a densidade

---

<sup>39</sup>Existem diversos formatos de película fotossensíveis (35mm, 16mm, 8mm) para cinema; no entanto, as películas de 35mm são as mais comerciais.

<sup>40</sup>O *écran* é uma tela formada por um tecido esticado ou vidro, tendo como objetivo receber a projeção de imagens (Geadá, 1985).

<sup>41</sup>Deleuze (1992) pensa os afectos e os perceptos dentro da atmosfera do conceito, ou seja, os afectos não são sentimentos, mas devires, e os perceptos são pacotes de sensações e de relações. Na esfera do cinema, o autor reflete sobre as imagens cinematográficas, através de imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção.

filmica reflexão e emoção. A expressividade do médico e os rostos de Vicente e Vera são vistos, constantemente, e os elementos psicológicos (tensões, medo, desprazer) são afirmados, continuamente.

As marcas/imagens do filme não aparecem através de um fluxo temporal linear, mas através de rupturas. Os seus deslizamentos se mostram numa constante atmosfera de tensão que alavanca as finas camadas do tecido filmico, problematizando os terrenos de gênero. É a dinâmica da película almodovariana que aparece como um sistema em aberto, ou seja, há nos interstícios das imagens possibilidades de entendimento que não estejam atreladas a conceitos, essências, mas a circunstâncias, resultando em nossa capacidade de invenção e (re) criação do que vemos e sentimos (Deleuze, 1992).

Ora, sabemos que, segundo Deleuze (1985), o cinema pode ser pensado através da dimensão do movimento e do tempo. As imagens-movimento estão associadas ao cinema clássico, ou seja, um cinema em que existe uma justaposição das imagens, compreendendo o movimento natural das coisas. Já no cinema moderno, há uma predileção pelo tempo, em que os cineastas se apropriam do tempo como um devir, criando possibilidades, linhas de fuga, privilegiando o pensamento, as metáforas, o falso. Assim, Almodóvar se encontraria no âmbito dessa taxonomia deleuziana, pois o cineasta rompe com elementos comuns no cinema clássico e se apropria do espaço da dessemelhança, da abjeção, do fluido, enfim, das multiplicidades:

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades (Deleuze; Guattari, 1995, p.8).

Logo, as marcas que estão justapostas na película de Almodóvar expõem a pele como um lugar de intermezzo (Deleuze & Guattari, 1995), não procurando filiação, mas

criando novas possibilidades, aberturas e sujeições. A pele, assim como um rizoma, não necessitando do verbo ser, vivencia trânsitos e desenraizamentos, enfim, alianças. A pele, como nos coloca Deleuze (1995), reivindica a superfície, por estabelecer contato entre o dentro e o fora, pois ela é terreno permeável que transpira e sente, e, assim, ouve, vê, e se transforma através das marcas apregoadas sobre ela, oferecendo sujeições para quem nela é abrigado.

Logo, sendo a pele, também, fronteira, esperamos da fronteira, segundo Deleuze (1997), ruptura, contágio, devir e nunca ser, mas estabelecer contágios e duração com subjetividades distintas, trocas, coexistência, mas nunca fixidez, pois as marcas habitadas sobre a pele deslizam umas sobre as outras, abrindo linhas de fuga, desejos, mudanças e sempre transformação.

Operamos aqui pela via do corte e da intervenção. Para Costa (2012), operar aparece para o pesquisador quando o presente verbo remete ao fazer e ao fazer um fazer, ou seja, operar é um fazer-criar: “assim, o pesquisador que adere a esta ferramenta tem diante de si um mundo fluido, fugidio, dinâmico, sem essências e oposições” (Costa, 2012, p.175). Segundo Deleuze (1985), é no nível da interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos e todos os tipos de intervenção. Tomamos a intervenção no âmbito da teoria autopoietica na qual o intervir acontece no fluir de conversações, entrelaçamentos e desentrelaçamentos. Assim, intervir é criar tensão e problematizações que produzem posições subjetivas de invenção e de atualização (Diehl Lopes, 2012), pois se os conceitos podem ser gerados a partir dos acontecimentos, as imagens que vão se justapondo no texto fílmico aparecem como um poliedro, refletindo e refratando a pesquisa e o pesquisador (Zanella, 2012).

Somos tomados pelo que sentimos. O filósofo Merleau-Ponty (2011, p. 280) nos diz que “todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção.” Segundo ele, o pensamento objetivo não pode ignorar o sujeito da percepção. Assim, o sujeito no ato de perceber alguma coisa já se faz presente/atuando na coisa apreendida. Logo, o Sentir assume uma via de mão dupla, pois o sujeito já se encontra na coisa percebida. Nessa perspectiva de refração, a ação do pensamento segue os saltos temporais do filme, pois somente assim poderemos ir ao encontro dos vários sentidos que a *Pele que Habito* nos coloca diante dos fluxos e do tatear que implica:

Modos de pesquisar cujo compromisso não está em representar uma realidade suposta, mas em se deixar atravessar por processos de invenção, deixar passar a potência de criar novas constelações de possibilidade. São tremores, paixões e exaustões que deslocam os órgãos de um pesquisador para fora de pretensas neutralidades que delimitam mundos imóveis e estáveis (Adrião & Cabral & Toneli, 2012).

Neste sentido, considerando o personagem Ledgard, percebe-se que ele, para tomar nota das suas práticas cirúrgicas, precisa de uma navalha ou algum elemento que aluda o cortar tecidos e desmembrar outros. *De Hipnos ao (Trans)gênero* é um corte dentro do tecido fílmico, sendo habitado por temporalidades que instauram elementos e ilustram a dinâmica da película pelas sensações que as imagens/acontecimentos nos causam: prazer, medo, sofrimento, temor.

Neste deslizamento, encontramos o decurso de um tempo que se abre pelo ouvido, reverberando ecos, cujo sono/sonho marca o instante e nos mostra subjetividades de gênero, sendo aprisionadas, recortadas, desejadas, normatizadas. É neste momento que a pele se afirma como metonímia, pois ela se alonga, se contorce, é fabricada e revelada por um devir, criando uma nova identidade, mesmo à revelia do personagem Vicente.

Assim, o sonho aparece na estrutura dramática da obra, abrindo o diálogo com o tempo. Segundo Aumont e Marie (2003), a analogia entre sonho e filme propõe um itinerário paralelo, posto pela condição de trazerem imagens em movimento. Num filme, o deslocamento entre um fotograma e outro nos traz a ideia de passagem, movimento. Nos sonhos, somos tomados pelas maravilhas e surpresas das imagens que se mostram, e também se movimentam. Na tela nos projetamos (Sampaio, 2000), há identificações, afeto, e, tal como o sonho, se faz por mecanismos análogos. Cinema e sonho guardam estreitas ligações, ou seja, a matéria-prima do cinema é feita de sonhos.

No campo da constituição fílmica, os instantes dos sonhos são narrados através de *flashbacks*, em que a inserção de cenas do passado ilustra o fluxo dos acontecimentos, explicitando questões que no drama fílmico precisam de esclarecimento.

Sendo a ordem dos planos de um filme indefinitivamente modificável, é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência outras sequências que relatam acontecimentos anteriores; dir-se-á, então, que se “volta atrás” (no tempo) (Aumont & Marie, 2003, p.131).

Diante disso, no primeiro deslizamento das marcas sobre o tecido fílmico, *Dos Créditos a Hipnos*, o tempo presente se realizou em *El Cigarral*, imprimindo questionamentos que tendem a ser respondidos pelos *flashbacks*, ou realizados pelos sonhos, numa nítida relação de que durante o sono/sonho somos levados para aos enigmas que cercam a relação de Ledgard com Vera. Ademais, parece-nos que somente em um sonho/pesadelo encontraríamos tão desmedida violência, devido ao poder avassalador e incongruente de um médico que torna o exercício do seu saber como matriz para a realização do seu desejo.

No entanto, no próprio filme, o sonho não é pesadelo, mas a realidade em si. O cineasta Almodóvar faz um corte no filme com os *flashbacks*, operando na trama fílmica com uma inteligibilidade que nos causa surpresa pelas descobertas, afirmações e questionamentos: Vera é Vicente? Vicente é Vera? Ora, tais perguntas nos parecem encerrar uma das principais questões do filme: a anatomia é destino? A lógica médica operada/agenciada, através do doutor Ledgard, parece complexificar as possíveis respostas.

Neste deslizamento, o cineasta dá *asas* à trama fílmica, e logo sentiremos na pele, através dos personagens, o exercício de um poder que sequestra, emoldura subjetividades. Este segundo deslizamento, sendo visto como um tecido, é também uma emenda, ou seja, pedaços que aparecem para fazer acontecer um novo fluxo e colocar o espectador diante das imagens que passam a preencher os buracos/furos deixados no primeiro tecido fílmico. São tecidos que vão sendo postos e configurados no âmbito do filme de maneira providencial pelo cineasta, e agora vistos como capitais para todos nós.

A câmara, enquadrando o ouvido de Ledgard, Figura 24,<sup>42</sup> foi a entrada nessa dimensão e, tal como os conteúdos dos sonhos, muitas vezes se põem como realização de desejos. Os *flashbacks* irão cumprir o papel na estrutura do filme em dar conta dos mecanismos que tornaram Vicente um corpo dócil, uma presa para ser modelada, e supostamente construir outro gênero, a partir de sua pele.

Na passagem do primeiro tecido fílmico para o segundo, é a imagem da orelha de Ledgard que nos abre mais uma vez para a questão da pele como trânsito que nos puxa para a interioridade /exterioridade do filme e dos personagens. A pele que está fora

---

<sup>42</sup> Página 135

se desdobra para dentro. Lembremos que tal qual a boca e o ânus, o ouvido também é uma zona fronteira que aparece como elemento material que abriga uma pele sensível às manifestações sensoriais, desembocando no interior (Preciado, 2009),

Em relação à cor escura do fundo da imagem, poderíamos concebê-la como uma metáfora do material dramático do filme que vai emergir. Um escuro materializado pela presença de *Hipnos* que nos favorece ouvir/saber, o que habita e o que nos chama a ver/sentir cada personagem diante do adensamento imagético do filme a ser trazido para nós. Além do mais, o escuro traz o impensado diante de nós porque, fragmentando noções hierarquizantes, nos conduz a enxergar e viver, através da pele, outras sujeições. O escuro é sombrio para os viajantes, os andarilhos sofrem na pele as pressões do tempo, mas resistem às intempéries (Louro, 2008a).

Diante da sua multiplicidade, o escuro também remete ao que é invisível em nossa cultura, por trazer manifestações que não encontram inteligibilidade, pois desarticulam noções de normalidade, constituindo-se ao mesmo tempo como experiências do *fora*, porém assumindo novas configurações e vivências afetivas:

A experiência do fora nos faz ver e ouvir o mundo longe dos clichês de uma suposta essência de realidade. Ou seja, nos faz ver e ouvir a vida em sua exterioridade pura, em sua mais alta potência. Vendo e ouvindo somos lançados ao real, confrontados com sua beleza e seu horror. Sem nenhuma proteção, nós e o mundo (Levy, 2011, p.132).

Ainda, a experiência do fora é um processo de resistência, uma luta da língua menor contra seu modo maior, das tribos contra o estado, das minorias contra a maioria, ou seja, “resistir é perceber que a transformação se faz necessária, que o intolerável está presente e que, portanto, é preciso construir novas possibilidades de vida” (Levy, 2011, p.100).

Logo, a vitalidade das cores dos filmes de Almodóvar expressa a necessidade de vermos o que até então não conseguimos enxergar. Os seus personagens, enfim, nos trazem o fluxo do *impensado*, daquilo que habita fora, mas é imanente à vida e às possibilidades éticas e estéticas da existência humana resistirem ao que é fixo e imóvel. Assim, diante do que aparentemente mora fora, senão a pele, adentramos, mais ainda, no filme, saltando para trás e avançando para a frente.

#### **4.2 O X da questão**

No contexto do filme, existe um personagem que participa de maneira pontual, terminando a sua existência de forma trágica: Norma, a filha do médico Ledgard. Ela nos diz muito pelo próprio nome. A palavra Norma também é uma noção que adquire em Foucault (1985) grande abrangência crítica. Ela está ligada à noção de disciplina. De fato, as disciplinas são estrangeiras ao discurso jurídico da lei, da regra, compreendido como efeito da vontade soberana: a regra disciplinar é ao contrário uma regra natural: a norma.

Como escreve Foucault (1985, p.45), as disciplinas, entre o final do século XVIII e o início do XIX, “definiram um código que será aquele, não da lei, mas da normalização, e elas se referirão necessariamente a um horizonte teórico que não será o edifício do direito, mas o campo das ciências humanas. E sua jurisprudência, para essas disciplinas, será a de um saber clínico.” A norma corresponde à aparição do biopoder: é o que pode se aplicar, tanto a um corpo que se quer disciplinar, como a uma população que se quer regulamentar.

Para ele, a norma surge e se evidencia no âmbito de um contexto de poder, assumindo e se modificando ao longo do tempo, dentro de especificidades que seguem estratégias e lógicas definidas em formas de saber/poder, ou seja, a norma atrela-se ao saber posto no âmbito de um tecido social que é revestido pelos diversos discursos e práticas.

A norma se mostra e se revela dirigindo o olhar da ciência, da cultura, e aparece moldando subjetividades de gênero, confrontando todas elas a partir de um jogo de dubiedades diante do que ela afirma e legitima ser o certo em contraposição ao que se diz errado, por exemplo. Segundo Foucault (1985), a norma faz parte de um princípio de comparação, e não emerge de um único lugar, ou seja, ela se encontra difusa e não se evidencia pelo uso da força, mas por avisos, recomendações repetidas e sendo acatada por nós, como um elemento natural capaz de nos julgar e, principalmente, de julgar o outro, através de palavras, olhares e gestos.

Para Butler (2003), a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder que encobre, pela via da representação, função normativa da linguagem, o lugar hegemônico que qualifica a ideia de que o gênero é culturalmente construído, por exemplo. No entanto, Butler (2003) evidencia que a relação do sujeito com a norma pode ser tomada de forma ambivalente, pois mesmo o sujeito se sujeitando aos ditames da lei, há um potencial subversivo que altera as paisagens, desestabilizando normas e fazendo criar novas configurações.

No filme, o termo norma ganha contornos. Existe Norma enquanto filha de Ledgard, mas que, também, orientada pela norma do pai, expõe o seu próprio poder pelo olhar, capaz de arbitrar e de agir, seguindo os próprios princípios. Logo, quando somos tomados pelos ouvidos de Ledgard, estaremos entrando num jogo de esconde-esconde

em que elementos vão sendo expostos, através da imagem, e anunciam o Pai como representante da norma e, por conseguinte, Pai/Norma detentor de princípios reguladores que julgam e condenam.

As primeiras imagens que vão apresentar a dinâmica de Norma são orientadas pelo contexto de uma festa. São seis anos que separam a imagem do casal dormindo, Ledgard e Vicente, Figura 24, para a imagem atual.

**Figura 27**



Na imagem, a câmera passeia através da pele negra do saxofonista até se fixar no rosto do músico. No fundo da imagem, a cor escura atua enquanto elemento material plástico, corroborando com as camadas do sonho em que materiais emergirão. A suavidade da música é entrecortada pela imagem do médico que conversa com uma mulher, realizadora da festa, Figura 28, que sutilmente agradece ao médico pela cirurgia que ele fizera, deixando-a mais bonita.

**Figura 28**



No plano conjunto, temos olhos inquisidores do médico que conversa, olhando para algum lugar, ficando claro pelo tom do diálogo que ele fala sobre a filha Norma, ao mesmo tempo em que a observa. A imagem seguinte, Figura 29, emerge através da composição de um plano em que a moça, filha de Ledgard, encontra o olhar de um jovem numa imagem que mostra a dimensão de uma sedução.

**Figura 29**



Nas duas figuras acima, encontramos olhos que vigiam e outros que se acham através da procura e do prazer em manifestar afeto. A presença do olho vem assumindo um protagonismo no filme pela materialização da vigilância, através do olhar do médico como representante da norma. No baile, enquanto as pessoas são embaladas pelos sons musicais da africana Concha Buika, o olhar vigilante do pai, Figura 30, busca materializar o exercício do seu poder.

**Figura 30**



Não achando a filha no interior da festa, ele sai à procura dela, andando pelo jardim da casa preenchido por sons, em que o médico, num dado momento, busca discernir a natureza sexual da acústica que ressoa em seus ouvidos em tons de suspiros. Por entre os galhos de uma árvore, Figura 31, ele vê jovens praticando sexo em grupos. O olhar de Ledgard, sempre vigilante e atento, amplia a nossa incursão sobre o personagem.

**Figura 31**



Lembremos que na primeira parte do filme, o seu olhar se posicionou pela lente de um objeto eletrônico, levantando suspeita sobre o que há de tão particular na relação com o objeto do seu olhar, no caso Vera. Já a Figura 31 traz a intensidade de uma imagem que conflui para o olhar do médico, enquanto constituinte de um endereçamento, marcado mais ainda pelo prazer de olhar, reforçando o contexto da pele que o representa e o recobre: a norma. Saber é o que tem Ledgard, através de palavras e práticas. Saber é o que arregimenta a sua condição, através do uso do poder médico, o qualificando para legislar, mesmo arbitrariamente, o seu poder sobre o outro.

No primeiro tecido filmico, enquanto dissertava para uma plateia, ele nos dizia que o corpo pode ser moldado; no caso, ao se referir às práticas cirúrgicas de transplante de rostos em pessoas vítimas de acidente, ele torna claro que a pele que nos recobre é o

que nos identifica. Ou seja, a pele é o que nos define e nos põe em presença no mundo, a pele é um terreno a ser investido e nele instaurado marcas que deslizam em profusão de sentidos.

No entanto, se há a instalação de um saber que delega a Ledgard poder, há na materialidade que ele trabalha algo que aparece pelo brilho do seu olhar, firmando elementos que mostram a sua pessoa. A força da Figura 31 ilustra o clímax de um personagem, em que todos os seus sentidos estão em volta da pulsão escópica.

O conceito de pulsão escópica permitiu à psicanálise reestabelecer uma função de atividade para o olho não mais como fonte da visão, mas como fonte da libido. Onde os antigos têm o conceito de raio visual e o fogo do olhar, a psicanálise descobre a libido de ver e o objeto olhar como manifestação da vida sexual. Lá onde estava a visão, Freud descobre a pulsão (Quinet, 2002, p.10).

Lembremo-nos da Figura 19,<sup>43</sup> em que o olfato reproduz o olhar, quando, sentado numa cadeira, no interior do seu quarto, o médico aparece num estado próximo ao êxtase, sentindo o cheiro que emana da pele da sua esposa. A audição também ilustra a dimensão deste prazer. Pelo ouvido, e, principalmente, através dos olhos, há um brilho a mais. A pele vê, a pele escuta, a pele emana odores. Habitamos e existimos, a partir disso. No filme, Ledgard vai aparecendo diante deste trânsito. Agora, não são as suas câmeras que olham os objetos, mas os seus próprios olhos. Assim, as imagens sexuais o fazem entreter por rápidos segundos até continuar a busca pela sua filha.

Ante a expectativa de saber onde Norma se encontra, uma pista<sup>44</sup> se põe diante do caminho do médico. Um tamanco de cor rosa é um sinal que remonta à presença da

---

<sup>43</sup> Página 131.

<sup>44</sup>Almodóvar (2008) nos diz que mesmo diante de imagens invulgares ou mesmo loucas, as imagens do seu cinema são constituídas de elementos concretos, e, assim, em qualquer cena, há uma grande credibilidade e convencimento: “É por essa razão que rodeio sistematicamente minhas personagens com

feminilidade, e conseqüentemente o médico associa automaticamente o objeto ao gênero feminino, demarcando a norma.

**Figura 32**



No quadro da imagem, um plano detalhe enquadra a mão posta de Ledgard sobre o tamanco. Depois, seguem outras pistas: o segundo tamanco, uma blusa de lã, até encontrar a filha desacordada ao chão. A cor rosa das peças e o tamanco, além do próprio vestido que recobre a jovem, são rastros que remetem às normas de gênero, fundadas pela lógica heteronormativa, que engessa as imagens dos objetos acima, como marcas exclusivamente da mulher, caracterizadas pelo olhar do médico.

Ora, sabemos que as normas de gênero, segundo Butler (2003), são constituídas por uma inteligibilidade fundacional à noção de sujeito que deve ser regrada dentro de uma coerência sexo-gênero e desejo, ou seja, temos uma legibilidade para aqueles que estão postos no âmbito de uma matriz heterossexual que privilegia elementos matérias que comportem as identidades em suas vivências. Assim, práticas, modos de se vestir, falar e desejar passam a ser medidos e qualificados.

---

objetos de ressonâncias múltiplas, que não se limitam a servir à estética que escolhi para o filme, mas também dão ao espectador pistas sobre os personagens” (Almodóvar, 2008, p.158).

Dentro dessa norma, o detalhe do tamanco rosa nos remete ao sapatinho de Cinderela,<sup>45</sup> sendo uma história que afirma, mais ainda, a nossa atenção para as normas de gênero, cuja aparição se faz quando um príncipe sai em busca do pé feminino que coubesse e se enquadrasse no tamanco.

No entanto, no filme *A Pele que Habito* quem acha o sapatinho não é o príncipe, mas o pai, para quem a lógica binária do sexo que define gênero ainda se faz presente. Assim, as cores, o sapatinho e o próprio nome da personagem, Norma, possuem elementos que se posicionam dentro das especificidades que ilustram o feminino num espaço normativo para Ledgard, objeto do desejo masculino, além do próprio pai que é pai-orientado por estas peças para chegar até a filha.

Enfim, quando Ledgard se aproxima da filha e a toma pelos braços, chamando-a de Norma, ela se acorda atordoada e gritando, transmitindo a impressão de um desespero profundo. Diante disso, a imagem parece se tratar de uma reação de choque e espanto. Seguido ao desespero de Norma/Filha, diante da Norma/Pai, o filme se coloca novamente para o tempo narrativo em que Ledgard se revolve na cama entre o sono/sonho e a vigília, atendendo às duras lembranças que corroboram em sinais de inquietação. O filme volta para o tempo presente. O enquadramento da imagem deixa o médico e vai até Vera, Figura 33, aonde as lembranças chegam, através de uma sobreposição de imagens.

---

<sup>45</sup>Adequar os seus pés àquele sapatinho que atenderia às normas impressas pelo outro, o masculino, indicaria a presença enamorada daquela que dançara com o príncipe numa festa e depois desaparecera, deixando o sapatinho e o coração do masculino abalados.

**Figura 33**



O cruzamento das imagens toca as dimensões temporais. Novamente, voltamos a seis anos e nos localizamos junto a um bonito rapaz que sutilmente coloca um vestido amarelo num manequim feito de palha. Trata-se de Vicente, cuja presença nos planos seguintes, Figuras 34 e 35, se manifesta, através de investidas sobre Cristina, funcionária do Brechó, que reage dizendo ao moço que não há interesse em sair com ele, pois ela já possui uma relação afetiva com uma mulher. Um detalhe que irrompe no plano conjunto que enquadra Vicente e Cristina se encontra na profundidade de campo.

**Figura 34**



**Figura 35**



Na Figura 34, uma janela aberta<sup>46</sup> é posteriormente preenchida, Figura 35, pelo rosto de uma mulher, que se apresenta fazendo um corte nas pretensões do filho, quanto a Cristina. No trânsito entre as imagens, o vazio, o furo no tecido da imagem passa a ser

---

<sup>46</sup>Para Xavier (2003a), tudo aquilo que a tela nos mostra pode se prolongar indefinidamente no universo. Diante disso, a tela se expande ao esconder o objeto e revelá-lo depois.

ocupado/enquadrado por uma mulher, a mãe de Vicente. Lembremo-nos das atenções constantes que o cineasta Almodóvar dá às mulheres, especialmente às mães.<sup>47</sup>

Também, o quadro e o quadrado são moldes constantes que o filme *A Pele que Habito* apresenta. As televisões que especializam as imagens dentro de quadros, as diversas pinturas emolduradas em quadros nas paredes de *El Cigarral*, que mostram o feminino além das janelas, estão relativamente postas, afirmando através da imagem enquadramentos. Ainda, uma imagem primordial na narrativa foi evidenciada no início do filme, através das grades que recobriam a janela que dava para o espaço em que Vera se encontrava. Agora, seguindo as cenas, outra sobreposição de imagens vai incidir na relação do nosso olhar diante de um enquadramento particular.

**Figura 36**



Segundo Aumont e Marie (2003), o enquadramento é a formação simbólica de uma realidade da nossa visão e o sobreenquadramento é a formação de um novo quadro dentro do espaço já delimitado da imagem. Na montagem de um filme, entendemos esse processo, Figura 36, como um X, cujo sentido reproduz o toque de uma imagem com outra. Muitas vezes, esse cruzamento é disposto para evidenciar elementos oníricos com

---

<sup>47</sup>Almodóvar (2008) diz que em seus filmes ele fala das mães, por contada relação de vitalidade com a sua própria mãe e o ambiente feminino em que foi criado. Basta remontar a alguns dos seus filmes e logo veremos a aparição de diversas mães: *De Salto Alto, Tudo Sobre Minha Mãe ...*

representatividade na imagem, recebendo características que norteiam o filme recheado de lembranças do passado ou desejos por vir.

No plano filmico, a imagem enquadra primeiramente Vera. Logo em seguida, a imagem de Vicente emerge onde num dado instante visualizamos os dois rostos cruzados pelo tempo, mas materializados no quadro, ilustrados pelo toque das imagens em que Vicente olha para Vera, que dorme e sonha com o outro de si mesmo.

O quadro possui uma intencionalidade narrativa, pois a plasticidade da imagem entre Vera e Vicente é caracterizada levemente como uma película (pele) sensível que recobre o trânsito do X e possibilita uma tênue fronteira entre os gêneros, senão a pele. Aqui o X delimita uma fronteira, ou seja, espera um complemento que na caracterização da diferença sexual marcada pela anatomia, o X espera a presença de outro X, o que daria o feminino (XX), ou um Y, que evidenciaria a presença marcante do masculino (XY). Não pressupomos isso, porém. O filme vai quebrar com tal lógica, ou com esta *pele enrijecida* presente em nossa cultura. Na imagem acima, trata-se de duas pessoas presentes no quadro, duas performatividades que reiteram subjetividades, sendo a pele que os recobre a diferença que se manifesta.

Ainda no fotograma, há outros personagens fora do quadro da imagem, mas que atuam no mesmo tempo e espaço de Vera e Vicente, pois no sono também se encontra o médico que dorme ao lado de Vera, e o olhar de Vicente entra em sintonia com a imagem de Norma no baile. Enfim, a Figura 36 traz consigo diversas camadas que estão no campo da nossa visão e no extracampo. Depois dessa imagem, as imagens justapostas narram o que aconteceu com Norma durante a sua presença na festa.

No jardim, enquanto caminhava em companhia de Vicente, Norma tropeça, sendo segurada pelo bonito Vicente. Ela culpa o tamanco pelo desequilíbrio e se

manifesta a partir disso, com o ímpeto de se livrar das roupas, se livrar do armário que a recobre. O detalhe da imagem nos põs diante do tamanco, como elemento material, cuja presença é o escopo das normas que pululam com intensidade na existência da filha do médico.

De fato, ele aparece como um obstáculo, evidenciando que as normas de gênero enclausuram, criando zonas impeditivas de, por exemplo, vivenciar a sexualidade. Prestes a vivenciar o que talvez seja a primeira experiência sexual, Norma é assaltada por lembranças que tocam profundamente o seu momento. Na movimentada festa, a cantora Concha Buika muda o tom do baile, trazendo uma música intitulada *Pelo amor de amar*, cuja letra inicial assim aparece: Quero a luz do sol/Quero o azul do céu a cair no mar/Quero o mar sem fim /Para não ter fim este mal de amar.

**Figura 37**



Ao escutar a música, Norma muda o tom do prazer existente até então. A letra musical é a mesma que a mãe lhe ensinara e que um dia Norma cantava também num jardim, fazendo a mãe se levantar da cama, se ver no espelho da janela e se precipitar no vazio que dava para o lugar onde Norma, criança, se encontrava. O tom de voz de Norma ressoa como uma sereia, cuja presença revela, para a mãe, o mundo lá fora.

Ela é atraída e conseqüentemente levada ao ímpeto de liberdade que se configura nos elementos da natureza, sol/mar/céu, além de outros elementos, como a flor, os ventos e a possibilidade de amar. A letra da música, a voz paciente e infantil da criança são também o terreno que vai trazer à tona a realidade da presença da mãe de Norma no mundo que se revelou pelo espelho, reluzindo não o sol, mas as trevas, pois a sereia cantou o cântico da morte e não da vida.

Assim, o som de Concha Buika chega aos ouvidos de Norma e se transforma em lembranças dolorosas associadas à presença da mãe, e a criança/moça parece reviver o trauma. As suas feições se transformam e os gritos aparecem, fazendo Vicente não entender o que ocorre. Ele põe a mão sobre a boca, fazendo-a calar por rápidos segundos. Ao morder a mão de Vicente, ele reage com violência, deixando Norma desacordada. Ao vivenciar tal situação, Vicente veste o corpo dela. A imagem evoca uma cena vivida na loja da sua mãe. Lá ele vestia uma roupa num manequim de palha.

**Figura 38**



Tais imagens no curso do acontecimento fílmico fazem a trajetória de cruzamento, incidindo junto às cenas anteriores sonhadas pelo pai, doutor Ledgard, e que agora se confluem para pensarmos que o desespero de Norma ao ver o pai resulta em impressões que ele fora o autor da agressão. Tudo isso será constatado mais adiante,

quando, internada numa clínica Neuropsiquiátrica, Norma não reconhece o pai e se mostra amedrontada ao vê-lo, escondendo-se no armário.

**Figura 39**



**Figura 39.1**



As duas imagens são bem emblemáticas. Na primeira, Norma aparece sentada defronte de uma janela gradeada, outro aspecto que afirma mais um lugar delimitado pelo espaço da vigilância, o hospital. O pai tenta se aproximar, mas sem êxito. Norma se esquiva aos mínimos toques dele e, bastante amedrontada, se esconde num guarda-roupas, sendo um espaço comumente destinado às roupas, adereços que recobrem a nossa pele, ou sendo a nossa segunda pele.

A imagem do guarda-roupas retoma à discussão de Sedwick (2007) em *A Epistemologia do Armário*, em que ela vai problematizar o armário como um dispositivo, atuando como princípio de regulamentação mantenedora e fortalecedora da ordem heteronormativa. Segundo a autora, a “epistemologia do armário não é um regime datado e nem um regime superado de conhecimento” (Sedwick, 2007, p.21). Para Sedwick (2007), mesmo as pessoas assumidamente gays, há poucas que não estejam no armário diante de alguém que recobra no seu cotidiano alguma ligação pessoal ou mesmo institucional. Ademais, se por um lado viver no armário remonta às subjetividades que convivem com os seus desejos e identidades de gênero ocultas,

também o armário atua como um forte dispositivo que contribui para a manutenção de uma ordem, não somente relativa às questões gays e lésbicas, mas através de questões que tangenciam raça, etnia, corpo e o outro (Sedwick, 2007). O armário possui ainda existência fecunda, e através dele mecanismos de poder operam pela via da supressão, ou seja, deve-se torná-lo existente para demarcar territórios.

**Figura 40**



As roupas, estando para todos nós enquanto uma segunda pele, vão incidir na personagem Norma, através de figurinos bastante delimitados pela norma. Assim, através das cores rosa, que a recobriam no baile, até a indumentária branca, temos Norma num trânsito diante de um circuito cerceado pelo olhar do pai/médico para quem a filha/mulher é marcada pela dimensão do gênero e do espaço de internação hospitalar. A presença do cômputo psiquiátrico afirma mais uma das características da dinâmica do filme no âmbito dos dispositivos que cerceiam a liberdade dos personagens ligados a Ledgard. Decerto, a sexualidade e a norma médica especificam as peças da engrenagem que constituem *A Pele que Habito*.

No filme, a norma de gênero e a norma médica assumem o controle da subjetividade de Norma, e as palavras do pai, “Ei Norma, eu sou o seu pai,” foram determinantes para ela se esquivar dele, pois tais palavras parecem anunciar a

verdadeira sentença:<sup>48</sup> “Ei, filha, eu sou a normal!” Ou seja, ante a norma/pai, o armário é o destino de Norma/filha, compreendido como uma pele que a reveste e ao mesmo tempo aprisionando a subjetividade de Norma em um armário no hospital.

Assim, a presença do armário em *A Pele que Habito* é uma metáfora entre tantas outras que o cineasta reproduz em seus filmes, tal como as malas cuja presença encerra, segundo Dias (2010), plenas de significados e trânsitos, através de identidades múltiplas e afetos. Sair do armário é procurar dar visibilidade à pele que nos recobre e tornar visível a nossa maneira de ser e estar no mundo, porém entrar no armário remonta a um ato de invisibilidade em que o sujeito se apropria desse interior, procurando muitas vezes a proteção, que pode acabar exercendo um papel constitutivo na afirmação da sociedade heterossexista.

Para Richard Miskolci (2007, p.62), o armário pode remeter aos termos, tais como: “engana”, “menti”, “esconder-se”. Nele, ou se é “enrustido” ou “assumido”, mas dentro ou fora permanece a mesma ordem, a mesma lei que rege a verdade, como posses dos que não se relacionam com pessoas do mesmo sexo. No entanto, o autor nos chama atenção que o armário, muitas vezes, atende às condições de proteção, num dado momento ante as normas de gênero.

Neste contexto, a violência de gênero acompanha os derivados de violência física e verbal, mas, principalmente, a *violência das normas*, que apresenta como fundamento primordial a inteligibilidade de algumas identidades, através de práticas reguladoras que produzem o apagamento de alguns corpos e a invisibilidade deles, ou seja, cabe aos abjetos a morada na ininteligibilidade (Butler, 2003).

Assistimos, segundo Butler (2009), a um tenso debate nos Estados Unidos sobre

---

<sup>48</sup>Tomamos o pleonasma, enquanto figura de linguagem, para pensar as palavras do médico.

o estatuto do diagnóstico de transtorno de identidade de gênero. No cerne do debate, encontramos a norma médica posta como matriz, que fundamenta os corpos abjetos como patológicos. Pessoas que desejam fazer mudança de sexo somente terão o seu objetivo atendido quando passarem pelo Transtorno de Identidade de Gênero (TIG). É essa marca da patologia que assegura benefícios, recursos médicos e tecnológicos para a realização da transição (Butler, 2009).

Diante disso, o debate se acirra, pois mesmo com o desejo da cirurgia atendido, a marca do diagnóstico prevalece, assim como o efeito de poder de coerção que a norma médica exerce: “receber o diagnóstico de Transtorno de Identidade de Gênero (TIG2) é ser, de certa maneira, considerado doente, errado, disfuncional, anormal e sofrer estigmatização em consequência desse diagnóstico” (Butler, 2009, p.96).

Quando Butler (2009) faz o questionamento sobre a mudança de sexo, ela problematiza o estatuto médico e as leis que regem a sua fundamentação, no que diz respeito às práticas reguladoras que precipitam a objetivação dos corpos. A autora adota um posicionamento crítico às disciplinas, à matriz heterossexual e afirma que as regulações de gênero funcionam para paralisar a capacidade de ação do gênero em vários níveis: “A categoria de sexo é, desde o começo, normativa; é o que Foucault chamou um ideal regulatório”<sup>49</sup> (Butler, 2002b, p.18). Para a autora, o sexo funciona como uma norma, fazendo parte de uma prática reguladora que produz e governa os corpos, ou seja, o sexo é uma construção ideal que se materializa através dos tempos (Butler, 2002b).

---

<sup>49</sup> La categoria de “sexo” es, desde el comienzo, normativa; es lo que Foucault llamó un “ideal regulatório”(Butler, 2002b, p.18).

No filme, a grande questão que vai aparecendo são as possibilidades da pele enquanto rizoma, mas também a captura da pele, através do biopoder, criando possíveis engendramentos. O que se encontra sobre a pele vem aparecendo e enfatizando elementos postos, através da maneira de ser das pessoas, carregando marcas: lembremos de Zeca, cuja animalidade inscrita pela segunda pele aparece ferozmente na maneira agressiva em que ele se relaciona com a mãe, e principalmente quando exerce um domínio violento sobre Vera.

Num outro instante do filme, um homem aparece no brechó, procurando vender as roupas da esposa que o deixara. Logo, as roupas enquanto uma segunda pele remete a memórias e lembranças desse outro ausente. Também, observando a partir do lugar de poder e protagonismo que o médico ocupa na trama filmica, a pele é repressão e controle, pois Ledgard a inventa, cada vez mais forte, para instaurar submissão, emoldurando a subjetividade de Vicente.

Tratando, ainda, pela via do doutor Ledgard, somos, de certa forma, reféns dessas normas inscritas no âmbito da cultura e que marcam a nossa pele, objetivando estarmos emoldurados, presos aos diversos armários montados em nossa casa. Ao se encontrar sozinha naquele quarto, sentimos o destino aterrorizante reservado para a personagem Norma. A sua participação encerra acontecimentos dramáticos vividos por uma subjetividade silenciada, cuja vida é finalizada, ou libertada, através do seu ato suicida, repetindo o fato que aconteceu com a sua mãe. A morte, mais uma vez, ronda a dimensão do filme e marca o posicionamento do médico no espaço subterrâneo de *El Cigarral*. A partir daí, um novo Frankenstein entra em ação.

**Figura 41**



### **4.3 De Frankenstein à imagem fantasma**

A narrativa literária de autoria de Mary Shelley sempre exerceu um fascínio sobre todos nós, chegando a ser um ícone da Modernidade (Campos, 2001). Hoje em dia, essa importância da obra, o primeiro mito dos tempos modernos traz consigo um misto de espetacularização midiática<sup>50</sup> exercida sobre a figura do personagem que dá o título ao livro, além da valorização de uma imagem de Frankenstein comumente associada a uma ancestralidade dos robôs, andróides, ciborgues<sup>51</sup> e clones.

Frankenstein, o homem, é tanto herói quanto vilão, aplaudido por sua coragem e gênio, ao mesmo tempo em que é punido por seu orgulho e sua transgressão. O seu monstro é ao mesmo tempo para despertar temor e piedade; para os humanos que encontra, o monstro de Frankenstein é o outro extremo e, ao mesmo tempo, um espelho do mais profundo eu (Hitchcock, 2010, p.12).

Os grandes mitos da humanidade sempre encontraram opostos. Os paradoxos comuns à existência humana (vida/morte, certo/errado, humano/divino) estão presentes em Frankenstein, afirmando e despertando o interesse de várias pessoas. Ao nos deparar com a obra em si, somos tomados pela presença de dois personagens: criador, Victor

---

<sup>50</sup>Segundo Hitchcock (2010), mais de 500 edições do livro são publicadas atualmente, havendo traduções em dezenas de línguas; no entanto, no presente século, milhões de pessoas conhecem o monstro sem ter lido o romance, e tampouco reconhecem o nome do próprio autor da obra, Mary Shelley. Uma das razões para isso é a adoção do romance por Hollywood, em que o monstro ganhou uma aparência que mergulhou profundamente na imaginação do público.

<sup>51</sup>Para Haraway (2000), o ciborgue é uma criatura de um mundo pós-gênero, ou seja, a partir do ciborgue repensamos um outro estatuto ontológico, cujo desvelo não é mais o homem, mas a máquina.

Frankenstein, e criatura, Frankenstein. No texto literário, não há nenhuma menção de o monstro ser intitulado de Frankenstein. Encontramos outras palavras que o nomeiam como diabo, demônio, infeliz, porém a nossa recepção com a obra nomeou a criatura em questão, como Frankenstein, recebendo, assim, o nome do seu Pai.

O monstro, a criatura, o diabo diante de todos nós recobra a paternidade do cientista Victor Frankenstein, sendo Frankenstein um ser de natureza híbrida, dessemelhante das identidades mestras<sup>52</sup> e, por isso, tão deselegante, mas ao mesmo tempo consagrado pelos seus mistérios, pelo seu estar fora.

Etimologicamente, *monstro* provém do mesmo radical de *monstrar* e mostrar, e de *monere*, advertir, indicar como olhar, sinalizar: é aquilo que, híbrido, reunindo espécies diferentes, torna móveis as fronteiras tradicionais entre identidade e alteridade, entre identificações e distanciamentos (Campos, 2001, p.103).

Pensar o monstro Frankenstein encerra aproximações em nossa contemporaneidade. Mesmo sem nos atermos ao texto de Shelley, algo faz pairar nos dias atuais diante das transformações que o mito Frankenstein vem operando. Segundo Hitchcock (2010), Frankenstein descolou-se da obra de Shelley e tomou várias interpretações. Ao redefinir o mito, encontramos um apego à sua figura, através das possibilidades que o monstro Frankenstein nos aponta. É através daquilo que conhecemos como abjeto que há um novo dimensionamento dele, ou seja, o que era intransitável, por exemplo, dentro de uma marcação da categoria sujeito masculino heterossexual, agora a diferença se faz presente na pele do monstro, habitando pela via do mito e nos dando a possibilidade do trânsito *entre-lugares*.

---

<sup>52</sup>Segundo Hall (2006), a identidade mestra é aquela formada dentro de uma concepção iluminista que remonta ao sujeito centrado e engendrado por categorias marcadas pelo contexto hegemônico da época.

O trânsito aqui pode ser pensado, também, pela via do deslocamento e, de certa forma, se aproxima do nomadismo proposto por Deleuze e Guattari (1997), em que o pensamento fluido se manifesta pela errância, abrindo espaços para o não definido. Hoje em dia, o monstro Frankenstein, pela sua condição e o seu embargo em ser diferente e dessemelhante, encarna mais do que nunca a figura da fronteira, do intermezzo.

A imagem do Frankenstein assume várias ilustrações e ganha contornos nos dias atuais, atendendo aos terrenos que promovem descentramentos<sup>53</sup> e rupturas. Pela via do monstro, as fronteiras de gênero se tornam fluidas e intercambiáveis.

No monstro, tais fronteiras se tornam porosas, permeáveis e os trânsitos de intransitáveis se efetivam: ao instaurar como sujeito da história o indivíduo do sexo masculino heterossexual, o patriarcalismo relegou a instância monstruosa às diferenças – o feminino, o homossexual – que, reprimidas, controladas, provocam fascínio e terror (daí a homofobia e a misoginia sexistas), e por isso demandam o exercício do poder sobre elas para que não ameacem, com sua plena inclusão, o *status quo* (Campos, 2001, p.103).

No filme *A Pele que Habito*, o lugar do monstro, posto como fronteira, encontra na figura de Vera/Vicente protagonismo, quando pensamos a ideia de promoção e rompimentos de identidades fixas. No entanto, o filme vai situar a figura do médico como o agente do trânsito, atuando e executando o seu projeto racionalmente, milimetricamente, impondo a sua própria lei.

---

<sup>53</sup>Para Hall (2006), os descentramentos evidenciaram rupturas e deslocamentos na concepção de sujeito unificado, oriundo de uma crítica à ideia de sujeito centrado. Diante disso, autores redefinem o mapa do conhecimento a partir de problematizações e suspeitas sobre as concepções de identidade fixa. Destaca-se o feminismo que abre terreno para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças (Hall, 2006). Além de Foucault, cuja denominada genealogia do sujeito vai descortinar o poder disciplinar como um mecanismo de regulação, em que a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras, e também sobre o indivíduo e do corpo. Podemos, ainda, pensar que novos descentramentos estão sendo recriados e redimensionados. As identidades *queers* redefinem outras áreas do conhecimento nos colocando diante de novas possibilidades pós-identitárias baseadas em outras vias de acesso ao prazer, à vida, ao bem-estar.

O gatilho para tudo encontra mais uma vez Thanatos como elemento constitutivo de mediação na estrutura dramática do filme. A partir da morte da filha, habita em Ledgard um desejo inviolável de ressuscitar a imagem do feminino. Ao contrário de Victor Frankenstein, que ressuscita um morto, o doutor Ledgard atua por outra via, trazendo à baila pela manipulação da pele e do governo sobre a vida alheia, biopoder, a sua criatura, cuja nomeação, Vera<sup>54</sup> vai nos dizer muito mais sobre o médico e a sua relação com o seu monstro. Logo, se na obra de Shelley o monstro recebeu o nome do seu criador, ao nos aproximarmos da *Pele que Habito*, o monstro vai receber como nome a verdade do seu criador: Vera.

**Figura 42.1**



**Figura 42.2**



Tomamos o tom evanescente da Figura 42.1 e encontramos um tecido fílmico fino e transparente, que intitulamos de imagem-fantasma. Através da passagem do tempo, a presença do doutor Ledgard aparece enquanto transição, assinando a sua autoria. Meses se passaram entre a cirurgia de vaginoplastia,<sup>55</sup> manipulações e recriações de peles até chegarmos à imagem 42.2. Os planos nas duas imagens estão localizando o efeito temporal e a ação do médico com agente fixo. Em 42.2, vemos

---

<sup>54</sup>Em Latim, Vera quer dizer verdade.

<sup>55</sup> Segundo Ventura e Schramm (2009, p. 66), a transexualidade é “um fenômeno, cuja principal característica é o desejo de viver e ser identificado como pessoa do sexo oposto ao seu sexo biológico, e de ter seu corpo modificado para o sexo/gênero com o qual se identifica.” Sendo assim, no filme não é Vicente que deseja, mas o médico que impõe essa condição ao outro.

linhas tracejadas, contornando a pele de Vicente, fios<sup>56</sup> que fogem para vários lugares, mas que estão conectados. Tais linhas remetem a uma das características aproximativas do rizoma: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (Deleuze & Guattari, 1995, p.22). As linhas demarcam um mapa que, fazendo parte do rizoma, instaura abertura, devir, possibilidade, sempre movimento.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (Deleuze & Guattari, 1995, p.30).

Diante da sucessão das imagens, a partir da Figura 42.2, o médico celebra a sua assinatura, dizendo que a pele da criatura é como “água deslizando sobre a superfície de um cristal.”

[...] tudo se passa na superfície em um cristal que não se desenvolve a não ser pelas bordas. Sem dúvida, não é o mesmo que se dá com um organismo; este não cessa de se recolher em um espaço interior, como de se expandir no espaço exterior, de assimilar e de exteriorizar. Mas as membranas não são aí menos importantes: elas carregam os potenciais e regeneram as polaridades, elas põem precisamente em contato o espaço exterior independentemente da distância. O interior e o exterior, o profundo e o alto, não têm valor biológico a não ser por esta superfície topológica de contato. É, pois, até mesmo biologicamente é preciso compreender que “o mais profundo é a pele” (Deleuze, 2000, p.106),

O texto tece o campo das identidades fluidas, frágeis, porosas e invisíveis que se manifestam através de um devir/pele, sempre em movimento para se tornar alguma coisa pela reinvenção e transformação em identidades cambiantes, através das linhas rizomáticas possíveis de se fazerem mapa. No entanto, sendo a pele deslizante diante de

---

<sup>56</sup>As linhas tracejadas na pele lembram uma teia de Aranha, remetendo à imagem título do livro de Thierry Jounquet (2011), *Tarântula*.

fluidos que se circunscrevem em suas linhas, há o perigo de o mapa de fios errantes das fronteiras serem cobertos pelo decalque diante das ações do médico.

É sempre o imitador quem cria seu modelo e o atrai. O decalque já traduziu o mapa em imagem, já transformou o rizoma em raízes e radículas. Organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivações que são os seus. Ele gerou, estruturalizou o rizoma, e o decalque já não reproduz senão ele mesmo quando crê reproduzir outra coisa. Por isso, ele é tão perigoso. Ele injeta redundância e a propaga. O que o decalque reproduz do mapa ou do rizoma são somente os impasses, os bloqueios, os germes de pivô ou os pontos de estruturação (Deleuze & Guattari, 1995, p.31-32).

O médico toca na pele de Vicente, desliza os dedos sobre a superfície, sente o cheiro da pele, estabelece uma relação de encantamento e beleza com as transformações, que ao longo de alguns meses ele mesmo exerceu enquanto agente. A pele que estica, faz fluxo e se movimenta, encontra o seu *Dasein* através da régua (norma) do médico ocupado em fazer medições, conferir volumes, agir em conformidade de um eixo gerativo, de uma ideia fixa e arborescente. O médico vai bloquear o mapa e buscar um ponto de estruturação.

**Figura 43**



A máscara ou o molde que cobre o rosto de Vicente é o último elemento desse decalque criado à imagem e semelhança da ideia fixa do Ser Mulher engendrado pelo

médico diante do seu fantasma. Quando ele retira a máscara de Vicente, vê-se pronto para nomear a sua criatura: “A partir de agora, eu vou chamá-la de Vera.” O médico reconhece o feminino ancorado na figura de uma perda. O (trans)gênero nasce como um fantasma, um misto de luto, ódio e paixão, porém um (trans)gênero preso e decalcado, com os perigos da metonímia da pele como fronteira de gênero cair na cilada de um outro que presentifica as ações perversas de um discurso normativo.

## 5. DO FANTASMA À IMPERMANÊNCIA

Neste último trânsito, percorremos a trajetória de Vicente/Vera diante dos acontecimentos que vão se justapondo, através de ações desencadeadas, como respostas ao cárcere infligido pelo doutor Ledgard. Iniciaremos, primeiramente, uma discussão sobre práticas desestabilizadoras para o nosso pensamento, através de outras formas de nos imbricarmos com a verdade. Esta discussão pretende chegar até o nosso personagem Vera/Vicente, visto que há uma busca por outro território que saia do engendramento proposto pelo médico que remete ao terreno fixo da marca de gênero feminino, como algo posto pela norma.

Assim, existe uma aproximação de medidas que aos poucos transforma o nosso personagem pelo uso de elementos envoltos da arte, da escrita e do apelo ao cuidar de si. Neste sentido, Vera/Vicente vai buscar na arte de Louis Bourgeois (1911-2010) maneiras peculiares de fazer uso do tempo e do espaço. Logo, nesta trajetória, entendemos, através de Foucault, a profunda relação de práticas de si como território possível para a reinvenção do sujeito e, conseqüentemente, novas formas de subjetivação.

Localizamos os principais fotogramas que tornam a nossa ação mais próxima de Vicente/Vera na sua busca pela liberdade. Nomeamos algumas imagens pela própria condição que o filme constitui, através da invenção de estratégias peculiares e das práticas envoltas do eu que possibilitem que Vicente/Vera resistam às múltiplas faces do poder.

Assim, chegamos ao desfecho do filme, em que a presença de Vera/Vicente revestida de outra pele provoca uma afirmação inerente ao movimento: “Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo” (Foucault, 1995, p.20).

## 5.1 Da prisão ao cuidar de si

Segundo Nietzsche (2009), um dos grandes equívocos do mundo ocidental é a noção de verdade. Aprendemos a valorizar a ideia e a verdade, desprezando a intensidade dos nossos sentidos, e, por conseguinte, criamos uma ficção em busca das coisas imutáveis, cristalizando nossas potências vitais, através do pensar, de um incessante apelo por tudo aquilo que permanece. Não suportamos o mutável, o devir, a metamorfose. Ansiamos o concreto, a certeza e necessitamos da legitimação e do permanente. A permanência das coisas, nos fala Nietzsche (2009),<sup>57</sup> se deu quando passamos a dimensionar a existência no mundo, pela régua, medindo pelas vias do pensamento um lugar ao sol.

Elegemos o pensamento como a nossa morada, através do exercício das ideias e, assim, fundamentamos e regramos a nossa vida junto a noções de identidades, essências e nos fixamos em tudo isso. Para o filósofo, caímos num grande erro ao não transpor esse campo valorativo e, conseqüentemente, nos sustentamos em equívocos, ruínas,

---

<sup>57</sup>Para Nietzsche (2009), a origem das ideias do bem e do mal, assim como a constituição do nosso conhecimento, habita no pensamento, tendo como origem à submissão do corpo a noção de ideia essencial operada desde Sócrates e Platão. Tudo isso vai ganhando ao longo dos tempos outros equívocos e mal-entendidos, sendo a igreja e depois a modernidade o alcance maior do apelo, respectivamente ao *além-mundo* e à razão. Assim, segundo o filósofo, a ideia do bem e do mal foi submetida ao privilégio das denominadas castas sacerdotais em que o puro e o impuro se desenvolveram e se agregaram, mais tarde, através do poder das classes dominantes em legitimar fatos, criar leis, gerir a vida: “Esse direito dos senhores de dar nomes vai tão longe, que se pode considerar a própria origem da linguagem como um ato de autoridade que emana dos que dominam.” Disseram: “isto é tal coisa, vincularam a um objeto ou a um fato, tal ou qual vocábulo, e, dessa forma, tomam posse dele” (Nietzsche, 2009, p.33).

desprezando a intensidade do devir, cujo logro é a impermanência das coisas, a mudança, as transformações e os acontecimentos.

A necessidade de fixidez, ou do livro-raiz (Deleuze & Guattari, 1995), aparentemente nos orienta e nos sustenta diante do imponderável. Em suas bases, em seu pivô, habitam as verdades, cuja função é afirmar, através de elementos categóricos, um suposto equilíbrio que garanta a hegemonia do pensamento sobre a vida. Estamos sempre buscando a verdade, acreditando que o inteligível se afirme, pleiteando estabelecer um vínculo com a terra, ancorado na árvore de um conhecimento, cuja razão são os seus frutos.

A compreensão do mundo, a partir de um princípio ordenador, tem o poder de aliviar e tranquilizar o homem diante da extrema exuberância das forças plurais da vida, o alívio do mundo que, como eterno vir-a-ser, acarreta inevitavelmente a dor e a morte. Encarar a inexistência de qualquer intencionalidade do devir é o mesmo que encarar o desconhecido, o incalculável, é enfrentar o caráter enigmático da vida e da morte (Mosé, 2011, p.35).

Sendo o desconhecido entendido como a experiência do fora, das coisas desordenadas, do diferente enquanto estranho, resta-nos a sobra<sup>58</sup> como o lugar dos dessemelhantes, das abjeções, dos monstros e das subjetividades nômades tão presentes nas películas almodovarianas, porém ao mesmo tempo cristalizadas pelos mecanismos de poder que impõem obstáculos, raízes, nos trânsitos dessas subjetividades. Ao situarmos o filme *A Pele que Habito* nesse contexto, há, impreterivelmente, um trânsito

---

<sup>58</sup>A sobra se manifesta através dos discursos e práticas que não estão inscritos dentro das problematizações que engendram uma ontologia do sujeito, mas que concorrem pelas bordas, através (Silva; Vieira; Amazonas, 2012) das políticas pós-identitárias que colocam em xeque as noções de sujeitos marcados por outras vias. Chanter (2011) nos diz que as questões dos transgêneos, por exemplo, colocam em xeque as discussões de gênero e identidade. Nesse contexto, a sobra é o que faz a diferença, pois promove o debate pelo caráter enigmático e desafiador das suas questões que não param de se mostrar, emergir e acontecer.

de marcas alongadas no tecido fílmico, reiterando tanto o estatuto de árvore-raiz, cuja consistência sólida reivindica a presença da arborescência de gênero, assim como a pele enquanto rizoma, vazando para vários lugares.

No cadinho das práticas sociais, o “eu” se forja em peles, delimitando corpos normatizados, identidades contidas em papéis definidores: mulher e homem; assim, fomos criados por uma voz tão ilusória quanto real em seus efeitos de significação, cujos desígnios se materializam nos contornos do humano (Swain, 2005, p.325).

Aqui trazemos o conceito de arborescência de gênero enquanto território que habita constituições engendradas, através da natureza e da cultura. Arborescência porque há sobre as políticas de gênero toda uma constituição de um sujeito que acaba sendo representado e ao mesmo tempo incluído e excluído pelas leis e regulamentações produtivas do poder (Butler, 2010), pois elas agem em conformidade com a hegemonia das leis que emancipam e reprimem ao mesmo tempo as identidades que dizem representar: “tornou-se impossível separar a noção de ‘gênero’ das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (Butler, 2010, p.20).

Assim, existe uma base sólida sustentada pelo discurso da natureza e, por conseguinte, da própria cultura que se apropria de ficções para representar o lugar do masculino e do feminino, tornando as raízes desse contexto presas num terreno de ideias fixas e permanentes, porém passíveis de ser repensadas e desterritorializadas a partir de outros lugares. Pois, como nos diz Swain (2005, p.327): “Por que ficar assentados nas raízes e no múltiplo ordenado da árvore, se o tempo é do rizoma?”

No filme *A Pele que Habito*, os terrenos de gênero parecem se mover e entrar em conflito, pois há na figura do médico um componente da arborescência que confunde sexo com gênero, mas ao mesmo tempo apresenta a pele como linha de fuga. Cabe a todos nós o alerta da pele enquanto possibilidade de rompimento das barreiras

de gênero não serem decalcadas, caindo nos atributos de novas reproduções arborescentes. Logo, no título do filme cabem outras moradas vivenciadas pelo personagem Vicente. *A Pele que Habito* é, também, o modo operante do nosso pensamento sobre todos nós, o esteio de invólucros que forjam a nossa maneira de viver, através de apelos marcados pelas leis e regulamentações jurídicas e os seus códigos de inteligibilidades fundamentados em pressupostos que negam o exercício da transformação, como via de acesso ao prazer. O filme questiona o discurso religioso com a sua metafísica e o seu modo operante de subjugar a vida em detrimento da moral do rebanho,<sup>59</sup> em que as ovelhas estão atadas às filas, cuja visibilidade somente dá lugar ao que é masculino, com o seu exercício habitual, e o feminino, com as prescrições do que é ser uma mulher.

A ciência é, também, questionada enquanto seu lugar e sua localização diante de um discurso que legitima a diferença muitas vezes pela régua, compondo um cenário de normais e anormais. Diante disso, situamos Ledgard. Ele foi categórico ao nomear Vicente de Vera somente depois de ver o seu rosto inscrito pelos códigos de inteligibilidade feminina, ou seja, um rosto em que a epistemologia do armário assegura e afirma o *Ser Mulher*, excluindo outras possibilidades. Essa marca fixa é o que nos aborrece e depõe a favor de o gênero ser uma norma, uma arborescência que não cessa em se refazer, na tentativa de impor a sua dicotomia: masculino/feminino.

No filme, a pele fluida e fugidia, apresentada como possibilidade, devir, fugindo da permanência, do espaço compreendido entre X e Y, torna-se endurecida, inflexível

---

<sup>59</sup>Termo que remonta a Nietzsche (2009) ao falar da Igreja e dos seus mecanismos que engendram discursos sobre os modos de conduzir a vida, renunciando a si mesmo em detrimento à grande enganadina, ou seja, um além-mundo que não existe, porém muitos são conduzidos por esta moral.

diante do agenciamento<sup>60</sup> médico. A pele é posta como elemento que faz a mediação de um poderoso homem, arauto do conhecimento, dono do saber que interdita a vida alheia, transformando o outro na imagem e semelhança da sua identidade perdida, do seu fantasma.

Sendo a pele metonímia que rasga as fronteiras e perfila para as subjetividades novas maneiras de convívio e nomadismo, no filme, o saber do doutor Ledgard nos mostra essa possibilidade capaz de ofertar novas configurações e inscrições a quem deseja, porém Ledgard desliza através da violência e do abuso, pois ele se encontra dissolvido e apresentando aquilo que Foucault (2012) chama de técnicas de poder, que determinam a conduta do indivíduo, submetendo-o a algumas finalidades ou à dominação, objetivando o sujeito. O outro, Vicente, não quer a pele, pois ela não lhe pertence, porém a partir dela, ele precisa restabelecer relação com o mundo, e restituir, diante do seu espaço, novas possibilidades de vida.

Até então, as questões que foram se descortinando e se revelando nos fazem ser conduzidos não mais para quem é Vicente, mas a questionar o que se passa agora com Vicente constituído dentro dos entrelaçamentos de poder. Como ele pode contestar a pele em que habita? Assim, Swain (2005, p.341) nos pergunta: “O que fazemos de nós, em torno de que valores nos constituímos, que importância damos às coisas e às palavras que as significam?”

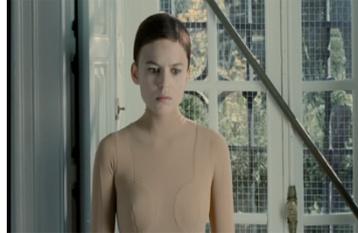
Refazer-se a partir da própria linguagem que engendrou em Vicente a pele que ele habita é cair nos mesmos regimes de verdade em que o doutor Ledgard se encontra, porém há nos próprios regimes de verdade linhas de fuga, *contraforças*, que atravessam o poder e surgem como mecanismos para um novo lugar. Assim, é o que nos mostra a

---

<sup>60</sup>Tomamos a noção de agenciamento nos termos que coloca Deleuze (1992), para quem tal noção remonta ao conceito de dispositivo de Foucault.

imagem abaixo, quando Vicente se encontra no entremeio dos elementos do cárcere e do guarda-roupas.

**Figura 44**



No plano médio, a câmera nos trás para o espaço interno do quarto, tendo ao fundo uma porta protegida por duas grades, além de uma barra de ferro inclinada. Preso, Vicente tem atrás de si toda uma parafernália de elementos que atravancam qualquer possibilidade de fuga e diante dos seus olhos o espanto e o desdém que as peças do armário lhe causam. A imagem tem o poder de capturar esses dois elementos impactantes, principalmente quando na imagem seguinte, conseguimos ver o que Vicente faz com os objetos do armário.

**Figura 45**



Na perspectiva da câmera em plongé, Vicente aparece reduzido, pequeno, limitado por um grande olho que tudo vê. As imagens seguintes acentuam essa condição, pois a câmera almodovariana justapõe diversos planos que o enquadram,

rasgando os vestidos, usando as mãos, os pés e, principalmente, os dentes, denunciando a sua agressividade ante o posicionamento que a norma evidencia através das roupas. Afinal, Vicente trabalhava num brechó e cuidava de maneira sensível dos manequins que ficavam expostos na loja da sua mãe.

Lembramos que num dado momento, enquanto conversava com Cristina, funcionária do brechó, Vicente diz o quanto gostaria de vê-la trajada com determinado vestido. No trabalho, Vicente manipulava manequins, achava-os bonitos, porém queria tê-los sobre o corpo de uma mulher, pois ali ainda havia a operação das normas de gênero que delimitavam o espaço. Esse distanciamento e essa relação com as peças agora mudaram de endereço.

Na Figura 45, Vicente insurge contra a imposição de um guarda-roupas, pois a sua pele já fora transformada, manipulada, mas a segunda pele, os adereços e acessórios que pesam sobre o seu corpo parecem denunciar a sua revolta ainda mais, talvez porque, agora, ele tem a escolha, mesmo preso e vigiado, de dizer que não quer esta segunda pele. Assim, ele exterioriza, através de gestos agressivos, que “nesta pele eu não habito, nesta pele, eu não sou,” porém resta uma sentença: “o que fazer diante desta pele que eu estou?”

**Figura 46**



Os vestidos reduzidos a farrapos são as respostas e ressonâncias dos seus gestos pronunciados. Os pedaços que ocupam a superfície do espaço têm o poder denunciativo

da condição de Vicente. Partes que deflagram a mutilação imposta sobre o seu corpo, o sequestro da sua subjetividade, a identidade impressa por um outro. O rastro de panos, pela superfície da sala e pela superfície da cama, também imprime através da imagem a necessidade de Vicente de se reinventar a partir dos mecanismos que forjaram a sua identidade. Alguma coisa ele deve fazer para conseguir conviver fora desse armário em seu espaço.

O espaço delimita a sua condição e impõe para si um fazer-se a partir de um outro espaço, ou seja, tomando Merleau-Ponty (2011), o espaço não é representado pelo ambiente, mas a partir do meio pelo qual as coisas são possíveis. O espaço é abertura para o mundo, carregando no conceito de casa muito mais a morada do sujeito do que o espaço demarcado pelas dimensões físicas e geométricas. O sujeito deve trazer o espaço a partir de um traço que o oriente no mundo e do seu movimento enquanto subjetividade neste mundo, pois ele se constitui e se reconhece neste espaço/consigo e na relação com o espaço/o outro. Logo, Vicente se põe por outras vias de abertura e possibilidades de fuga à condição/pele em que habita.

O seu espaço enquanto ambiente é demarcado por limites geométricos, além das limitações impostas pelos outros da casa que criam muros, separando o convívio. Diante disso, existe a necessidade de Vicente se fazer enquanto sujeito na dimensão de espaço/subjetividade. Para tanto, ele precisa responder a uma questão: como, em um confinamento, poderei buscar a liberdade? Para Foucault (1985), as relações de poder determinam, também, possibilidades de uma resistência, pois tal mecanismo de resistência aparece integrável às relações de poder e se exerce pela ordem da estratégia e da luta:

Quero dizer que as relações de poder suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia, quanto maior for a resistência (Foucault, 2012, p.227).

Segundo Foucault (1988), o poder é produtivo, não impedido de gerar outros mecanismos análogos a ele, bem como resistente às suas consequências, de tal forma que o poder não impede a liberdade, mas a limita: “não há relações de poder que sejam completamente triunfantes e cuja dominação seja incontornável” (Foucault, 2012, p.227). Logo, inventar-se a partir dos espaços de sujeições e disciplinamento requer uma experiência singular e de inventabilidade, pois sendo o poder vivenciado numa relação de forças, Vicente lança mão de gestos, modos que vão instaurar movimentos de resistência, buscando um tipo de relação consigo, diante das sujeições que experimenta.

Então, se Vicente vivencia um modo de sujeição em que as bases e os alicerces retomam uma ortopedia, projetando sobre ele a docilidade e o sequestro da sua subjetividade, há outra via, em que o autodomínio deve ser buscado, através de práticas direcionadas à firmeza de si, ou seja: Vicente deve fazer se liberar das forças que o produzem para se voltar para si, respondendo ao confinamento, através da dimensão estética e do apelo ao cuidar de si.

Chegar até este ponto pode ser dado na relação com as próprias forças que o fizeram, delimitadas pela astúcia do saber/poder médico que, isolando Vicente num espaço de poucos metros quadrados acaba, também, ofertando a *contraface* do poder, através de elementos em que ele vai fazer bom uso: a mídia e a arte. Estes dois elementos assumem um protagonismo no filme, pois o primeiro vai revelar o segundo, e o segundo revela as formas de resistência, pois Vicente, fazendo uso de tudo isso, provoca uma luta, uma rebelião silenciosa:

Em toda parte se está em luta – há, a cada instante, a revolta da criança que põe seu dedo no nariz à mesa, para aborrecer os seus pais, o que é uma rebelião, se quiserem – e, a cada instante, se vai da rebelião à dominação, da dominação à rebelião (Foucault, 2012, p.227).

No entanto, antes de nos posicionar nas imagens desta rebelião, em que o cuidado de si se faz presente, cabe-nos pensar que este cuidado de si atua numa via ética, cuja presença no ocidente assumiu sentidos diferentes ao longo do tempo. Foucault (2010) demonstrou o cuidado de si como uma prática que sofreu várias modificações desde a época de Platão, dos filósofos epicuristas e estóicos, passando pela era cristã, até a modernidade.

Em *Alcebiades*, de Platão, isso fica muito claro: você tem que cuidar de si porque tem que governar a cidade. Mas cuidar de si, por causa própria, começa com os epicuristas – torna-se algo muito geral com Sêneca, Plínio, etc.; todos têm que cuidar de si. A ética grega está centrada num problema de escolha pessoal, de estética da existência (Foucault, 2013, p.304).

Para Foucault (2013), o cuidar de si não ganhou ao longo da historiografia filosófica ocidental uma importância vital, tal como assim o fora no momento áureo da antiguidade clássica e dos primeiros séculos do cristianismo, momento greco-romano. Na Grécia, segundo Foucault (2010), havia a presença de um termo denominado de *epiméleia heautoû*, que designava cuidado de si mesmo, que no latim significa *cura sui*: “o cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência” (Foucault, 2010, p.9).

Ou seja, o cuidar de si mesmo é uma atitude para consigo, para com o mundo e para com os outros, pois cuidar de si mesmo é cuidar dos outros também. Ainda, outro

termo também se faz presente: é *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo). No entanto, o *gnôthi seautón* aparece nalguns textos interligado com a *epimelôu heautoû*, de tal forma que o conhece-te a ti mesmo é enquadrado pelo cuidar de si mesmo:

Para resumir: houve uma inversão na hierarquia dos dois princípios da Antiguidade, “cuida de ti mesmo” e “conhece-te a ti mesmo.” Na cultura greco-romana, o conhecimento de si apareceu como a consequência do cuidado de si. No mundo moderno, o conhecimento de si constitui o princípio fundamental (Foucault, 2014, p.270).

Assim, segundo Foucault (2013), aconteceu uma primazia do conhecimento de si enquanto herança da filosofia para todos nós e o cuidar de si ficou relegado ao nível de uma espiritualidade esquecida em que havia uma relação de intensidade do sujeito para consigo mesmo, através da tentativa de se modificar, transfigurando-se e buscando a verdade fora do nível cognoscente da nossa ontologia representativa ocidental. Acrescenta-se a este esquecimento das denominadas artes da existência a presença hegemônica do cristianismo, que passou a trazer técnicas num nível intelectual e de obediência, exame da consciência, sucumbindo a outras vias de possibilidades, pois no cristianismo apregoou-se uma renúncia de si e uma ética geral do não egoísmo.

Sendo na modernidade, ou, como Foucault (2010) nos coloca, momento cartesiano, que tudo tende a ser esquecido: “Parece-me que o ‘momento cartesiano’ atuou de duas maneiras, seja requalificando filosoficamente o *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo), seja desqualificando, em contrapartida, a *epiméleia heautoû* (cuidado de si)” (Foucault, 2010, p.14-15).

Para o momento cartesiano fazer evidenciar uma queda da espiritualidade<sup>61</sup> em detrimento do conhece-te a ti mesmo, somente foi possível porque o sujeito da razão cobra evidências claras e indubitáveis, pois a noção de verdade passa a ser operada num nível de cognoscência objetiva em que os *res cogitans* implica-se através da exclusão, desqualificando o cuidar de si do campo do pensamento filosófico moderno.

Ora, a grande questão que Foucault (2010) nos coloca é que o cuidado de si foi um grande conjunto de condições de espiritualidade, transformações de si, que davam consistência para que o sujeito pudesse ter acesso à verdade, ou seja, na Antiguidade (pitagóricos, Platão, estóicos, cínicos, epicuristas, neoplatônicos), “o tema da filosofia (como ter acesso à verdade?) e a espiritualidade (quais são as transformações no ser mesmo do sujeito necessárias para ter acesso à verdade?) são duas questões que jamais estiveram separadas” (Foucault, 2010, p.17).

A partir disso, passamos a pleitear o conhecimento em que os níveis de intelegibilidade dão as condições possíveis para se chegar à verdade, em que as regras, os métodos, as condições culturais em que para chegarmos à verdade devemos fazer parte de um consenso científico, além das condições morais em que o status para aquele que deseja conhecer deve se ajustar às normas estabelecidas. Logo, tudo isso passa a afastar, isolar e, sobremaneira, aparece como uma nuvem escura sobre o cuidar de si mesmo:

Se definirmos a espiritualidade como o gênero de práticas que postulam que o sujeito, tal como ele é, não é capaz de salvar o sujeito, diremos então que a idade moderna das relações entre sujeito e verdade começa no dia em que postulamos que o sujeito, tal como ele é, é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, não é capaz de salvar o sujeito (Foucault, 2010, p.19).

---

<sup>61</sup> Foucault (2010) toma a espiritualidade a partir das condições que o sujeito propicia, lançada através dos modos de existência, ou seja, a espiritualidade é a condição em que o sujeito se volta para si mesmo, buscando um acesso à verdade.

O que Foucault vai nos trazer, e problematizar, a partir dessas incursões, são outros níveis possíveis de repensarmos a ética. Ele entende todos os processos de cisão e separação operados ao longo do tempo e chegando na modernidade, sociedade disciplinar, em que os modos de sujeição vão operar a partir de uma ética de regulamentações em que a vida pensada como uma obra de arte ou mesmo a ética enquanto estética da existência fogem da ordem do dia: “Também a ideia de que a ética pode ser uma estrutura de existência muito forte, sem nenhuma relação com o jurídico *per se*, com um sistema autoritário, com uma estrutura disciplinar. Tudo isso é muito interessante” (Foucault, 2013, p. 304).

Agora, Foucault nos incita a repensar este esquecimento, o que não é imitar<sup>62</sup> o cuidar de si dos antigos, mas buscar na história dessas cisões e, de certa forma, equívocos, modos em que, ao nos reportar a tudo isso, ampliaríamos nossas possibilidades de contato conosco e com os outros:

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos, e não a indivíduos ou à vida: essa arte é algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (Foucault, 2013, p.306).

Ou seja, se para Foucault (2013) o eu não nos é dado, cabe a todos nós recriar como uma obra de arte, e daí a dimensão ética do sujeito se descentra das pulverizações engendradas nos discursos de poder, e buscamos, através das *contrafaces* do poder, um apelo à nossa subjetividade, em que a dimensão da nossa sujeição é construir a nossa existência de um modo estético.

---

<sup>62</sup>Ao ser indagado se os gregos ofereciam uma alternativa atraente e plausível para a nossa contemporaneidade, Foucault (2013, p.299) nos diz que “não se pode encontrar a solução de um problema na solução de um outro problema levantado num outro momento por outras pessoas.”

Em primeiro lugar, creio, efetivamente, que não há um sujeito soberano, fundador, uma forma universal de sujeito que se encontre em qualquer lugar. Eu sou muito cético, e muito hostil para com esta concepção de sujeito. Penso, ao contrário, que o sujeito se constitui por meio de práticas de assujeitamento, ou de uma maneira mais autônoma, através de práticas de liberação, de liberdade, como na Antiguidade, desde um certo número de regras, estilos, convenções que se encontram no meio cultural (Foucault, 1984, p.11).

Voltemos ao nosso filme. Até então, a condição de Vicente estabelece uma sujeição ao outro que o caracteriza pela dominação em que, em sua pele, estão circunscritos os efeitos de significados e os efeitos das práticas que forjaram a sua identidade. Entendemos que a sua condição remete a uma tragédia, em que se reinventar a partir da arte, que busca um novo campo de relacionamento, em que a experiência e a subjetividade devem ser correlacionadas. O destino de Vicente parece ser unicamente regrado pelo conhecimento científico e os excessos do médico Ledgard.

Os usos e os abusos da ciência que cria um mestre da manipulação da pele, um cirurgião plástico cuja prática transparece de maneira límpida, em que a perfeição e a reluzência são a medida de todas as coisas, ou seja, um Deus Apolíneo em que o equilíbrio e a ordem se fazem presentes na sua criação. Esse cirurgião é, de certa forma, uma metáfora da ética narcisista, pois o seu saber atua na produção de corpos que ilustram os cenários da nossa cultura hedonista e consumista.

A marca dessa ética individualista interfere em nossa subjetividade, pois ela passa a ser diretamente associada à materialidade do corpo. Assim, gerir peles é, de certo modo, um dos mais recentes apelos contemporâneos, já que o rosto é aquilo que nos identifica, a pele que o recobre deve ser intensificada, elastecida, revitalizada. Decalcada a imagem e a semelhança do ethos individualista, porém, em que o seu

ascetismo é a disciplina, veremos o assujeitamento às práticas normativas se manifestar através da cosmética (Miskolci, 2006).

Há, porém, diante do contexto de assujeitamento, uma via que o próprio poder produziu: problematizar tudo isso, e reunir com apelativos buscados a partir de uma ética do cuidar de si, é a ontologia crítica que Vicente nos traz como possibilidade. Fazer uma ontologia crítica de si é reescrever o seu lugar no mundo num espaço que se abre para consigo e para com os outros. Não é, portanto, retornar aos gregos ou à antiguidade, mas pensar naquilo que estamos nos tornando (Foucault, 2014).

Diante da tragédia que assola a existência de Vicente, resta a aposta no *devoir* enquanto meio fundante para fugir da permanente imagem no espelho, em que a aparência define a essência: “ a estética da existência só é possível como devir, quando desconstrói as representações sociais que criam e impõem identidades” (Miskolci, 2006, p.690). Por esta via e diante da recusa ao assujeitamento, o nosso personagem Vicente utiliza um arsenal, que, parecendo frágil, é rico por propagar a invenção como uma forma de não devolver aos dominadores a dominação, mas em enaltecer a vida como uma obra de arte. Essa relação só é possível através de modos de existência, ou através do que Foucault, segundo Deleuze (1992), chamou de estilos de vida, em que nos dobramos sobre o poder e o desdobramos.

E por mais que invoque pontos de resistência como contraposição aos focos de poder, de onde vêm essas resistências? Foucault se pergunta: como transpor a linha, como ultrapassar as próprias relações de força? Ou será que estamos condenados a um face a face com o Poder, seja detendo-o, seja estando submetidos a ele? (Deleuze, 1992, p.127).

As respostas de Vicente estarão consignadas a produzir a existência como obra de arte, possibilidades de vida, processos de subjetivação. Por conseguinte, fazer da

vida uma obra de arte não remete a ser um artista dentro dos termos de constituir e produzir um objeto artístico, mas a ter uma “vida artista” diferentemente da “vida artística.”

Para Foucault, a vida artista é uma coisa de toda outra; na verdade, essa expressão designa o trabalho que certas pessoas desenvolvem no sentido de tornar as suas vidas belas, generosas, riosas, intensas, numa relação com uma comunidade de iguais, todos voltados para o desenvolvimento de uma estética da existência, ocupados em fazer da própria vida, e da vida de seu próximo, uma obra de arte. Entre uma vida artística e uma vida artista, as diferenças aparecem sem grandes dificuldades (Branco, 2009, p.144).

Por isso, segundo Deleuze (1992, p. 129), quando Foucault faz a sua imersão no mundo grego, ele quer que nós, assim como outros Vicente, respondamos à seguinte questão:

Quais são nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida ou nossos processos de subjetivação? Será que temos maneiras de nos constituirmos como “si”, e, como diria Nietzsche, maneiras suficientemente “artistas”, para além do saber e do poder? Será que somos capazes disso, já que de certa maneira é a vida e a morte que aí estão em jogo?

Tais perguntas nos confrontam a repensar a nossa ética a partir dos modos de subjetivação. As perguntas de Deleuze (1992) tornam-se possíveis diante dos espaços de liberdade em que os indivíduos podem se constituir. Não havendo relação de poder sem resistência (Foucault), as estratégias de luta se manifestam como meio de fazer existir linhas de fuga em que, certamente, a verdadeira política aparece implicada num sujeito que encontra em si maneiras de se conduzir, de se governar.

Assim, a escolha livre de modos de existência perfaz a caminhada do sujeito, muitas vezes solitária, é claro. Por conseguinte, em *A Pele que Habito*, Vicente se

encontra como em um labirinto. Encerrado diante dos muros que o cercam e cerceiam a sua liberdade, ele busca como fio de novelo uma *vida artista*, valendo-se de meios achados no próprio calabouço, servido a ele pelo próprio poder e reorientado para si com invenção.

## **5.2 Do cuidar de si ao suspiro**

Ao buscar as imagens que ilustram esse contexto, valemo-nos de fotogramas que se justapõem como um processo, um caminho na estrutura do filme que fecha os *flashbacks* e, também, anuncia as cenas seguintes em que o desfecho se fará presente. Ademais, as imagens abaixo fazem parte dos modos de que Vicente lança mão para a sua transformação, pois no fluxo do filme, ao terminar este conjunto de imagens, ele passa pelo processo de reinvenção, diante dos apelos fundados na sua relação com diversas ferramentas, mídia e arte, ele chega a um processo de subjetivação.

Descrevemos um conjunto de imagens através de nomeações propositais, atuando como filigranas, elementos que dão sustentação às estratégias de Vicente em seu processo de subjetivação. Tais nomes são entendidos como lugares dos quais o personagem faz uso, propagando a sua resistência. Destacam-se, Imagem Muro, Imagem Presa, Imagem Interior, Imagem Mapa, Imagem Casa e Imagem Abertura. Outras imagens também se juntam a todas elas, estando ligadas à arte de Louis Bourgeois.

**Figura 47**



**Imagem Muro**

A parede de cor azul é o muro que separa Vicente/Vera do mundo, pondo em relevo, através da sua escrita, uma comunicação da sua subjetividade que reivindica, pela sua linguagem, o fôlego. Ele/a escreve com os pincéis de maquiagem, demarcando sobre a cor azul, jaleco médico, uma relação que precipita reorientação, pois as datas, os textos intitulados e repetidos “respiro, respiro” deflagaram a sua agonia, mas o ajudam no equilíbrio e na denúncia da sua opressão.

Essa escrita ainda demarca o campo da sua linguagem, pondo o traço, as datas e os desenhos como registros que o presentificam, o deflagram, e o mantêm vivo. De costas para o poder, Vicente/Vera se comunica consigo e com os outros de si mesmo, pois a partir das datas, a memória lhe confere o tempo e a dimensão em que se ocupar de si é resistir.

A escrita surge como pichações sobre o muro, adquirindo vitalidade por situar Vicente/Vera no mundo, ocupando-se de si mesmo/a diante do tempo que lhe é dado e pelo espaço de pouca convivência com as pessoas. Na imagem acima, inicia-se esta trajetória em que o pincel de maquiagem, objeto de se fazer através da pele enquanto imagem feminina, é multiplicado em palavras, tintas, cores que ganham intensidade no muro que é visto pela câmera, transmitido para Ledgard.

Diante da parede, Vicente observa, se distancia para ver as suas inscrições de outras formas, deixa espaços entre o que escreve, enumera na parede as datas que fazem parte do tempo em que ficou à mercê do calendário. O muro é o esteio da sua liberdade, possibilitando uma espécie de transição para outro lugar, além da parede. Ademais, a parede é também metáfora, pois em sua materialidade de dureza é exclusão, maus-tratos, sendo erguida através do doutor Ledgard com as concessões do seu saber/poder em que a tinta de cor azul realça a aparente reluzência, mas que somente abriga violações e mecanismos de controle.

Rachar o muro através de palavras, eis a escrita como um dos modos das artes da existência. Aqui a escrita não aparece como na dimensão dos antigos em que, segundo Foucault (2014), a escrita e a leitura formulavam o andaime ascético, porém Vicente/Vera vivencia uma busca de intensificação às práticas de si em que o modo operante é a experimentação e o sujar o muro como exercício de libertação. As ressonâncias que a sua escrita provoca, como rompimentos de barreiras, auxiliam nas estratégias e no cuidar de si. Tal ato remete aos mecanismos de resistência, ao uso do arsenal pirotécnico que nos diz Foucault (2006), quando lembra a própria escrita e o próprio ato de escrever como subversão do poder.

Meu trabalho estava diretamente ligado à forma das portas nos asilos, prisões, à existência de fechaduras, etc. Meu discurso estava ligado a esta materialidade a estes espaços fechados, e eu queria que as palavras que eu tinha escrito atravessassem muros, fizessem saltar fechaduras, abrissem janelas! (Foucault, 2006, p.76).

Depois da apresentação do muro, o encontro de Vicente passa a ser com os canais de TV. Através da mídia, ele se organiza e se expande no seu espaço, buscando uma interação. A princípio, três imagens concorrem enquanto possibilidade de relação com este espaço; no entanto, apenas uma imagem é capturada por Vicente, como

possibilidade concreta de relacionamento. Detalhe, antes da escolha, uma das três imagens revela, também, algo sobre a sua trajetória. Intitulamos o presente fotograma de Imagem Presa.

**Figura 48**



**Imagem Presa**

Repetidas vezes quando Vicente/Vera acessa os canais de TV, vemos a imagem de um tigre caçando um veado. Identificamos o tigre através da pele. O tigre caça a sua presa que não consegue fugir. A presença frágil do pequeno animal, ante o animal maior fisicamente dotado de garras, dentes afiados e velocidade, remete à condição de Vicente/Vera de submissão ao poder, que se manifesta pelas vias do doutor Ledgard. Neste espaço físico, impossível de fuga, onde as tentativas de suicídio<sup>63</sup> de Vicente atuaram muito mais como produção de saber/poder, para Ledgard, haveria, então, outros caminhos necessários para ele (si mesmo) governar a sua subjetividade. A *Imagem Presa* posta acima aparece circunscrevendo a condição existencial de Vicente até então.

Assim, Vicente acessa os canais televisivos em que há, então, de escolher, diante das imagens ofertadas, a sua condição de sujeição ou o seu caminho para um processo de subjetivação (libertação, cuidar de si). Dar um não à Imagem Presa não é o passaporte para a sua fuga, porém é um ato de resistência, uma não conformidade para o

---

<sup>63</sup>Lembramo-nos de uma das tentativas de suicídio de Vincent, em que ele cortou os pulsos com o uso de papéis. Diante disso, o doutor Ledgard relocou as peles com peles mais resistentes oriundas de células de porco.

que fizeram com a sua pele. Logo, através da comunicação e da interação com a mídia, a imagem que se torna eleita enquanto relação e convívio para o espaço de Vicente é a de um mestre da ioga, que se apresenta através de um plano que ocupa o centro da imagem.

**Figura 49**



**Imagem Interior**

Sabemos, através de Foucault (2014), que se ocupar de si mesmo é trazer para o centro da nossa própria existência elementos voltados para a transformação ou, mesmo, uma espécie de transfiguração que incide na nossa maneira de ser e estar no mundo exercido através de uma matriz prática, que Foucault (2014, p.266) denomina de técnicas de si:

As técnicas de si, que permitem aos indivíduos efetuar, sozinhos ou com a ajuda de outros, certo número de operações sobre o seu corpo e sua alma, seus pensamentos, suas condutas, seu modo de ser; transformar-se a fim de atingir certo estado de felicidade, de pureza, de sabedoria, de perfeição ou de imortalidade.

Na Imagem Interior, o mestre diz que o praticante de exercícios da ioga pode treinar em qualquer lugar, em casa, na prisão, no hospital. Os textos pronunciados pelo iogue trabalham na diátese do filme, passando a dialogar nos interstícios do drama de Vicente, pois *El Cigarral*, enquanto um espaço físico, é definido principalmente como

prisão para o nosso personagem, assim como uma clínica com artifícios experimentais, devido às experiências e aos dotes científicos do doutor pesquisador Ledgard.

Nesse espaço, uma grande prisão, Vicente vai procurar abertura para a sua existência, pois é o que sobra como trajetória para a sua vida circunscrita em meio à floresta, *El Cigarral*, em que o caçador Ledgard habita. O mestre e, conseqüentemente, a prática da ioga depõem como uma possibilidade dessa abertura para Vicente, pois a vivência dos exercícios, segundo a iogue, vai se alojar no interior da pessoa praticante, ocupando um espaço que ninguém pode destruir.

A presença do mestre como aquele que fala e intervém atua em Vicente que, cedendo a sua atenção aos dizeres do iogue, vai procurar colocar em evidência as suas práticas. O interior, a subjetividade passa a ser redimensionada diante de um cuidar de si, porque é indo à interioridade e, a partir disso, obtendo controle sobre si (governo de si), que incidem as possibilidades de mudanças a ser configuradas na sua existência. Dessa forma, Vicente leva a ioga para o muro, escrevendo mais uma vez modos para a sua existência.

**Figura 50**



**Imagem Mapa**

Assim, se na Imagem Interior é o se voltar sobre si e o se dobrar em relação ao poder que se manifesta, ao fazer a inscrição da ioga, Imagem Mapa, o muro vai atuar

como um espaço em aberto, mapas que se alongam por toda a extensão do muro, desdobrando o decalque:

Fazer o mapa, não decalque (...). Pode desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (...) Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida “competência” (Deleuze & Guattari, 1995, p.30).

Ou seja, retirar esta pele/pintura dos agenciamentos que territorializam subjetividades numa estrutura, pois esse binômio arborifica sujeitos, prendendo a raízes. Ao compor os mapas, Vicente age sobre o muro, desterritorializando através da escrita de um *si* que transforma o muro em resistência. Cada espaço físico deve ser preenchido no muro recompondo o seu espaço, não físico, mas de relação consigo e com o mundo. A Imagem Mapa traz consigo uma ação de cumprimento às suas próprias tarefas em que Vicente se exercita e a lembrança é constantemente colocada à prova, pois diante do muro ele não se curva, mas se estende, habitando nele, configurando.

Nessa via de relação com o muro, a mídia vai apresentar outros mapas compostos pela obra da artista plástica Louise Bourgeois, Figura 51. Inicialmente, pelos canais televisivos, a sua arte ilustra outra possibilidade que Vicente reúne em seu espaço, tecendo abertura para o seu modo de *ocupar-se de si*.

**Figura 51**



**Imagem Obra**

A partir do impacto que as imagens lhe trouxeram, Vicente busca na leitura dos livros e na prática a realização de pequenas artes. Essa identificação do seu ocupar-se de si com a arte de Bourgeois decerto coloca em sintonia as metáforas que as imagens manifestam possuidoras de uma força imaginária muito intensa trazida a partir da vivência de sofrimento e de denúncias de sujeições ao masculino que Bourgeois experimentou (Arenas, 2006).

De fato, a artista francesa construiu uma manifestação artística através das artes plásticas baseada em seu sofrimento decorrente da sua relação com o seu pai, representante de um masculino que a excluía. A sua arte é um depoimento da sua triste condição de infância diante de um anseio imperturbável do seu pai que depositara sobre ela, enquanto era gerada, o desejo de ter um filho homem.

De certa forma, o sentimento de ter sido rejeitada inicialmente pelo pai devido a essa condição revela uma experiência de violência simbólica, sofrida e percebida por ela como impossibilidade de existência em um sexo feminino. Essa constelação feminicida, imaginária e simbólica, a marcou profundamente desde cedo, produzindo efeitos na construção e reinvenção de si, numa direção que lhe possibilitou uma sobrevivência subjetiva, através da arte. Louise associa as suas obras às suas lembranças, dificuldades e traumas. Considera, inclusive, que a arte lhe proporcionou efeitos terapêuticos (Coelho, 2010, p.3).

Ainda, outras violências, como a traição do pai que levou para dentro de casa uma amante, além da insuficiência da mãe em não administrar toda essa submissão da figura do feminino ao masculino fazem da arte de Bourgeois um espaço de reconstrução. Com a arte, ela carrega consigo uma *vida artística* e uma *vida artista*, conseguindo, através do apelo estético, dar contornos aos seus dramas e se posicionar no mundo com elementos muito próximos ao feminino, bem como aos vários sujeitos que, tal como ela, se sentem habitar entre muros.

Esta acción aparece en la obra de Bourgeois a través de un mosaico de declaraciones personales, sobre su familia y su experiencia como mujer. En su expresión plástica, cada elemento, material o herramienta, responde a una experiencia profunda que necesita sacar a la luz y que la vincula al mundo exterior, así como a las circunstancias del tiempo presente. Las direcciones que toma en sus decisiones plásticas son varias, a veces distanciadas entre sí, pero con una plausible percepción de un hilo conductor que, como iremos viendo, la comunica con sus vivencias pasadas. Básicamente la actividad artística, constituye para ella una ayuda para afrontar temores y enfocar su vida (Arenas, 2006, p.19).

Para Arenas (2006), la obra de Bourgeois posee una multiplicidad de componentes, sean pictóricos e esculturales, además de una importancia grandiosísima al tomar cuestiones capitales para los debates de la crítica feminista. Al traer a su vida inscrita por los objetos artísticos, Bourgeois acaba por no dissociar la arte de la vida e, principalmente, al imprimir lo femenino dentro de aspectos reflexivos y críticos a los lugares alicerçados por los contextos normativos de la cultura, se tornó, también, una referencia en el ámbito de la arte como mecanismo de resistencia.

A la arte, que, como nos dice Deleuze (1992), es lo que resiste a la muerte, servidumbre, infamia y a la vergüenza, fue lo que Bourgeois se apoderó para su propia existencia, operando como modos de subjetivación. En una de las tesis que Arenas (2006, p. 321) especifica, sus referencias finales sobre la obra de Bourgeois, remontamos un camino muy próximo al drama de Vicente, como también a los sujetos que, sometidos a las condiciones infames y predatorias del poder, pueden valer de la invención y de la arte como modos de existencia:

La obra de Bourgeois se manifiesta como producto de una autoterapia que ayuda a liberarse del temor que le producen sus traumas. Así trata el cuerpo de la mujer como un lugar en el que puede olvidar la represión y negación de su persona, de la que culpa a su padre.

Vicente até então não apareceu no filme como um artista, mas em seu espaço ele toma a arte, *Vida Artística*, como se vale também da *Vida Artista*, substancializando o muro com matérias vivas numa via em que a admiração pelas *monstruosidades* das imagens de Bourgeois se evidencia enquanto um artifício, para melhor se relacionar com a pele em que habita, e se ocupar, estabelecendo conexões consigo e com o mundo. Nessa relação com a obra de Bourgeois, Vicente tomou contato com as imagens, depois livros, e, através dessa influência, construiu os seus próprios modelos, e dos seus modelos a sua estética que cartografa modos para a sua estética.

**Figura 52**



**Figura 53**

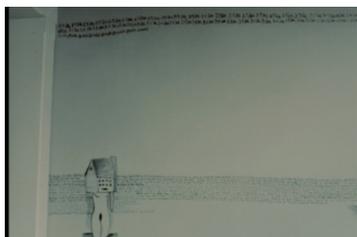


Essa relação de Vicente com a obra de Bourgeois é posta dentro de uma relação circunscrita no espaço de estetização do sujeito como modos de existência, a partir de uma poética, ou seja, “qualquer forma de arte capaz de inscrever um percurso em superfície (não apenas uma sucessão de caracteres alfabéticos) constitui uma poética” (Krutzen, 2011, 130).

Há, notadamente, nesta via de subjetivação, uma elevação, ascese, de Vicente ao cuidado de si, através de um estilo: “O estilo determina a modalidade da relação consigo e aponta para um tipo de moral que não persegue a codificação das ações ou a submissão à lei; trata-se de uma moral orientada para a ética, ou seja, um tipo de moral definido pelo estilo de existência” (Ortega, 1999, p.60). Ao se sentir tomado pelas

imagens da artista plástica, Vicente vai catalogar elementos daquele universo artístico, cuja aparição se deu através da mídia, e cuja aparição poética engloba características subversivas e terapêuticas. Afinal, as ferramentas que ele toma, neste se ocupar de si em contato com a obra de Bourgeois, possuem imperativos estilísticos dotados de possibilidades de se reinventar. Assim, no muro, Vicente vai cartografando, fazendo mapas, ocupando os espaços, desenhando, escrevendo, colocando as datas, deixando espaços entre caracteres, resistindo, reinventando-se.

**Figura 54**



**Imagem Casa**

Na Imagem Casa, Vicente trás uma das principais obras de Bourgeois intitulada *Female Maison*, cujo material é formado por dezenas de imagens em que Borgeous apresenta o feminino exposto e preso. No filme, algumas dessas imagens aparecem postas no muro, desenhadas por Vicente.

As pinturas e desenhos intitulados *Femme Maison* eram representações de figuras femininas cujos corpos consistiam parcialmente numa casa. Com esta série, podemos perceber a importância que a artista quis dar à situação social das mulheres naquele período, presas à sua condição feminina – especialmente se considerarmos que as mulheres, na maioria das vezes, precisavam cumprir o papel de mães, esposas e donas de casa. É interessante notar que a casa está localizada na parte superior do corpo. O que

poderia significar o quão as mulheres estariam presas ou encobertas, mental e corporalmente, a esta condição (Almeida, 2009, p.84).

Na imagem acima, o destino do feminino é voltado para a casa, fixando pela anatomia, corpo sem cabeça, um lugar despossuído de razão, visto que a razão é dada apenas para o homem.<sup>64</sup> O que atua na imagem e faz um esteio de interação junto a Vicente são os desdobramentos possíveis de um controle/de si, através da arte. Se em Bourgeois as esculturas e as pinturas também atuam como corpos híbridos, em que o masculino e o feminino se misturam, em Vicente há um corpo cuja pele que o recobre foi instaurada com as marcas da submissão, de um feminino que ele não queria vestir, porém foi obrigado e abrigado nesta pele, devendo, agora, resistir, e se lançar numa política do si.

Preso, porém vivo, Vicente busca no *intermezzo* dos muros os meios de resistência que o poder também cria. Reinventar-se buscando a interioridade é também saber lidar com esta nova pele, reposicionando nessa imersão ao interior um governo de si em que a subjetividade vai apreender o espaço pelos modos de existência, respondendo que, mesmo no confinamento, é possível resistir. Nesse sentido, interior e exterior se mostram como algo sempre na superfície, seja através dos poros dos muros ou dos poros da pele.

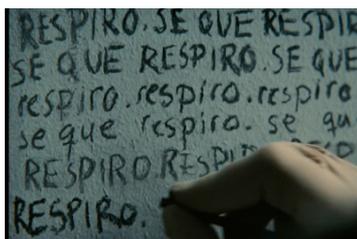
Ao configurar o muro, Vicente vai terminando a sua obra, buscando os mínimos espaços para contornar a sua elevação, diante do sopro,<sup>65</sup> que agora se abre para o mundo, dizendo: estou vivo.

---

<sup>64</sup>Para Nolasco (1995, p.32), as representações masculinas de hoje ainda estão calcadas na construção cartesiana e “isso implica que as noções que os homens têm de subjetividade estão mais comprometidas com as definições de consciência do racionalismo de Descartes, e fortalecidas por parte das construções iluministas.” Os homens, ainda hoje, trazem uma consciência sobre eles mesmos, produzida por vagos conceitos de autoridade e tradição, como referência para definir o masculino.

<sup>65</sup>Etimologicamente, a palavra respiração remete a espírito, sopro, mudança.

**Figura 55**



**Imagem Abertura**

### **5.3 Do suspiro à impermanência das coisas**

Depois dos *flashbacks*, uma nova ordem de imagens vai se estabelecer, voltando ao tempo narrativo presente. Os letreiros aparecem situando a narrativa e os espectadores na continuidade da película. Elegemos alguns fotogramas que atuam na perspectiva de ilustração ao desfecho do filme. Nesse tempo, as ações dramáticas ocupam um novo tipo de configuração no ambiente espacial da casa e fora dela. O trânsito entre *El Cigarral* e o *Brechó* marca o espaço ocupado pelo personagem Vicente, que agora passamos a tomá-lo como Vera. Essa transformação acompanha a sua implicação diante das práticas de subjetivação e responde às maneiras pelas quais a sua performance estabelece um vínculo estreito com o lugar do feminino definido e desejado por Ledgard.

**Figura 56**



**Imagem Poder**

A imagem da faca sendo tomada por Vera e depois levada até um balcão para cortar um abacaxi (ananás) inicia o conjunto de imagens que ocupam a trama final, em que a morte, bem como a volta para casa perfilam alguns dos acontecimentos impactantes. A presença da faca e o ato de cortar remontam aos lugares postos durante o filme, vividos pelo personagem Vicente, cuja pele foi sendo modificada, operacionalizada e, conseqüentemente, a própria subjetividade invadida, cortada, enlaçada pelo saber/poder de Ledgard na busca pela construção de Vera. Ademais, a imagem da faca dentro do esteio do filme aparece como um elemento de tensão, imprimindo pelo corte a mudança, e nas mãos de Vera a faca ilustra poder, ou seja, o poder que vai aos poucos mudando de lugar.

Também, a faca é um objeto marcante e próximo da navalha, ou da peça que o Deus Thanatos usa para ceifar, colher, as suas vítimas: a foice. Foi com a navalha que o doutor Ledgard imprimiu um terror violento em Vicente, quando a sua barba era feita pouco antes da primeira intervenção cirúrgica.

**Figura 57**

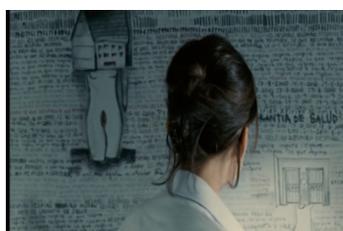


Conseqüentemente, a navalha médica enfileirou vários cortes sobre a pele de Vicente no afã de modificar o seu gênero. Já a morte colheu a vida de muitos personagens, ou melhor, de todos aqueles que estão diretamente afiliados ao médico na conjunção familiar.

Outro detalhe da Imagem Poder é a pele/casca que envolve o fruto, em que a dureza e a aspereza se manifestam como propriedades presentes na dimensão externa do abacaxi, assim como a pele de Vera estabelecida como um *fruto* originado do desejo de Ledgard. Na cena, Vera aparece na cozinha preparando um café da manhã para o médico. Agora participante da casa, integrada aos espaços físicos, passando a conviver junto a Ledgard como sua companheira, havendo em sua performance um misto de candura e estratégia. Ao cortar o abacaxi, Vera se põe como autora desse processo, tomando as rédeas da situação, autorizando-se a usar a pele a seu favor, ou, então, autorizando-se, enquanto mulher de Ledgard, a ocupar o lugar do fantasma, esposa de Ledgard.

Pela primeira vez, ao longo de mais de seis anos presa e confinada em *El Cigarral*, Vera aparece livre espacialmente, sorrindo, porém num rápido momento em que transita pelo interior do seu antigo quarto. Ela se reporta ao muro em que cartografou o seu modo de existência. A temperança e o equilíbrio parecem ser os recheios estratégicos da nossa personagem depois do ocupar-se de si. Esse governo da sua subjetividade vai se desdobrar na relação com Ledgard, cuja afinidade vai aparecer tenuamente.

**Figura 58**



No *muro*, a inscrição *El arte es garantia de Salud* desenha, mais uma vez, a via tomada por Vera para chegar a este estado de equilíbrio, a um controle de si. Sendo a

arte a garantia de saúde, a filiação será a garantia da sua liberdade, enquanto Vera, ou melhor, a filiação, é o último caminho para sublinhar a sua estética da existência, dando prosseguimento à sua obra de arte, em que a estratégia empreende a luta.

Andando pelo quarto, Vera visualiza como nunca as artes e os mapas na parede. Diante do muro, ela se volta para trás e olha para a câmera/poder que durante todo o tempo a olhava. Intitulamos o fotograma abaixo de Imagem Autoria.

**Figura 59**



**Imagem Autoria**

Ao se voltar para trás, o presente aparece posto através da lembrança de um passado que se mostra atualizado pela opressão/câmera, mas subentendido como um acordo com o opressor. Diante da imagem que compõe a cena, Vera se apresenta visivelmente emocionada. Ela expressa admiração, através dos olhos. Há uma relação muito familiar com o espaço geométrico, agora passando a aparecer como uma *experiência do fora* que compôs o seu modo de subjetivação.

Assim, na composição da Imagem Autoria, temos como primeira camada Vera e, na profundidade, *o muro*. Ao tomarmos nota da imagem, há um autor que apresenta diante do poder a sua obra de arte: “Escrever é, pois, ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (Foucault, 1992, p.150). O autor, segundo

Foucault (1992), não se confunde com o discurso de um indivíduo, mas com os modos de existência produzidos no interior de uma sociedade, através de várias práticas.

A potencialização da ação criadora coloca Vera no enfrentamento ao poder, porém fazendo uma aliança com o opressor. Sair da sujeição e entrar na subjetivação foi uma estratégia-coragem, pois a pele que recobre Vera não definiu quem ela é, mas a fez questionar e buscar vivenciar novas maneiras de ser diante do que foi, e está sendo. Nesse jogo de definição e de trânsito, porém, Vera ocupa, estratégica e momentaneamente, o lugar posto pelo fantasma do médico, que recobra uma fixidez, uma essência. Para Vera, fazer uma aliança não é ser aquilo que Ledgard engendrou, decalcou, criou, desejou, mas fixar tudo isso na pele enquanto uma ficção.

Fazer Ledgard acreditar nesta ficção, em que a paixão se posiciona e a obra de arte fulgura com o seu poder embriagador, eis a herança dos anos de confinamento que criaram em Vera a *contraface* do poder. Assim, ela usa lindos vestidos, anda de tamancos ainda de maneira titubeante, pois o novo caminho pressupõe outra forma de caminhar.

**Figura 60**



Vai à cidade fazer compras, e cede aos caprichos erráticos do feminino, pois sendo a mulher de Ledgard e nos termos em que ele se apresenta como a norma, Vera parece ser a Vênus exposta num dos quadros na parede da sala do médico. Ademais, na Imagem Autoria, uma luz incide no corpo de Vera, particularizando tanto o seu modo de

subjetivação, alvorecer, enquanto um processo amalgamático e de resplandecência, como a Vênus que irradia luz para o doutor Ledgard – pela via da câmera de vigilância e do seu próprio desejo.

Essa busca pelo objeto artístico composto pela caracterização de uma perfeição e de um liame de pureza remonta ao lugar ocupado pelo médico quanto à sua condição de sujeito da racionalidade dotado de uma visão aguçada, que busca clareza ante a objetividade necessária para chegar ao conhecimento de um objeto. O seu saber é mediado pelas tecnologias do poder, fomentando subjetividades (Foucault, 2014), e apelando para a ciência na produção de corpos e verdades transcendentais, cujo destino é o homem.

Ter Vênus era o ideário já posto na parede como escrutínio. Já a réplica dessa representação de Vênus é o objeto humano marcado com seus dualismos clássicos: homem *versus* mulher. No entanto, Ledgard, o arauto da racionalidade biomédica,<sup>66</sup> parece sofismar: Em meus domínios, tenho um homem, mas não uma mulher, e quero uma Vênus. Homem, Mulher e Deusa.

Nessa sentença tão desmedida e vaga de compromisso ético com o outro, o médico se desprende de tudo isso num total apagamento da subjetividade alheia, porque Ledgard é um pequeno deus da ciência e por isso a sua presença nos autoriza a dizer: “Ele possui o saber e o poder, mesmo à revelia da ética médica vigente, em transformar o homem em mulher, e, por fim, fazê-la uma deusa, pois a partir da pele tudo pode e o que lhe fortalece é a sua certeza e convicção.” Com uma fé inquebrantável na ciência, Ledgard traz consigo a ideia fixa de que o nosso personagem machadiano falava. O

---

<sup>66</sup>A racionalidade biomédica é implicada num modo operante de se pensar menos o sujeito em sua individualidade e mais as questões biológicas e biomecânicas (Tesse & Luz, 2008).

médico é um niilista<sup>67</sup> convicto que acredita na ciência e no homem melhorado, tornado modificável, porém atendendo sempre às súplicas da metafísica da substância em que tudo permanece, havendo impreterivelmente a ideia de essência, em que as identidades são estáveis e há para elas valor de bem e valor de mal.

Esta necessidade de identidade, de unidade, de fundamento, de substância, resulta de uma recusa em afirmar o caráter da vida que é vontade de potência. É a impossibilidade de duração, própria da vida, que permanece subjacente a toda crença na verdade, na casualidade, no ser (Mosé, 2011, p.38)

Ledgard produz corpos, molda subjetividades, pensa no humano enquanto finalidade, eixo, raiz, pivô, se regozija em buscar o poder pela via do controle, tanto que na imagem raiz exposta abaixo encontramos o nosso arauto, cuidando meticulosamente de uma planta.

**Figura 61**



**Imagem Raiz**

Neste desfecho do filme e diante de poder, Vera fcciona ser o que Ledgard supõe e legitimou a partir do sexo, da anatomia, da natureza. Vera é, por outra via, porém, o oposto de Ledgard, constituindo não por um tipo de sujeito terminado, acabado, como dissera num momento do filme na tentativa de se livrar do médico, mas

---

<sup>67</sup> Segundo Machado (1999), o niilismo remete sempre a negações dos valores da vida em sua vontade de potência em detrimento dos valores metafísicos.

ela é enigma, processo, transformação, um devir que vai se criando em permanente transformar a si mesmo na relação consigo e com o mundo, cuja herança nos lembra de Zaratusta: “A grandeza do homem consiste em ser uma ponte e não uma meta” (Nietzsche, p.22, 2008a). Nessa grandeza somente mora desalojamentos, rupturas. A pele de Vera se transfigura da lei normativa que revolve os corpos para o limiar da passagem, para as intensidades, naquilo que a pele é: metonímia/fronteira.

Nessa ficção, Vera volta das compras e, ao chegar ao interior da casa, encontra o médico Fulgêncio, ex-companheiro e integrante da equipe médica do doutor Ledgard. Fulgêncio entrega um jornal a Ledgard, cujas imagens de pessoas desaparecidas põem Vicente como uma deles, revelando e desmentindo a cirurgia de transgênero como ato mediado pelo seu desejo do paciente. Com a arma em punho e ameaçando Fulgêncio, o médico Ledgard é surpreendido pela presença de Vera que, na cena, se posiciona como a sua mulher, fazendo elogios ao médico Ledgard e saindo em sua defesa.

**Figura 62**



**Imagem Cena**

Com a admiração de Ledgard, ela senta em seu colo. Nesse momento, instaura-se completamente a certeza e a confiança do médico quanto à aliança com a sua obra, a sua Vênus. No fotograma, a Imagem Cena é uma encenação. Rapidamente, Vera se vê na foto do jornal sobre a mesa do médico. Essa dualidade, masculino e feminino, entra

em conflito, pois Vicente não é mais o mesmo e Vera não é a Vênus sentada no colo de Ledgard, mas um *entre lugar*. Ao olhar para a fotografia, Vera não é o que vê, e tampouco o que Ledgard nomeou. A “verdade” de Vera enquanto ser se encontra numa “essência” a se fazer, num construir a si mesma na impermanência, em um constante vir a ser.

Sendo a pele um rizoma que possibilitou ao médico pela via do poder obstruir as suas linhas pelo decalque construindo fantasmas, Vera quer terminar esta obra, esta ficção, reiterando o rizoma para se abrir ao mundo das correlações. Assim, ela investe pela última vez na ficção em que a relação sexual será o palco. Há, no entanto, um entrave. Sentindo fortes dores diante da penetração vaginal, Vicente/Vera não quer a continuidade da relação. O doutor Ledgard quer, então, uma penetração anal. Sabemos que antes da cirurgia de transgenitalização, Vicente/Vera tinha uma prática heterossexual. Lembramos que o seu espaço de convívio abrigava o trabalho no brechó e as saídas com os amigos, buscando o envolvimento com drogas e mulheres.

No brechó, a ajudante Cristina, que mantinha uma prática sexual com mulheres, achava que ele gostava de homens, pois se interessava muito pelas artes e, também, pelo envolvimento com os manequins, que ele cuidava com muita sensibilidade. Vemos, então, construções naturalizadas em que sensibilidade remonta feminilidade e homossexualidade. Ao titubear quanto à penetração anal, dizendo que dói, Vicente/Vera afirma também modos existentes no campo da sexualidade, quanto às práticas anais. Ledgard, porém, insiste e pede que ele/ela traga um creme para a continuidade do sexo. Assim, Vicente/Vera desce as escadas, caminha até o escritório de Ledgard, pega o creme, um revólver, e beija a fotografia impressa no jornal.

**Figura 63**



**Figura 64**



A Figura 63 apresenta algumas peculiaridades. A velocidade de Vicente/Vera descendo as escadas imprime um tom esvoaçante, asas, através do leve figurino que cobre o seu corpo. A penumbra, mas também os tons azuis que entram pela janela metaforizam a liberdade. O beijo na fotografia, Figura 64, emerge como dois polos que se afiguram através de um eu preso e impresso, fotografia, no tempo e de um si que vai ressignificando a imagem impressa por outras paragens.

Ao voltar ao quarto, Vicente/Vera entrega o creme ao médico, e depois direciona o revólver para ele. Tomado de surpresa, Ledgard diz que havia uma aliança, uma promessa de união estável, não sabendo, obviamente, que tal aliança se tratava de uma grande ficção.

**Figura 65**



Com um tiro nos peitos, ele morre; em seguida, debaixo da cama, Vera se esconde à espreita da segunda presa, Marília. Esta, ao entrar no quarto portando um revólver, é alvejada por um tiro, e também morre.

Encerra-se a ficção. Thanatos investiu o seu último capítulo. Não há mais o que se propagar e encenar naquele teatro *El Cigarral*. Assim, a alegria do trágico se mostra em Vera que, valendo-se de maneiras artísticas para suportar o destino que haviam dado para ela, consegue aliviar a dor com uma alegria em afirmar a existência a partir do que se é: mudança, transformação, deslocamento, possibilidade. As asas ganharam novos voos. A partir daí, inicia-se a necessidade de se revelar no espaço com os outros.

**Figura 66**



**Imagem Hiato**

Em casa, ao se referir a Cristina, sobre a sua identidade, Vera diz que é Vicente, marcando um território que já não habita, assim como o território Vera em que nunca habitou. Logo, a mãe do filho desaparecido se junta a este *entre lugar*. Um mutismo se faz presente na imagem, mas as ressonâncias da falta de palavras ecoam através de uma colocação que não é de Vicente e nem de Vera, mas da existência nômade e fronteiriça que o nosso personagem habita na impermanência das coisas, tal como um dia Foucault (1995, p.20) nos disse: “Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o filme, o cineasta Almodóvar conseguiu manter a chama acesa do gênero suspense, fazendo todos nós nos posicionarmos ante o desfecho da película. O gênero suspense, ainda, é o *leitmotiv* na produção do nosso desejo enquanto espectador, pois ele nos fez aguardar o que aconteceria na trama do filme e, agora, precipita a nos fazer imaginar as consequências da história diante da sua continuidade.

Nesse roteiro tese, apreendemos uma série de aparições, fortalecendo a nossa relação com os encontros possíveis no âmbito das nossas jornadas clínicas. A clínica se mostra através dos acontecimentos em que a experiência vai oferecendo os dados possíveis para aberturas, convívio, parceria, aliança: “Clinicar é colocar-se eticamente na produção do mundo e da vida como obra de arte e em uma dimensão eminentemente social. Arte e clínica se encontram na tarefa de criticar o presente e produzir a vida por vir” (Fonseca & Farina, 2012, p.50). Houve a experiência de caminhar-caminhando com o filme que se desdobrou na tese. Agora a tese se desdobra na vida, através da criação.

Ademais, a marca do filme e a genialidade do cineasta Almodóvar aparecem, ainda mais, no final da trama, pois o filme continua num plano aberto de possibilidades. O final do filme é um exemplo que gera a vida em seu apelo de não cessar de acontecer: a potência do existir. O filme torna-se não submetido a um eixo vertical que geraria essências e priorizaria interpretações definidoras com pretensões universais. Temos o plano horizontal, relacional, submetido aos desvelamentos que não se findam, pois a pele cria mudanças, afinal, como nos diria Nietzsche (2008b, p.263): “Trocar de Pele: a serpente perece quando não pode trocar de pele.”

A pele como metonímia/fronteira encerra rupturas com as tradições que dialogam com as imagens dogmáticas do pensamento. Imagens essas que possuem a

árvore enquanto metáfora (Deleuze & Guattari 1995), buscando a verdade, o belo, o bom. Imagens cujo dogma criou as representações, categorias excludentes que afastam outras possibilidades de preencher a dinâmica da vida. Imagens dogmáticas que se prendem à reação e não à ação criadora e inventiva, forças plurais e avassaladoras que voltam num eterno vir a ser.

Nesse roteiro de possibilidades, habita um tripé – *pele-película-rizoma* – que forma uma tríade que não se fecha sobre si mesma, mas se entrelaça. A pele é como uma película que se transfigura a partir de várias imagens que se justapõem num movimento, não cessando de existir aparições e interpretações, cuja proximidade com o rizoma emerge por não apontar um fim, mas aberturas, caminhos, encontros. Por conseguinte, é próprio do rizoma (Deleuze & Guattari, 1995) ser um labirinto em que não há um fio de novelo para configurar uma linha a se seguir, mas planos de consistência em que segue o fluxo da vida, expansões, horizontes, devires.

Não havendo como considerar um fim no presente roteiro tese, trazemos, então, possíveis continuidades, ou novos começos. Logo, um primeiro espectador ao se relacionar com as imagens finais do filme *A Pele que Habito* esperaria um desfecho mais enervante em que lágrimas, soluços e abraços tomariam os contornos da tela cinematográfica. No entanto, o cineasta mantém o suspense, criando no espectador uma sensação de um fim sereno, carente de sons, mas cheio de ruídos através dos olhares dos personagens Cristina, Vicente/Vera e a sua mãe. Construimos, então, a partir dos planos de possibilidades inscritos no final da trama, um argumento filmico, cujo melodrama e particularidades almodovarianas aparecem novamente intercalados, como os desdobramentos de *A Pele que Habito*.

Nas sequências de continuidade, haverá novos conflitos e outras configurações. No início do filme, a mãe de Vicente chora e questiona sobre o ocorrido, buscando entender quais foram as razões para toda aquela mudança vivida pelo filho. Ainda fala do seu sofrimento ao largo de muitos anos entre idas e vindas em distritos policiais, mídias impressas e televisivas na tentativa de saber a verdade sobre o seu desaparecimento. Vicente/Vera hesita em contar como foi o sequestro, mas logo todos irão saber da verdade em seus pormenores, pois ele/ela precisa de um tempo para administrar a situação. Diz que pretende escrever um livro.

No entanto, o drama passa a ser outro. A mãe de Vicente precisa se reinventar quanto à imagem que ela tinha do filho. Já Vicente/Vera lança mão das lembranças e da oralidade, descrevendo uma série de experiências que viveu no passado com a mãe na tentativa de fazer a genitora entender que a imagem atual do filho nada importa, sendo importante o convívio, a relação de amor que nunca findou, ou seja, a filiação, o vínculo estabelecido, a aliança entre os dois e principalmente o que eles podem construir. Nesse instante, os *flashbacks* aparecem descrevendo momentos da infância de Vicente com a sua mãe e com o seu pai, que foi eletrocutado numa churrasqueira elétrica. Mais uma vez a potência do cinema de Almodóvar aparece. A imagem do pai de Vicente sendo eletrocutado é risível. Ao voltar ao tempo presente, a mãe recobra todo o afeto pelo filho Vicente convivendo, também, com a sua transfiguração.

Paralelamente a tudo isso, há Cristina, funcionária do Brechó que Vicente, anos atrás, investiu galanteios, porém ela não correspondeu afirmativamente aos afetos, dizendo que o encontro era impossível, pois gostava de mulheres. Mas, para Vicente, esta relação biunívoca entre sexo-gênero-desejo não faz mais sentido, serve apenas para dividir, separar, fazer criar verdadeiros e falsos dilemas, outras essências: “Gênero

é uma identidade tenuamente constituída no tempo” (Butler, 2003, p.200). Já a pele oferece as passagens em performances para vidas que importam. Lembramos que, na trama filmica anterior, Vicente perguntou ironicamente o que é a transgênese. Em seguida, ele mesmo afirmou que era um creme. Tais palavras foram ditas quando o médico Fulgêncio fazia ameaças ao doutor Ledgard, dizendo que a transgênese era um modo inapropriado aos padrões éticos da medicina vigente. As palavras de Vicente quanto ao creme parecem nos dizer que tudo se encontra na pele, na superficialidade do nosso corpo.

Agora, no plano de continuidade do filme, Cristina e Vicente vivem um romance. Querem passar alguns dias numa lua de mel fora de Toledo, na cidade de Madri. A atmosfera de riso e melodramática atravessa o contexto da viagem, tendo como transporte, para o deslocamento, um trem. Enamorados, fazem sexo ao amanhecer. Nas poltronas, Vicente toca os dedos na buceta de Cristina. Depois se agacha, beijando a sua penugem de lindos fios dourados. Aos poucos, toca nos pequenos lábios. A imagem do prazer vivido por Cristina é enquadrado pela janela de vidro. Belas imagens em que os sussurros dos amantes se misturam com a paisagem verde e com algumas casas que anunciam a cidade de Madri.

Mas, trata-se de Almodóvar em que prazer, alegria e dor andam juntos, assim como na vida, a mesma equação não cessa de acontecer. Subitamente, escutamos um grito no corredor do trem. Um homem aparece portando um revólver direcionado para uma criança. A tensão se instala. O momento de prazer entre o casal é paralisado. Vicente aproxima-se do homem e pede para que ele nada faça à criança. Desesperada, uma senhora se põe sobre o vilão, sendo imediatamente alvejada. Nesse instante, Vicente puxa a criança. Cristina se joga por sobre Vicente, mas é também alvejada. Tais

cenas são mostradas em *slow motion*, numa sucessão de imagens lentas. O som dos tiros e os gritos das pessoas fizeram os inspetores chegarem até o vagão do trem e prenderem o bandido. Vemos Cristina aos poucos morrer. Vicente chora. Temos um *Fade-Out* na imagem.

O filme continua novamente em Toledo. Trata-se de uma sala bastante ampla. Reunidos com os antigos amigos e outras pessoas, visualizamos a perplexidade inscrita em olhares e gestos que denunciam dúvidas, questionamentos e preconceitos diante de Vicente, que fala sobre a intolerância humana. Num momento, um dos amigos chega a chamar Vicente de Tirésias, personagem da mitologia grega que passou sete anos, sendo mulher, e depois voltou a ser homem. Mas os dias de cativo em *El Cigarral*, e toda a experiência da tragédia que Vicente viveu, o faz conduzir respostas e contextualizar diálogos devastadores em que estão inscritas críticas às metafísicas das substâncias, e aos sujeitos transcendentais. Vicente busca deliberar outras questões que saiam dessa dualidade em que os seus amigos marcam o território de gênero. O imperativo passa a ser: *Tenho pele, logo me transfiguro*. Para Vicente, não existe identidade de gênero, pois não há semelhança e unidade. Dialogamos muito mais com a superfície e a mudança, e não com as representações que fundaram e fomentaram a ideia de centro e universalidade.

Vicente não guarda uma interioridade que represente ele tal como era antes da experiência no cativo. Fala, no entanto, dos perigosos caminhos das interpretações. Segundo ele, rizomas podem se tornar árvores e se firmar no solo, criando galhos que verticalizam as experiências em conhecimentos inteligíveis. A vida, como diz Nietzsche (2012), deve ser vivida como fenômeno estético, sempre a reinventando e buscando o seu apelo na transformação. Por isso, Vicente passa a ser um nômade, pois para ele/ela

a vida se configura fora da razão instrumentalizada de técnicas, mas no âmbito da paixão em que o fluxo se instaura noutra plano, o plano da imanência. O ponto de partida da existência não se define pela existência de um eu, mas submetido ao movimento incessante da vida.

Trata-se agora de um personagem que deflagra uma guerra contra as instituições religiosas com os seus cortejos de pastores e padres sujeitados pela figura do pai orientado. As instituições médicas perfilam outro espaço em que Vicente tenta desalojar o biopoder. A vida artista passa a ser o proclame do seu cotidiano...

Para tal argumento fílmico, não há quem consiga terminar, por isso o final do filme *A Pele que Habito* não se conclui e nem permanece, mas se movimenta. Muitas descrições nos alimentariam a prosseguir através das nossas fantasias e deliberações imagéticas. Haveria filmes diversos e outros tantos roteiros. Nunca chegaremos à verdade das coisas e nunca teremos a verdade de um filme, pois não existe mais obrigatoriedade em chegarmos às coisas. O que importa é o trânsito, caminhar-caminhando, apostar na vida como Vicente apostou quando a tragédia se apoderou da sua existência: “Viver – isso significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos e também tudo o que nos atinge; não podemos agir de outro modo” (Nietzsche, 2012, p.12).

Por tudo isso, o roteiro tese é dado às pausas para a nossa ruminação. Ficamos no suspense quanto ao que podemos caminhar-caminhando. Há em nosso mundo muitos Ledgards e muitos/as Vicentes/Veras. No entanto, há mais Ledgards do que Vicentes/Veras. O peso não é numérico, pois o segundo é a maioria silenciada. Cuidemos do primeiro, pois contra ele o remédio é a arte de viver contrária a todas as formas de fascismo (Foucault, 1977). Quantos gestores da vida, como Ledgard, se

arvoram noite e dia anulando a todos nós? Em nosso território nacional, eles afirmam e legitimam os espaços demarcados pelas instituições políticas, ou melhor, biopolíticas. Não foi à toa que Foucault (1977) enumerou os três grupos de fascismos: os funcionários da verdade, os técnicos do desejo, e o próprio fascismo, ou, respectivamente: políticos, psicanalistas dogmáticos e o fascismo em si mesmo.

No filme, o biopoder circunscreve a atmosfera científica, cujos perigos assombram a todos nós pelas consequências desmedidas do mal uso da medicina genética. Se a modernidade nos deu a bomba atômica, talvez, o mundo atual nos traga um novo perigo que irrompe silenciosamente através de humanos que lucram através das normas estabelecidas quanto aos padrões de beleza, corpos, etc.

Sendo assim, se Marx nos falava das divisões de classe, Ledgard vai nos trazer a manipulação genética que atenda aos padrões em que somente alguns poderão possuir: um novo arianismo se instala e a ideia de progresso é o grande vilão. Ledgard é apenas uma das peças das engrenagens que já estão por aí no âmbito de um niilismo absoluto em que a vida foi reduzida completamente.

Desta maneira, se o remédio contra Ledgard é a arte, teremos como o mediador Vicente/Vera. Entendemos que interior e exterior não são contrários, mas intensificações onde se deslizam experiências e encontros em dobras contínuas. Enfim, a pele faz a passagem para outros momentos. Nosso maior desafio não é entender, mas viver um plano de contingências com a vida, em que não há garantia de nada, restando-nos resistir e viver.

## Referências Bibliográficas

Adriao, Karla Galvão; Cabral, Arthur Grimm; Toneli, Maria Juracy Filgueiras. Tatear (2012). IN: Fonseca, Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Lívia do; Maraschin Cleci (Orgs). Pesquisar na Diferença: um abecedário. Porto Alegre: Sulina.

Agamben, Giorgio (2009). O que é contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC: Editora Argos.

Almeida, Flavia Almeida de (2009). Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista – UNESP.

Almodóvar, Pedro, (2008). In: Strauss Frederic. Entrevistas, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Amazonas, Maria Cristina Lopes de Almeida; Silva, Taciano Valério Alves da; Vieira, Luciana Leila Fontes. A Sobra faz a Diferença (2012). In: Silva (Org.), Antonio de Pádua Dias da. Sobre pessoas (sexuais) e seus papéis socioculturais: ensaios de literatura e psicologia. João Pessoa: Editora Universitária da UEPB.

Aragão, Gabriel Adams Castelo Branco (2013). As Construções narrativas de Pedro Almodóvar na Literatura e no Cinema. Revista Plurentes, Artes y Letras. Ano 2, nº 3.

Arenas, Isabel María Jiménez (2006). La Expresión Plástica de Louise Bourgeois. Estrategias Feministas para uma PraxisTerapeutica. Tese de Doutorado. Departamento de Estética. Universitat de Valencia.

Aumont, Jacques; Marie, Michel (2003). Dicionário Teórico e Critico de Cinema. Campinas: Editora Papirus.

\_\_\_\_\_ (2009). A Análise do filme. Lisboa :Portugal. Edições Texto & Grafia LTDA.

Aumont, Jacques (1993). A imagem. Campinas: São Paulo: Editora Papirus.

\_\_\_\_\_ (1995). A estética do filme. Campinas: São Paulo: Editora Papirus,

\_\_\_\_\_ (2004). As Teorias dos cineastas. Campinas, SP: Editora Papirus.

\_\_\_\_\_ (2008). Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas, SP: Editora Papirus.

\_\_\_\_\_ (2011). O cinema é o último dispositivo que diz: “olhe”. In: Nogueira, Lisandro. Entrevista com Jacques Aumont: Os caminhos do cinema no século 21. Revista significação, nº34.

Baecque Antoube de (2009), O corpo no Cinema. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jeran – Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.) História do Corpo. As Mutações do Olhar: O Século XX. Vol 3. Petropolis – RJ: Editora Vozes.

Bachelard Gaston (2008). Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes.

Barros, Maria Elizabeth Barros de; Zamboi Jésio (2012). Gaguejar. In: Fonseca Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Lívia do; Maraschin, Cleci (Orgs). Pesquisar na Diferença: um abecedário. Porto Alegre: Sulina.

Benjamim, Walter (1993). Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense.

Bento, Berenice (2006). A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Editora Garamond.

Bernardet, Jean-Claude (1981). O que é cinema. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (2011). Trajetória Crítica. São Paulo: Editora Martins Fontes.

Branco, Guilherme Castelo (2009). Anti – Individualismo, vida artista: uma análise não - facista de Michel Foucault. In: Rago, Margareth; Veiga – Neto, Alfredo (Orgs). Para uma vida não – facista. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Bresson, Robert (2005). Notas sobre o cinematógrafo. São Paulo: Iluminuras.

Briselance, Maria France; Morin, Jean – Claude (2010). Gramática do Cinema. Lisboa: Edições texto & grafia.

Butler, Judith (2002a). Como os corpos se tornam matéria, Janeiro de 2002. Entrevista realizada por Irene Costera Meijer e Baukeje Prins. Revista dos Estudos Feministas.

Butler, Judith (2002b). Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’. Buenos Aires: Editora Paidós.

\_\_\_\_\_ (2003). Problemas de gênero: Feminino e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_ (2009). Desdiagnosticando o gênero. Physis Revista de Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, 19 [ 1 ]: 95-126.

\_\_\_\_\_ (2010). Problemas de gênero: Feminino e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Campos, Maria Consuelo Cunha (2001). De Frankenstein ao Transgenero. Rio de Janeiro: Editora Agora da Ilha.

Campedelli, Samira Yousseff; Souza, Jésus Barbosa (2002). Produção e textos e usos da linguagem. São Paulo: Editora Saraiva.

Camus, Albert, (2007). O mito de Sisifo. São Paulo: Editora Martins Fontes.

Carriere, Jean Claude (2005). A Linguagem Secreta do Cinema. São Paulo: Ediouro.

Chanter, Tina (2011). Gênero: Conceitos – Chave em Filosofia. Porto Alegre: Editora Artmed.

Coelho, Maria Thereza Ávila (2010). Violência Simbólica , testemunho e reinvenção de si: a questão da identidade a partir de Louise Bourgeois. In: Fazendo Gênero 9: Diasporas, Diversidade . Deslocamento: Florianópolis.

Costa, Luis Arthur (2012). Operar. IN: Fonseca, Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Livia do; Maraschin Cleci (Orgs). Pesquisar na Diferença: um abecedário. Porto Alegre: Sulina.

Debord, Guy (1997). A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Editora Contraponto.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1995). Mil Platês. Capitalismo e esquizofrenia 2. Volume 1. São Paulo: Editora 34.

\_\_\_\_\_ (2010). O Anti Edipo: capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, Gilles; Parnet, Claire (1998). Diálogos. São Paulo: Editora Escuta.

Deleuze, Gilles (1985). A Imagem Tempo. São Paulo: Editora Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (1992). Conversações. São Paulo: Editora 34.

\_\_\_\_\_ (1997). Crítica e Clínica. São Paulo: Editora 34.

\_\_\_\_\_ (2000). Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Dias, Belidson (2010). Fronteiras em fluxo: as malas de Almodóvar. In: Fazendo Gênero 9: Diasporas, Diversidade , Deslocamento: Florianópolis.

Diehl, Rafael; Lopes, Graziela P. (2012). Intervir. IN: Fonseca, Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Livia do; Maraschin Cleci (Orgs). Pesquisar na Diferença: um abecedário. Porto Alegre: Sulina.

Duarte, Luís Sérgio (2005). O conceito de Fronteira em Deleuze e Sarduy. Volume 13. São Paulo: Revista Tempo de História.

Dreyfus, Hubert L; Rabinow, Paul (2013). Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica. 2º edição revista. Rio de Janeiro: Editora Forense.

- Eco, Umberto (2007). História da Feiura. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Eisenstein, Serguei (1969). Reflexões de um Cineasta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Farthing, Setephen (2011). Tudo sobre Arte: Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro: Editora Sextante.
- Filho, Kleber Prado (2012). Martelar. IN: Fonseca, Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Livia do; Maraschin Cleci (Orgs). Pesquisar na Diferença: um abecedário. Porto Alegre: Sulina.
- Fonseca, Tania Mara Galli; Farina, Juliane Tagliari (2012). Clinicar. IN: Fonseca, Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Livia do; Maraschin, Cleci (Orgs). Pesquisar na Diferença: um abecedário. Porto Alegre: Sulina.
- Foucault, Michel (1984). Uma Estética da existência. In: Le Monde, 15-16 Juliet 1984. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.
- \_\_\_\_\_ (1984). Vigiar e Punir. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- \_\_\_\_\_ (1985). Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 5º ed.
- \_\_\_\_\_ (1988). História da Sexualidade I : Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Editora Graal.
- \_\_\_\_\_ (1992). O que é um autor? 3º edição. São Paulo: Editora Passagens.
- \_\_\_\_\_ (1999). As palavras e as Coisas. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (2006). Eu Sou um pirotécnico. In: Pol Droit, R. Michel Foucault. Entrevistas. Rio de Janeiro: Graal.
- \_\_\_\_\_ (2010). A Hermenêutica do Sujeito. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (2012). Ditos & Escritos. Poder – Saber. Volume IV. 3º edição. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.
- \_\_\_\_\_ (2013). Michel Foucault entrevistado por Hubert I. Dreyfus e Paul Rabinow. In: Dreyfus, Hubert L; Rabinow, Paul. Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica. 2º edição revista. Rio de Janeiro: Editora Forense.
- \_\_\_\_\_ (2014). Ditos e Escritos. Genealogia da ética, Subjetividade e Sexualidade. Volume IX. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.
- \_\_\_\_\_ (1977). Introdução à vida não – facista. In: Gilles Deleuze e Félix Guattari. Anti – Oedipus: Captitalism and Schizophrenia. New York, 1977. P. XI-XIV. Traduzido por Wanderson Flor do Nascimento.

Freud, Sigmund (1996). O Estranho. In: Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud (vol XVII). Rio de Janeiro: Editora Imago.

Fuganti, Luiz (2012). Devir. IN: Fonseca, Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Lívia do; Maraschin Cleci (Orgs). Pesquisar na Diferença: um abecedário. Porto Alegre: Sulina.

Galinkin, Ana Lúcia; Ismael, Eliana (2011). Gênero. In: Psicologia Social: Temas e Teorias. Camino, Leoncio; Torres, Ana Raquel Rosas; Lima, Marcus Eugênio Oliveira; Pereira, Marcos Emanuel. Brasília: Editora Technopolitik.

Garcia – Roza, Luiz Alfredo (1988). Freud e o Inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Gaudêncio, Edmundo de Oliveira (2004). Sociologia da Maldade & Maldade da Sociologia. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

Gead, Eduardo (1985). O Poder do Cinema. Lisboa- Portugal: Editora Horizonte.

Gorki, Máximo (2007). Minhas Universidades. São Paulo: Editora Cosac Naif.

Guattari, Felix; Rolnik, Suely (1986). Micropolítica: Cartografias do Desejo. Petropolis: Editora Vozes.

Guimarães, Hélio (2003). O Romance do século XIX: Observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELEGRINI, Tânia (org.). Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Editora Senac.

Gulandi, Alberto (2003). Deleuze. São Paulo: Estação Liberdade.

Goliot - Lété , Anne; Vanoye, Francis (1994). Ensaio sobre a Análise Fílmica. Campinas: Editora Papirus.

Gomes, Paulo Emilio Salles (1987). A personagem cinematográfica. São Paulo, SP: Editora Perspectiva.

Gomes, Patrícia Argôllo (2012). Fotografar: Capturar a Passagem. In: Fonseca, Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Lívia do; Maraschin Cleci (Orgs). Pesquisar na Diferença: um abecedário. Porto Alegre: Editora Sulina.

Johnson, Randal (2003). Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas. In: Pelegrini, Tânia (org.). Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Editora Senac.

Joly, Martin (1996). Campinas, SP: Editora Papirus.

Jounquet, Thierry (2011). Tarântula. Rio de Janeiro: Editora Record.

Hanciau, Nubia Jacques (2005). Entre – Lugar. IN: Figueiredo, Eurídice (Org). Conceitos de Literatura e Cultura. Juiz de Fora: UFJF.

Haraway, Donna J. (2000). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo – socialista no final do século XX. In: Silva, Tomaz Tadeu da. (Org.). Antropologia do Ciborgue: asvertigens do pós humano. Belo Horizonte: Editora Autentica.

Hall, Stuart (2006). A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 6º ed. Rio de Janeiro - DP&A Editora.

Hidalgo, João Eduardo (2009). Docudramas de La Movida madrilená: "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón". Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun.

Hitchcock, Susan Tyler (2010). Frankenstein – As muitas faces de um monstro. São Paulo – Editora Larousse.

Kaplan, E (1995). Ann. A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

Kaplan, E. Ann (2000). Freud, cinema e cultura. In : Roth, Michael. S. Freud Conflito e Cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Krutzen, Eugênia Correia (2011). Discurso e Autoria: A Escrita terapêutica. In: Albuquerque Junior, Durval Muniz; Veiga – Neto, Alfredo; Filho, Alípio de Souza. Cartografias de Foucault. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

Kristeva, Julia (1989). Poderes de La Perversion. Argentrina 2: Siglo veintiuno editores.

Lazzarotto, Gislei Domingas Romanzini (2012). Experimentar. IN: Fonseca, Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Livia do; Maraschin Cleci (Orgs). Pesquisar na Diferença: um abecedário. Porto Alegre: Sulina.

Leite, Sidney Ferreira (2003) O cinema manipula a realidade? São Paulo: Editora Paulus.

Leite, Luiza Aguiar (2010). Humanismo crítico no cinema de Pedro Almodóvar. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes-UFMG.

Levy, Tatiana Salem (2011). A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Lins, Daniel (2010). Por uma Escrita Rizomática. Revista Polichinello. UFCE.

Lipovetsky, Gilles (2009). O império do efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras.

Luz, Rogério (2002). Filme e Subjetividade. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.

Lopes, Denilson (2006). Cinema e Gênero. In: História do cinema mundial. Mascarello, Fernando (Org). Campinas, SP: Editora Papirus.

Louis, M. – V (2006). Diga-me: o que Significa Gênero? Sociedade e Estado. v.21, n.3, 111 – 124. Brasília.

Louro, Guacira Lopes (2008a). Um Corpo estranho: Ensaio Sobre Sexualidade e Teoria Queer. Bele Horizonte: Editora Autêntica.

Louro, Guacira Lopes (2008b). Cinema e Sexualidade. Revista Educação e Realidade. Número 33(1), jan-junho-UFRS.

Machado, Deleuze (2009). Deleuze, a arte e a filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Mamet, David (2002). Sobre Direção de Cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Marie, Michel; Jullier, Laurent (2009). Lendo as Imagens do Cinema. São Paulo: Editora Senac.

Mauerhofer, Hugo (1983). A Psicologia da experiência cinematográfica. In: Xavier, Ismail. A Experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes.

Mercado, Gustavo (2011). O olhar do cineasta. Rio de Janeiro: Editora Elsevier.

Merleau – Ponty, Maurice (2011). Fenomenologia da Percepção. São Paulo – Editora Martins Fontes.

Metz, Christian (1980). Linguagem e Cinema. São Paulo: Editora Perspectiva.

Miranda, Luciana Lobo; Soares, Leonardo Barros (2009). Produzir Subjetividades: o que significa? In: Estudos e Pesquisas em Psicologia. Ano 09, nº 02, p: 408-424. Rio de Janeiro: UERJ.

Miskolci, Richard (2006). Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. Florianópolis: Estudos Feministas.

\_\_\_\_\_ (2007). Comentário. Revista pagu, janeiro-junho: Unicamp.

\_\_\_\_\_ (2009). A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. ano 11, nº21, jan/jun. 2009. Porto Alegre: Sociologias.

Mosé, Viviane (2011). Nietzsche e a grande política da linguagem. 2º edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Munsterberg, Hugo (1983). A atenção, a memória e a imaginação, as emoções. In: XAVIER, Ismail. A Experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes.

Moles, Abraham (2007). O kitsch: a arte da felicidade. São Paulo: Editora Perspectiva.

Monclar, Jorge (2009). Linguagem Cinematográfica: narrando com imagens. Rio de Janeiro: Editora Jorge Monclar.

Nancy, Berthier (2009). Pedro Almodóvar: No início era a Movida. Cadernos Ceru, série 2, v.20, nº1.

Nepomuceno, Margarete Almeida (2010). A película do desejo: a subversão das identidades queers no cinema de Pedro Almodóvar. Doutorado (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal da Paraíba.

Neves, Claudia Abbês Baêta (2012). Desejar. IN: Fonseca, Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Lívia do; Maraschin Cleci (Orgs). Pesquisar na Diferença: um abecedário. Porto Alegre: Sulina.

Nietzsche, Friedrich (2008a). Assim Falou Zaratrusta. 2º edição. Petropolis, RJ: Editora Vozes.

\_\_\_\_\_ (2008b). Aurora. Petropolis, RJ: Editora Vozes.

\_\_\_\_\_ (2009). A Genealogia da Moral. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petropolis, RJ: Editora Vozes.

\_\_\_\_\_ (2012). Gaia Ciência. São Paulo: Companhia das Letras.

Nolasco, Sócrates (1995). O Mito da Masculinidade. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

Oroz, Silvia (1999). O cinema de lágrimas na América Latina. Rio de Janeiro: Funarte/Ministério da Cultura.

Ortega, Francisco Javier (1999). Amizade e Estética da Existência. Rio de Janeiro: Editora Graal.

Pastor, Brígida (2002). Transmutaciones de gênero em el cine de Almodóvar: Mujeres al borde de un ataque de nervios. Cadernos de Recienvenido: Publicação do programa de pós – graduação da USP: São Paulo.

Pellegrini, Tânia (2003). Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: Pellegrini, Tânia (org). Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Editora Senac.

- Pereira, Carlos Alberto M . (1992). O que é Contracultura? Rio de Janeiro: Editora Brasiliense.
- Peters, Michel (2000). Pós Estruturalismo e filosofia da diferença. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- Preciado, Beatriz (2009). Terror Anal, In: Gui Hocquenghen. Barcelona: Editora Melusina.
- Probert, Christiana (1989). A era do individualismo. In: Laver, James. A roupa e a moda: Uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras.
- Queiroz, Edilene Freire de (2007). Trama do Olhar. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Quinet, Antonio (2002). Um olhar a mais. Rio de Janeiro – Jorge Zahar Editor.
- \_\_\_\_\_ (2011). Almodóvar encena a fantasia. In: El deseo- O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar. Coutinho, Angélica; Lira - Gomes, Breno (orgs). Caixa Econômica Federal: São Paulo.
- Ramos, Fernão Pessoa (2009). Apresentação à edição brasileira. In: Marie, Michel; Jullier, Laurent. Lendo as Imagens do Cinema. São Paulo: Editora Senac.
- Santana, Gilmar (2007). Riso, Lágrima, Ironia e Tradados: Pedro Almodóvar – Genialidade em Paradoxo Permanente. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo-USP.
- Sampaio, Camila Pedral (2000). O cinema e a Potência do imaginário. In: Bartucci Giovanna (org.) psicanálise, cinema e estéticas d subjetivação, Rio de Janeiro: Editora Imago.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2007). A epistemologia do armário. Caderno pagu, 28, janeiro – junho.
- Scliar, Moacyr (2003). Saturno nos Trópicos. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva. André do Eirado (2012). Maquinar. IN: Fonseca, Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Livia do; Maraschin Cleci (Orgs). Pesquisar na Diferença: um abecedário. Porto Alegre: Sulina.
- Sontag, Susan (1987). Contra a Interpretação. Porto Alegre: LP&M.
- Stam, Robert (2003). Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papirus Editora.
- Strauss, Frederic (2008). Conversa com Almodóvar. Entrevistas, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Swain, Tania Navarro (2005). Identidade nômade: heterotopias de mim. In: Rago, Margareth; Orlandi, Luiz B. Lacerda; Veiga – Neto, Alfredo. *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A editora.

Tarkovsky, Andreaei Arsensevich (1998). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

Telles, Sérgio (2004). *O psicanalista vai ao cinema*. São Carlos: Editora Casa do Psicólogo.

Tesser, Charles Dalcanale; Luz, Madel Therezinha (2008). Racionalidades Médicas. *Revista de Ciência e Saúde Coletiva*, 13(1):195-2006. Rio de Janeiro.

Turner, Graeme (1997). *O Cinema como Prática Social*. São Paulo: Editora Summus.

Tufvesson, Carlos (2011). Universo de Almodóvar de elementos diversos. In: *El deseo- O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*. Coutinho, Angélica; Lira - Gomes Breno (orgs). Caixa Econômica Federal: São Paulo.

Ventura, Miriam; Schramm (2009). Limites e Possibilidades do exercício da autonomia nas práticas terapêuticas de modificação corporal e alteração da identidade sexual. *Physis Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 19 (1): 65-93.

Villaça, Nízia (2006). Sujeito/abjeto. *Revista Logos 25: corpo e contemporaneidade*. Ano 13.

Xavier, Ismail (2003a). *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Nayf.

Xavier, Ismail (2003b). Do texto ao filme: A rama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Pellegrini, Tânia (org). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac.

Weyergans, Franz (1971). *Tu e o Cinema*. Porto Alegre: Livraria Civilização.

Zanella, Andréa Vieira (2012). Escrever. In: Fonseca. Tânia Mara Galli; Nascimento, Maria Lívia do; Maraschin, Cleci (Orgs). *Pesquisar na Diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina.

## **REFERÊNCIA FILMICA**

### **FILMES DE PEDRO ALMODÓVAR**

Pepi, Luci e Bom, (1980).

Labirinto de paixões, (1982).

Maus hábitos, (1983).

Que fiz eu para merecer isto? (1984).

Matador, (1986).

Mulheres à beira de um ataque de nervos, (1987).

Carne Tremula, (1997).

Tudo sobre minha mãe, (1999).

Fale com ela, (2001).

A Pele que Habito, (2011).

## ANEXO



# PIEL QUE HABITO

JUAN BANDERAS ELENA ANAYA MARISA PAREDES  
JAN CORNET ROBERTO ÁLAMO

PEDRO ALMODÓVAR producida por: ESTHER GARCÍA música: ALBERTO IGLESIAS montaje: JOSÉ SALCEDO  
guionista: JOSÉ LUIS ALCÁINE guión de PEDRO ALMODÓVAR con la colaboración de AGUSTÍN ALMODÓVAR  
basado en "Mygale" novela de Thierry Jonquet. Éditions Gallimard

dirigida por **PEDRO ALMODÓVAR**



