

# A FEMINILIDADE COMO RESISTÊNCIA EM A PELE QUE HABITO

Isadora de Vilhena  
Barretto (SEDES)

A maioria dos filmes de Pedro Almodóvar são conhecidos como obras que trabalham sob a circunscrição do tema do feminino. Não seria diferente no caso de *A pele que habito*, película que toca na problemática da identidade a partir da ótica da transexualidade. Tendo início com a apresentação de uma misteriosa mulher que vive trancada sozinha em um quarto, vestindo um estranho colã bege, somos surpreendidos com a revelação de que ela era anteriormente do sexo masculino. Ao longo do filme, compreendemos que a personagem havia passado por uma cirurgia de mudança de sexo feita à sua revelia, tendo tido sua pele e seu corpo completamente alterados sem seu consentimento. Entendemos que Vera – nome da personagem – era mantida prisioneira por um médico que se utilizava de seu corpo intencionando, além de sua mudança corporal, também uma transformação em sua subjetividade, almejando a produção de uma “mulher perfeita”, plenamente convicta de sua identidade enquanto mulher. As questões de interesse desse trabalho, então, são apresentadas. O que define o que é uma mulher? Como funciona o processo de construção de identidade de um sujeito? A identidade é passível de ser modificada em face de uma situação impositiva? Como resistir diante de tal violência?

Em *A pele que habito*, a existência de Vera é um verdadeiro projeto. Sentimos que estamos em um ambiente absolutamente controlado, onde nada está fora de lugar e a sensação de vigilância é constante. O cenário remete a um tipo estrutural de poder visível a partir da Era Moderna o qual o filósofo Michel Foucault (1988) denomina de *sociedade disciplinar*, caracterizado pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida. Para Foucault, as lógicas científica e industrial invadem, na modernidade, tanto o ambiente social quanto o subjetivo, na regulação dos seres humanos e de suas formas de vida, num movimento que ele denomina de *biopoder*. O autor relaciona tal fenômeno a concepções de ordem administrativa, em que a visão do corpo como uma máquina permitiu concebê-lo como algo passível de ser calculado e controlado tecnicamente, possibilitando tanto o desenvolvimento de suas habilidades quanto seu adestramento. O sujeito na modernidade, dessa forma, passa a ser condicionável, capaz de ser submetido a técnicas científicas e industriais, que, interiorizadas, o disciplinam (Foucault, 1988).

Para Foucault, o poder, na estrutura de uma sociedade disciplinar, invade o cotidiano e é aplicado em fatores de ordem simples da própria vida, como, por exemplo, no controle do tempo e na arquitetura dos espaços. É exatamente o que ocorre na vida de Vera, que tem uma rotina regrada. Em relação ao tempo, todas as horas de seu dia são preenchidas com diversas atividades, em horários bem delimitados e previamente determinados. Além disso, sua comida é calórica, nutritiva e hormonalmente avaliada e tudo que utiliza deve ser pedido e autorizado. O que lê, o que assiste na televisão, as roupas que veste, o que come, como dorme. Todos os elementos de seu cotidiano são direcionados para a construção e desenvolvimento de sua feminilidade. A lógica disciplinar se instaura,

assim, na tentativa de construção de uma subjetividade a partir de uma adequação contínua da existência. A cientificidade dada pela figura do médico também reforça tal lógica, na medida em que ele constrói o físico de Vera, aplicando sua pesquisa em seu corpo, em sua pele.

No caso da arquitetura de espaços como dispositivo de poder, este é exercido no processo de observação e vigilância constantes, na criação de ambientes onde os corpos se sintam sob a presença permanente de um olhar que se manifesta de maneira invisível e indeterminada, como é exemplificado por Foucault na figura do panóptico<sup>1</sup>. Assim ocorre com Vera, que vive seus dias observada por uma câmera de vigilância que aponta para ela a todo momento. Fechada em seu quarto, Vera olha para a câmera sem saber se a olham. E aqui, a técnica de confinamento também entra em destaque. Nela, o sujeito é direcionado a seguir uma sequência determinada de espaços onde se adquire conhecimento ao mesmo tempo em que discursos e comportamentos desejáveis são reproduzidos, disciplinando o sujeito e cerceando a produção de novos discursos. Numa dinâmica tecnicizante, que constrange a espontaneidade e regula os movimentos de ir e vir, a liberdade, assim, fica condicionada. Cria-se, então, o que Foucault chama de corpos dóceis: pessoas submissas e funcionais, que não cometem ações contra o sistema ao mesmo tempo em que cooperam com a estrutura.

Mas seria isso o que ocorre no caso de Vera? Teria ela se submetido às lógicas disciplinares do médico adquirindo, com isso, uma identidade feminina? Como preservar uma subjetividade em um ambiente onde se é constantemente controlado? A resistência nesses moldes é possível? Foucault parece dizer que sim ao perceber nas *práticas de si* uma possibilidade criativa de escape do poder. Para ele, a chave da questão está na forma singular como um sujeito pode se relacionar com as estruturas de poder, produzindo modos de existência que ultrapassem e reinventem o que é prescrito pelos códigos disciplinares. Dessa forma, em vez de uma oposição direta a um sistema, as práticas de si se utilizariam do próprio sistema para a produção de uma nova forma de subjetivação, valendo-se dos mesmos códigos concebidos para o assujeitamento como mecanismo de resistência e criação de si. A psicanalista Jô Gondar ressalta, entretanto,

---

1 Para pensar a possibilidade de um poder exercido pela via espacial, Foucault se apoia no modelo arquitetônico de prisões criado por Jeremy Bentham, o panóptico, que consiste em uma torre central circundada por janelas - onde permanece um vigia - e em celas que a circundam, com suas aberturas direcionadas para a frente da torre. Sua estrutura faz com que o prisioneiro nunca saiba quando está sendo olhado e se sinta em constante estado de observação, e foi aplicado, inicialmente, com o intuito de tornar os presídios mais econômicos e eficientes.

que “isso não significa dizer que a relação a si é uma área preservada, imune aos sistemas institucionais e sociais e às relações de saber e poder” (Gondar, 2003, p. 35).

Na verdade, não existe território no qual as relações de poder estejam ausentes. Contudo, os processos de subjetivação ou criação de si põem em jogo um movimento sinuoso que não se reduz ao assujeitamento, nem tampouco à simples reação de oposição. Nesses processos, tomam-se as forças que alimentam as relações de sujeição de modo a vergá-las ou dobrá-las sobre si mesmas. Em outros termos, ao invés de se enfrentar o inimigo opondo-se uma força à dele, se dobra a própria força que assujeita para constituir uma resistência, criando algo novo, para além de qualquer assujeitamento. (Gondar, 2003, p. 35)

Aqui, voltamos ao nosso objeto. Em *A pele que habito*, Vera apresenta um corpo de mulher. Sua pele, suas curvas, seu cabelo, a maquiagem e as roupas que usa, tudo remete ao universo feminino. Mas ela – ou ele – se sente como uma? A dúvida não parece ser só do espectador. Em diversas passagens do filme, sentimos que esse questionamento é atravessado pela própria personagem, que oscila numa postura nunca sabida se verdadeira ou forjada.

Seus trejeitos são femininos e sua aparência muito fiel ao ideal estético do que se define socialmente como mulher. Sua aparência é tão perfeita que nos confunde, por vezes nos fazendo esquecer da verdade de seu passado: Vera não é transexual porque quer. Sua mudança de sexo foi imposta por um ente externo, à sua revelia. Neste cenário, nos perguntamos se teria Vera alguma autonomia subjetiva mesmo que, de acordo com o que é previsto pelos códigos, apresente uma identidade feminina. A situação, aqui, lembra uma passagem do texto *O que é uma mulher?*, da psicanalista Marie-Hélène Brousse (2012), que conta uma anedota a respeito do psicanalista Antonio Di Ciaccia. Nela, uma mulher o procura pedindo análise sob a justificativa de Antonio ser um homem. Ele, então, pergunta o que ela saberia sobre isso, ao passo que ela responde: pelo menos, Antonio se parecia com um.

Podemos ir adiante com a psicanalista Joan Riviere. Em seu texto, *A feminilidade como máscara*, Riviere (2005) relata que para uma de suas pacientes a feminilidade funcionava como um disfarce que servia tanto para encobrir uma fantasia direcionada a seu pai quanto para se proteger socialmente dos homens que a rodeavam. Sua feminilidade era usada, assim, como uma máscara, cuja função se fazia tanto no sentido de preservar uma intimidade consigo mesma, quanto de produzir um desvio na imposição de um comportamento imposto. Para ela, o que seria da ordem de um genuinamente feminino não existiria. Não haveria, em suma, diferença entre a feminilidade e uma máscara.

Algumas questões aqui saltam aos olhos. O que define o que é um homem e o que é uma mulher? Que lugar teria a aparência nesse processo? No artigo *A arte de Almodóvar*, a psicanalista Ana Costa (2007) ressalta o fascínio do diretor pela fantasia de mulher e, mais do que isso, pela mulher como fantasia. A preocupação excessiva com as vestes, a teatralidade,

o drama, a insatisfação, as diversas atuações que, nem por elas, deixam a mulher cuidar de seu visual. Em seus filmes, os adereços, os brincos, as combinações, tudo é apresentado como elementos que se instauram no universo do feminino. Segundo Costa:

Mesmo que para o autor o foco sejam as mulheres, o que ele tematiza é a identidade sexual como fantasia. "Fantasia", aqui, não é uma denúncia: não é uma acusação de que ali se encarna algo falso, cuja essência estaria em outro lugar. O que se pode interpretar de seus filmes é que a aparência é a própria essência da identidade: não há nada que se sustente "por trás", ou mais profundo: nem natureza corpórea, nem uma suposta transcendência abstrata. (Costa, 2007, p. 80)

Ora, se a aparência é considerada por Ana Costa a própria essência da identidade, como é possível para Vera ter alguma autonomia subjetiva a partir de uma lógica disciplinar? Em sua fala, o que Ana Costa na verdade nos diz é que a identidade não existe como um dado natural. A identidade é uma construção social e cultural. Não está literalmente na aparência em si, na anatomia ou no biológico, mas no que nos é trazido no plano da linguagem. Seguindo tal pensamento, podemos considerar que Vera pode recusar a nova identidade imposta pelo médico no campo do discurso. Embora o corpo de Vera seja, desde a cirurgia, o de uma mulher, sua construção sobre si mesma continua sendo masculina, ou seja, aquela constituída a partir de suas memórias, de seu passado como Vicente. Por tal razão, pode não se reconhecer em sua própria aparência física.

E parece que, de fato, é isso o que ocorre quando percebemos que Vera apresenta, ao longo do filme, dois movimentos distintos de resistência face ao poder do médico. No primeiro deles, vemos que a personagem rejeita diretamente seu corpo e os elementos ligados ao universo feminino. Até metade do filme, tenta por diversas vezes o suicídio, recusa-se a usar vestidos, e permanece durante todo o tempo ou inteiramente nua, ou em seu colã bege – sua segunda pele. A aparência e o comportamento produzidos pela disciplina são postos como elementos a serem combatidos, ação que se faz pela denúncia de seu próprio assujeitamento. A crítica, assim, é utilizada como instrumento de resistência, método o qual, infelizmente, ainda carece, na narrativa, de força criativa.

O movimento de resistência de maior efetividade só é apresentado quando Vera percebe que sua aparência, tradicionalmente interpretada como um código revelador da opressão exercida pelo médico, pode ser usada como arma a seu favor. Dessa forma, assim como propõe a paciente de Joan Riviere, Vera parece brincar com a relação entre aparência e identidade, utilizando a feminilidade como máscara, servindo-se dela como disfarce, proteção e desvio. Disfarce em relação ao médico, proteção para sua subjetividade, mas também como desvio: Vera utiliza-se dos mesmos elementos femininos antes vistos como instrumentos disciplinares como uma maneira de criar um estilo subjetivo próprio. Assim, produz uma relação singular com detalhes sutis de seu cotidiano considerados

femininos socialmente, dobrando-os sobre si mesmos e reinventando-os como locais de resistência. Nesse sentido, suas aulas de yoga, por exemplo, modelam seu corpo ao mesmo tempo em que ensinam que forma não corresponde a conteúdo, suas produções artísticas revelam corpos de mulheres como fragmentos falsos, e os livros de autoras mulheres que lê dissertam sobre a liberdade de si.

Percebendo a possibilidade do médico apaixonar-se por ela, Vera passa a usar vestidos, saltos, bolsas, aparece maquiada, com brincos e inúmeras sacolas de compras. O que a veste, contudo, não se reflete nela: como uma máscara, a identidade feminina vislumbrada pelo médico funciona como uma resistência à sua própria condição. Sai, desse modo, de uma situação de aprisionamento para uma condição de liberdade de ir e vir, finalmente conseguindo fugir e voltar para o lar de sua família. Se entendermos seu movimento a partir de Foucault, podemos concluir, portanto, que é através das práticas de si que a resistência encontra sua maior força. Ou seja, através de uma forma de subjetivação que reinventa os jogos de poder e singulariza-os, valendo-se dos códigos estabelecidos de forma a dobrá-los em favor próprio.

Isso não significa, entretanto, que a criação de si seja uma área inteiramente preservada e imune ao poder disciplinar. Ao fim, Vera continua com um corpo de mulher, e não sabemos precisar até onde ela se sente como uma, e até onde continua identificando-se como Vicente. Já não é possível voltar ao passado, e sua subjetividade sofre alterações inevitáveis. O assujeitamento, contudo, não é pleno, podendo, aqui tirarmos nosso crédito final. O sujeito, apesar de tudo, ainda é capaz de resistir.

#### Referências bibliográficas

- Brousse M. (2012). "O que é uma mulher?", *Latusa digital*, ano 9, n. 49.
- Costa A. (2007). "A arte de Pedro Almodóvar", *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*, v.5, n.2, p. 77-84.
- Deleuze G. (1998). *Conversações*. São Paulo: Editora 34.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- Foucault M. (1984). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 4 ed.
- \_\_\_\_\_. (1998). *História da Sexualidade – A vontade de saber*. São Paulo: Graal.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes.
- Gondar J. (2003). "Memória, poder e resistência" in: J. Gondar & M. Barrechea, *Memória e espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 32-43.
- Riviere J. (2005). "A feminilidade como máscara", *Revista Psyche*, vol.9, n.16, p. 13-24.