



UNIVERSIDADE ESTADUAL  
VALE DO ACARAÚ

**UNIVERSIDADE ESTADUAL VALE DO ACARAÚ – UVA- UNAVIDA**

**FRANCISCO BELARMINO DA SILVA JUNIOR**

**A PERCEPÇÃO DE GÊNERO, IDENTIDADE E SEXUALIDADE SOB A ÓTICA DO  
FILME A PELE QUE HABITO, DE PEDRO ALMODÓVAR.**

Campina Grande

2015

**FRANCISCO BELARMINO DA SILVA JUNIOR**

**A PERCEPÇÃO DE GÊNERO, IDENTIDADE E SEXUALIDADE SOB A ÓTICA DO  
FILME A PELE QUE HABITO, DE PEDRO ALMODÓVAR.**

Artigo apresentado à coordenação de licenciatura específica em Língua Portuguesa como cumprimento à exigência parcial para obtenção do título de licenciado sob a orientação de Prof. M. Ana Carolina S.S. Aragão e Co-orientação do Prof. Dr. Francisco Leandro de Assis Neto.

Campina Grande

2015

**FRANCISCO BELARMINO DA SILVA JUNIOR**

**A PERCEPÇÃO DE GÊNERO, IDENTIDADE E SEXUALIDADE SOB A ÓTICA DO  
FILME A PELE QUE HABITO, DE PEDRO ALMODÓVAR.**

Artigo apresentado à coordenação de licenciatura específica em Língua Portuguesa como cumprimento à exigência parcial para obtenção do título de licenciado sob a orientação de Prof. M. Ana Carolina S.S. Aragão e Co-orientação do Prof. Dr. Francisco Leandro de Assis Neto.

Aprovado em: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. M. Ana Carolina Sousa da Silva Aragão

---

Prof<sup>a</sup> M. Daniela da Silva Araújo

Campina Grande

2015

**Dedico**  
a minha família,  
a minha esposa Anahí Millán  
e ao meu filho Dharma Agustín.

### **Agradeço**

a Krishna por sua bondade para comigo;  
a minha esposa Anahí Millán pelo apoio, companheirismo e por sempre me incentivar;  
a minha mãe Espedita Porto;  
a todos os mestres e mestras que passaram na minha vida, em especial a Dhanvantari Swami e  
Param Gati prabhu;  
aos meus professores da UVA- Universidade Estadual Vale do Acaraú, em especial a Profª Mª  
Ana Carolina Sousa, e ao Prof. Dr. Francisco Leandro de Assis Neto;  
a todos os meus familiares e amigos, por estarem sempre presentes na minha vida.

Tudo é possível a condição de ser suficientemente insensato.  
Orson Welles

Se pode ser escrito ou pensado, pode ser filmado.  
Stanley Kubrick

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo promover a análise filmica de *A pele que habito* de Pedro Almodóvar. Sendo o cinema uma linguagem, pretendemos analisar seu processo de expressão através da leitura, desvendando seu simbolismo sob uma perspectiva de gênero, identidade e sexualidade.

Visto que o filme aborda vários níveis de complexidade do comportamento humano, precisamente relacionado ao sexo biológico, a sexualidade, e a sua ligação entre as personagens. Queremos então apontar para a questão de gênero e identidade apresentado no filme, usando de teorias que definem e contribuem para um melhor esclarecimento sobre o assunto.

Palavras-chave: Análise filmica, gênero, identidade, sexualidade, filme, obsessão, prisão.

## ABSTRACT

This article aims to promote the film analysis of *the skin I live in* from Pedro Almodóvar. As the film is a language, we intend to analyze the process of expression by building reading, unveiling its symbolism from a gender perspective, identity and sexuality, according to what the film request its knowledge.

Since the film deals with various levels of complexity of human behavior, specifically related to biological sex , sexuality , and its connection between the characters . We want then point to the issue of gender and identity presented in the film, using theories that define and contribute to a better understanding on the subject.

Keywords: film analysis, gender, identity, sexuality, film, obsession, prison.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 METODOLOGIA.....</b>	<b>12</b>
<b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 SEXUALIDADE, GÊNERO E IDENTIDADE</b>	
<b>- BREVES DISCUSSÕES.....</b>	<b>12</b>
<b>2.2 LINGUAGEM FÍLMICA.....</b>	<b>16</b>
<b>2.3 RESUMO E ANÁLISE DO FILME:</b>	
<b>A PELE QUE HABITO.....</b>	<b>19</b>
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>26</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>27</b>

**A PERCEPÇÃO DE GÊNERO, IDENTIDADE E SEXUALIDADE SOB  
A ÓTICA DO FILME A PELE QUE HABITO**

## “ A pele que habito”, de Pedro Almodóvar.

Francisco Belarmino da Silva Junior<sup>1</sup>

### 1. INTRODUÇÃO

Visto que numa época em que as diferentes formas de manifestação da sexualidade têm se tomado alvo de pesquisas e trabalhos acadêmicos, assim como também em estudos culturais e de linguagem, torna-se cada vez mais em evidência assuntos com esta referência posto que a discussão está sendo difundida e a visibilidade às diferenças sendo, paulatinamente, incorporada aos direitos básicos do cidadão e a rotina social.

A linguagem humana possui função não apenas de comunicar, interagir, de intercambiar com o sujeito, mas também de (re)velá-lo como indivíduo e ser interacional pertencente a um grupo. A linguagem fílmica tem cumprido função de tornar visível questões complexas de formação humana, em seu entendimento intelectual e fisiológico, permitindo uma abertura maior para eventuais debates e discussões.

Desse modo, optamos por analisar o filme “*A pele que habito*” (Espanha, 2011:120 min), de Pedro Almodóvar, por trazer inquietudes referentes a identidade, gênero e sexualidade ao explorar a zona de demarcação entre gênero e corpo. A obra possibilita essa discussão por trazer elementos fundamentais para o entendimento de muitas destas questões, produzindo no espectador, conflitos existenciais de gênero e identidade de gênero definido e/ou indefinido.

A forma com a qual o tema é trazido no filme, se mantém numa zona liminar ao sobrepor uma trama de ficção científica ao tema da transgenitalização inflingida, forçada e o papel da ciência biotecnológica, rompendo ética, moral e valores humanos. Muito embora o roteiro tenha sido concebido para criar tal expectativa ao não seguir uma linearidade cronológica. Somente ao final percebemos que Vicente/Vera ( submetido a transgenitalização) não assume efetivamente as pressupostas características psicológicas de sua nova realidade física, (uma

---

<sup>1</sup>Francisco Belarmino é graduando do curso de Licenciatura em letras português pela universidade UVA- Universidade Estadual Vale do Acaraú.

ilusão montada por meio de um abrupta intervenção cirúrgico-psicológica, por intermédio da vaginoplastia) ou o assume estrategicamente (conforme ao que se presume de uma relação e papéis sexuais “normativos”), como meio de sobreviver e escapar do mundo de confinamento criado pelo cientista Robert, o qual provoca a sua vulnerabilidade e subserviência momentânea, suportável porque faz uso de recursos externos como terapias alternativas: esculturas, pinturas na parede, yoga e também o consumo do ópio noturno que Robert lhe oferece como bálsamo de sua realidade diária. O filme nos revela uma grande complexidade quanto ao tema abordado, e nos oferece uma noção de corporeidade atrelada às noções de gênero.

Pedro Almodóvar traz com sarcasmo e ironia o conceito de gênero e sexualidade baseando-se nos diversos elementos por ele oferecido no filme, servindo assim de ferramenta para essa discussão. Portanto, torna-se nosso objetivo analisar como a linguagem filmica-verbo, sonora e visual articula os signos de modo a promover os efeitos de sentido que revelam formas de pensar, agir e se comportar do sujeito multifacetado e sua relação com a sexualidade, gênero e identidade.

Justificamos nosso trabalho pela crescente visibilidade alcançada pelos estudos de gênero e entendendo as pesquisas acerca da linguagem, nesse caso a filmica, como reveladoras de comportamento e da construção humana, além de constituir-se como representativas nos aspectos históricos e culturais humanos.

## **1.1 METODOLOGIA**

Na ciência da linguagem, o cuidado com o método adotado deve vir acompanhado da coerência ao objeto de estudo elegido e a recorte teórico estabelecido.

Como buscamos investigar comportamentos, identidades, valores, formações culturais, escolhemos o método qualitativo. Nesse método, prestigiamos responder as indagações, questionamentos, repensar conceitos e expandi-los na nossa pesquisa, para tanto, é

bibliográfica já que nos embasamos teoricamente através da revisão da literatura, as questões sobre gênero, comportamento e ainda aspectos pertinentes ao entendimento da linguagem fílmica.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 SEXUALIDADE, GÊNERO E IDENTIDADE – BREVES DISCUSSÕES

Devido a uma grande repressão sexual social ditada pela falsa moral e valores baseados em poder e jugo, que são sustentados pelo biopoder<sup>2</sup> político e histórico desde o século XVII até os dias atuais, falar abertamente sobre sexo e sexualidade muitas vezes pode ser polêmico, isso quando não encarado com censura ou policiado de maneira inibidora.

Heterossexualidade, homossexualidade, bissexualidade, transexualidade, e muitas outras denominações que surgiram em nossa sociedade no século XX, podem parecer tão familiar, como se elas existissem desde sempre, assim como o “sexo”, porém estas denominações surgiram apenas para fortalecer o que Beatriz Preciado (2008) chama de sexopolítica. Na verdade, a questão em evidência é como essas categorias são invenções históricas que estão possibilitadas por relações de poder, e, como isso, está presente de forma intrínseca em nossa sociedade, como o assunto sexo e sexualidade se mantêm aceso mesmo no âmbito repressivo e abstruso em seus diversos parâmetros e classificações.

Segundo o filósofo francês Michel Foucault, em *A história da sexualidade I: a vontade de saber*.

“...a posição do sexo em discurso é uma estratégia do biopoder com o surgimento da “população” na sociedade moderna, e todas as suas variantes: natalidade, fecundidade, expectativa de vida, morbidade, forma de alimentação etc. -- pela qual se pode calculá-la nesses mesmos termos.” (FOUCAULT. 1988, p.37)

Talvez para alguns pesquisadores e estudiosos possa parecer que falar sobre o “sexo” tornou-se cada vez mais restringido, no entanto, isso não sugere a inibição do próprio assunto “sexo” como alguns se sentem atraídos a afirmar. Há o outro lado e pelo qual a crítica de

---

**2Biopoder** é um termo criado originalmente pelo filósofo francês Michel Foucault para referir-se à prática dos estados modernos e sua regulação dos que a ele estão sujeitos por meio de "uma explosão de técnicas numerosas e diversas para obter a subjugação dos corpos e o controle de populações". *A história da sexualidade I: A vontade de saber.*

Foucault é valiosa: a do discurso. Para ele, houve uma verdadeira explosão discursiva sobre o sexo a partir do século XVIII, centrando-o justamente como a sexualidade na moderna forma de governar, a do biopoder: dispositivos pelos quais as pessoas foram obrigadas a falar sobre sexo, tudo o que faziam dele, como lidavam com ele. Assim, não houve uma repressão, mas uma nova forma de abordar o tema, justamente em nome desse regime.

Portanto, o “silêncio” sobre sexo é para Foucault muito relevante e não repressivo, porque para ele o mutismo sempre é múltiplo e integra as estratégias que apóiam e atravessam o discurso: “não se parou de falar sobre o sexo, pelo contrário, se continuou a falar dele, porém de outra forma, valorizando-o e fazendo dele um segredo” FOUCAULT (1988, p.30). Essa proliferação dos discursos, não é simplesmente um fenômeno quantitativo, mas a forma pela qual o sexo e a sexualidade podem ser reguladas, já que vistos assim como problemas econômicos e políticos, Foucault afirma que:

“é preciso analisar a taxa de natalidade, a idade do casamento, os nascimentos legítimos e ilegítimos, a precocidade e a frequência das relações sexuais, a maneira de torná-las fecundas ou estéreis, o efeito do celibato ou das interdições, a incidência das práticas contraceptivas”, (FOUCAULT.1988, p. 28).

Em seu livro *Testo Yoqui* (2008, p. 57), no capítulo história da sexualidade, Beatriz Preciado afirma que: “...o cálculo técnico da vida em termos de população, saúde e interesse nacional, entre os quais o sexo e a sexualidade são controlados em nome do capitalismo disciplinário”, o próprio Foucault nos escreve que existe uma polícia do sexo pela qual o sexo é regulado por meios de discursos úteis e públicos. Assim, o sexo e a sexualidade, como nos alerta a autora em sua leitura de Foucault, são “potentes ficções somáticas (performativas) que vão obcecar o ocidente a partir do século XIX, construindo toda ação teórica, científica e política contemporânea”.

Nesse sentido, essa estratégica proliferação discursiva é o que permite a regulamentação do sexo e sua expansão; conforme Foucault:

“anexou-se a irregularidade sexual à doença mental; a infância à velhice foi definida uma norma do desenvolvimento sexual e cuidadosamente caracterizados todos os desvios possíveis; organizaram-se controles pedagógicos e tratamentos médicos; em torno das mínimas fantasias, os moralistas e, também sobretudo, os médicos, trouxeram à baila todo o vocabulário enfático de abominação. Assim, através dessa proliferação discursiva sobre o sexo, com uma dispersão das sexualidades desviantes, se

buscava assegurar institucionalmente o povoamento e uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora.” (FOUCAULT. 1988, P.37)

O lícito e ilícito era discursivamente propagado, implantando as “perversões”, como nos sugere o autor; a gestão, sobretudo médica-psiquiátrica, contribuirá para o anexo das sexualidades “desviantes”, dos corpos “criminosos”, e da especificação dos indivíduos quanto à sexualidade.

Ainda no ponto da sexualidade, Foucault afirma que o homossexual agora é uma espécie, uma identidade inventada para compreender os sodomitas<sup>3</sup>. Temos a primeira partição: heterossexual versus homossexual. De fato, se seguimos também a leitura em Preciado: as identidades sexuais, sua classificação taxonômica e psicopatológica são invenções do século XIX, especificamente, 1868. (2008, p. 27)

Quando compreendemos a relação entre o biopoder, o sexo e a sexualidade, entendemos que estas classificações não são naturais, mas criadas no âmbito do biopoder. O surgimento das primeiras identidades sexuais no século XIX e sua clivagem tem de ser compreendidas como classificações que surgem em detrimento de técnicas que procuram “normalizar”, controlar e modelar a forma como cada um lida com o seu sexo (como falam dele, o que fazem dele, como lidam com ele), estabelecendo formas “normais” e “perversas” de prazer, a verdade do sexo, entre outros.

Como afirma Preciado (2012) em *Multidões Queer* - Notas para uma política dos “anormais”:

“a sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela o sexo (os órgãos sexuais, práticas sexuais, códigos da masculinidade e feminilidade, identidades sexuais normais e desviantes) faz parte do cálculo de poder, fazendo dos discursos sobre sexo e as tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle sobre a vida”. (PRECIADO. 2012, p. 3)

Para entender melhor este ponto, Guacira Lopes Louro, em seu livro *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer* (2004, p.96) explica que a identificação do gênero

---

**3Sodomitas**, termo utilizado para designar os habitantes da terra de Sodoma. Como todos os habitantes eram homossexuais, este termo tornou-se um adjetivo pejorativo para classificar aqueles que mantêm relações sexuais com pessoas do mesmo sexo, em específico sexo anal.

tem um papel importante, pois a partir deste conceito é que o poder biopolítico aplica o que ela chama de “Império sexual”, em tentar regular, controlar e normalizar a multiplicidade sexual.

Neste ponto podemos analisar a questão de gênero. No livro *Problemas de gênero* (2008, p.23), Judith Butler explica que o alicerce de formulação está baseado nas características culturais e sociais que o cercam e em seu adverso o sexo, sendo a forma pela qual o gênero se manifesta. Na verdade, a intenção de Butler é de ir além do gênero, de transcendê-lo, visto que, ela mostra que não deve ser aceito enquanto origem ou verdade absoluta, pois as identidades, sejam masculinas e femininas, são de certa forma pré-estabelecidas pelo biopoder e naturalizados por categorias sexuais de identidade que são estabelecidas ditatorialmente, e assim propagado socialmente como homens e mulheres devem se portar, vestir, falar, etc. O gênero para Butler são significados culturais assumidos pelo corpo sexuado “supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos” (BUTLER, 2008, p.24).

Quando falamos de sexo e gênero, podemos considerar que estão dentro de um mesmo invólucro, visto que se mesclam e parecem estar na mesma proporção, pois o gênero reflete o sexo ou é por ele restringido, definido ou assumido. A subjetividade é tamanha ao ponto de tornar-se preciso desconstruir os gêneros, para assim, desconstruirmos os sexos, ou a dualidade que condiciona gênero e sexo em corpos opostos.

Surge dessa complexidade e mistura entre sexo e gênero, algumas respostas e muitas dúvidas sobre ambos. Segundo Butler, sexo é construído, e é tão culturalmente e socialmente construído quanto gênero: “a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (BUTLER, 2008, p.25).

## **2.2 LINGUAGEM FÍLMICA**

O cinema é hoje uma grande ferramenta de comunicação e expressão do pensamento. Nos últimos cem anos vem se desenvolvendo e conquistando cada vez mais espaço com o avanço tecnológico, tornando-se mais sofisticado, e se transformando em uma das linguagens de expressão visual mais significativas da cultura contemporânea mundial, definindo-se como a

7ª Arte<sup>4</sup>. Ele é classificado como uma das principais criações científico-culturais, e caracteriza-se pelo registro, projeção e ampliação de um aglomerado de sons e imagens em movimento.

Desde sua criação, o cinema permite ao homem produzir e consumir uma variedade de projeções visuais que servem tanto para simples entretenimento, quanto para a difusão de ideias, emoções e expressões do pensamento. A produção filmica, que primeiramente foi vinculada unicamente ao cinema, conquistou um espaço ainda mais significativo com o advento da televisão, do vídeo cassete, da multimídia e da internet, assim como também consecutivas premiações artísticas que agregam grande valor na difusão e propagação do cinema mundial, tais como o Oscar, Globo de Ouro, Urso de Ouro, Palma de Ouro e tantos outros.

Entendemos que o filme enquanto linguagem, expressa uma ideia imediata, com versatilidade, e compreende, além de um corpo de conhecimento evidente, mecanismos de intercâmbio com outras linguagens, dialogando com várias expressões artísticas, a exemplo do teatro, da dança, da literatura, da poesia, da música, da moda, da fotografia e das artes plásticas. Essa combinação envolve todos os sentidos e expande o conceito e concretização de um filme.

Como afirma Marcel Martin em *A Linguagem Cinematográfica* (2001), o cinema ao longo de sua história aborda temas genéricos, sejam eles científicos, filosóficos, históricos, poéticos, culturais, ou cotidianos, capturando por meio da imagem em movimento, todos os tipos de assunto. No entanto, muitas vezes o cinema vai além do que se é esperado, e por isso torna-se mais do que um objeto estético com especificidades próprias, constitui uma linguagem de construção e/ou formação. Todo filme requer compreensão como suporte efetivo do pensamento e da reflexão e pode ser utilizado como recurso didático para uma formação mais profunda, reflexiva e crítica. Assistir a filmes, contudo, requer olhares distintos, em um integrado processo que parte da compreensão de que é tão importante sua apreciação quanto sua leitura.

---

4 - **7ª Arte**, Esse termo surgiu em 1911, dado por Ricciotto Canudo no “Manifeste des Sept Arts” (Manifesto das Sete Artes), documento que foi publicado apenas em 1923. Através do manifesto, o teórico e crítico de cinema Canudo, pertencente ao futurismo italiano, pretendia distanciar a ideia de que o cinema era um espetáculo para a massa, mas aproximá-la e integrá-la a categoria das Belas artes como a música, pintura, escultura, arquitetura, poesia e a dança.

Por conseguinte, nosso objetivo é facilitar esta compreensão, para que assim possamos desvendar, construir, desconstruir e reconstruir a linguagem partindo da leitura oferecida no filme *A pele que habito*, visto que *Almodóvar* se caracteriza como excêntrico devido a sua maneira de expressar seu pensamento na montagem do filme, também é polêmico por retratar temas pouco abordados. Como afirma Marcel Martin “tornado linguagem graças a uma escrita própria, que se encarna em cada realizador em forma de um estilo” ( MARTIN, 2001. p 22)

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica, ou seja, ela é a matéria prima e, consecutivamente, uma realidade particularmente complexa que aproxima a ficção à realidade diante da(s) câmera(s). A elaboração de uma análise dos elementos constitutivos da linguagem cinematográfica pode contribuir em grande escala para uma apreciação significativa e singular.

De forma simples **Claudemir Carreira**, *Apreciação e leitura filmica (2012)* orienta que podemos começar pela indicação dos dados referenciais que submetem as informações básicas de identificação de um filme, ou seja, o nome do diretor, país de origem, ano de produção, gênero, créditos principais (quem dirigiu, quem elaborou o roteiro, quem são os atores etc.) e sinopse da história. Feito isso, passamos para uma descrição analítica dos personagens que são sujeitos da ação, elementos sobre os quais as ações se desenvolvem e em função da qual a narrativa se organiza. A identificação das personagens permite uma orientação para compreendermos a narrativa, ou seja, quem são, o que pensam, como se comportam, quais seus objetivos, quais suas principais características, etc. A leitura pode seguir com o levantamento e as observações do propósito e intenção da idéia ou conjunto de idéias que se apresentam no filme, incluindo seus aspectos subjetivos.

Em seguida podemos observar o argumento do filme (qual ou quais os assuntos abordados e de que forma), o tema ou os temas (do que trata o filme: amor, vida, guerra, diferenças, preconceito, trabalho), o roteiro (como acontece o desenvolvimento da narrativa), as circunstâncias da história (tempo e espaço).

Por fim, neste seguimento não podemos deixar de evidenciar também a configuração externa do objeto enquanto filme que é caracterizada pelos elementos técnicos da linguagem cinematográfica, como enquadramentos, a fotografia, o som, cenário e figurino.

## 2.3 RESUMO E ANÁLISE DO FILME: A PELE QUE HABITO



O filme *A pele que Habito* de Pedro Almodóvar (lançado na Espanha, 2011 – duração de 117 min, classificação: 16 anos) traz uma vista panorâmica sobre a cidade de Toledo, que é a abertura do filme, então somos levados a uma mansão rodeada de árvores, no campo e afastada da cidade. A câmera vai conduzindo uma imagem em travelling<sup>5</sup>, através de uma das janelas da mansão, onde surge uma figura feminina em movimento. A mulher parece estar despida enquanto pratica algumas posições de yoga. Quando deixamos a impessoalidade dos planos gerais e de conjunto para focarmos nos primeiros planos, daí percebemos que a mulher está totalmente coberta por uma roupa cor de pele, como se fosse uma paciente de um hospital e tivesse sido queimada. Ao passo que a câmera nos mostra diferentes cômodos da mansão, acompanhado de uma sonoplastia única e com cores vibrantes como marca registrada nos filmes de Almodóvar, deduzimos que há muito mistério a ser exteriorizado no seu decorrer. O roteiro é uma adaptação do romance *Mygale* (1995) de Thierry Jonquet pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar.

---

<sup>5</sup> **Travelling** é o nome técnico dado a operação da câmera em movimento.

A história se passa em torno do protagonista Robert Ledgard (Antonio Bandeiras), um cirurgião plástico que estuda com afinco a elaboração de uma nova pele, que seja resistente ao fogo, à picada de mosquitos e com uma composição vigorosa e duradoura. Tudo funciona como se Robert quisesse expiar um pecado cometido, como se ele quisesse pagar por algo ou ter uma recompensa de alguma coisa, daí dá-se início ao desfecho da história.

O roteiro nos apresenta aos poucos uma criação de situações triviais: o médico trabalhando em seu laboratório, a mulher fazendo yoga, a cidade, o cotidiano das personagens. Aparentemente temos estruturas sólidas de vida relacionando-se.

A fragilidade da paciente confinada é também a fragilidade de todos os envolvidos na trama. O Dr. Robert (Antonio Bandeira) esconde segredos, conflitos e traumas vividos, essa omissão de sentimentos pode ser aplicada como uma metáfora crítica à ação do cirurgião plástico em *A Pele que Habito*: aquele que esconde as imperfeições da vida, que encobre com outra pele a realidade escondida. E assim, chegamos em dois mundos encobertos, o primeiro, o do próprio cirurgião; e o segundo, o da personagem Vera (Elena Anaya) que, paradoxalmente, seu nome em latim significa “verdadeira”. A negação da realidade por uma busca incessante de uma pele adequada e perfeita é a ideia inicial do filme, que remete ao trauma vivido pelo cirurgião que teve sua esposa queimada em um acidente de carro. Nesse ponto, a discussão sobre bioética se torna secundária, pois o problema está muito além da medicina, quando Vicente se torna a cobaia para as pesquisas de Robert e consecutivamente a transformação em Vera, tornando o assunto principal do filme.

Com o cenário minimalista, a direção de arte tenta resgatar um pouco de humanidade ao ambiente, fugindo do âmbito hospitalar, muito embora sua casa funcione como laboratório de pesquisa. Todos os cômodos da casa possuem grandes quadros, em sua maioria com figuras humanas nuas, e de maneira muito significativa, pois muitos não tem rostos, o que nos leva a pensar na ausência de identidade, a não denominação enquanto gênero.

A decoração de interiores mantém a simplicidade de poucos objetos e móveis na casa, o que revela a percepção de cativeiro no desenvolver da obra. A prisão domiciliar conecta conjugalmente as personagens de Robert e Vera, devido ao convívio diário e interesses pessoais, (ao final do filme teremos isso muito mais evidente). Esta relação é mantida como se fosse estável pelo menos durante o primeiro momento do filme.

O antagonismo a essa união temporária é Marília (Marisa Paredes) mãe de Robert (embora ele não tenha conhecimento desse parentesco), que assume o papel de governanta da casa. Suas atitudes e intenções apontam para o assassinato de Vera. A marcação dessa fase do filme é a chegada de Zeca (Roberto Álamo), o outro filho de Marília, meio brasileiro e meio-irmão de Robert, que chega durante o carnaval fantasiado de tigre.

É somente com a chegada de Zeca que o filme emplaca no suspense proposto, e que uma série de pistas dadas pelo roteiro começam a ser construídas. Até o momento, não sabemos que estas são pistas falsas, no entanto, elas funcionam para alavancar a trama. Não há nenhuma exposição sexual antes da chegada de Zeca, que assume o papel de pseudo vilão e encarna a personalidade feroz e caçadora do animal no qual está fantasiado, ele segue em busca do quarto onde Vera está enclausurada, É uma cena forte que culmina em um estupro, dando início a grandes revelações posteriores.

Logo após o estupro, Zeca é assassinado pelo seu meio-irmão Robert, daí as primeiras revelações começam a aparecer. Almodóvar faz do espectador a sua experiência, porque lhe apresenta possibilidades diversas para a história, e aos poucos, revela a sua verdade escondida, a verdadeira pele em que habitam todos os personagens. Nesta mesma noite, temos um flashback marcado inicialmente por dois sonhos, e depois um terceiro, que no campo fílmico, assume a versão geral do espectador. Primeiro, o sonho de Robert; depois o de Vera. Nesse momento não entendemos porque a câmera passa do rosto adormecido dele e vai até ela. Este sonho nos mostrará a versão da história cujo papel principal não é de uma mulher, mas de um jovem chamado Vicente (Jan Cornet). Apenas nesse momento, percebemos que aquele corpo adormecido ao lado de Robert Ledgard não pertence aquela pele feminina, mas sim a pele de um Jovem rapaz que foi submetido contra sua vontade a severas transformações cirúrgicas para se transformar em Vera.

Neste momento a discussão de gênero e identidade masculino / feminino rouba a cena, Almodóvar junta as peças do quebra cabeça e revela o que até então ninguém esperava, trazendo os conflitos de identidade na pele para o espectador. A prisão já deixou de ser o quarto ou a mansão e passou a ser o próprio corpo de “Vera”, um duplo psicológico e sexual surge com força bruta, e nos mostra que Robert fez questão de transferir para o corpo do garoto que ele julgava ter estuprado sua filha, o rosto de Gal, sua falecida esposa (que suicidou-se após sobreviver a um acidente de carro e ter sido totalmente queimada) com esse

novo corpo rejuvenescido, essa nova pele resistente ao fogo, essa nova Gal idealizada, então um casamento não declarado é estabelecido.

Embora nesta transformação (Vicente/Vera) possa parecer um caso de transexualidade devido aos inúmeros processos cirúrgicos (mesmo que feitos à revelia), estes procedimentos de mudança de sexo e de atributos sexuais secundários como implantação de seios, definições delineadas característico do corpo feminino, introdução de hormônio feminino etc... se diferenciam em muitos aspectos do processo de transexualização padrão. Como afirma **Jorge Leite Jr.** em seu livro *Nossos corpos também mudam*: “A transexualização é o instrumento capaz de promover uma adequação do corpo ao desejo sexual.” (LEITE Jr. 2008. p.131) É percebida através de sua demanda por uma definição. No entanto, no caso de Vicente/Vera há uma inadequação entre o sexo e o gênero, pois Vicente/Vera não se identifica com o seu novo corpo e sexo biológico.

O título da obra traz um significado complexo e intrínseco quanto sexualidade, identidade e gênero. Pois a personagem Vera (Elena Anaya) de fato habita um corpo que não lhe pertence, muito embora sua consciência esteja presente na “pele”/“corpo”, sua identidade de gênero e personalidade como Vicente (Jan Cornet) não corresponde ao seu corpo/sexo, portanto, torna-se evidente o problema de identidade da personagem. Nesta obra, vemos que o sexo é abordado com toda sua relatividade e que o conceito de masculino/feminino é reconstruído partindo de uma ótica em que o gênero, o sexo e o meio se mesclam potencializando-se, como afirma Judith Butler:

“o sexo deixa de ser significante sobre o qual se constrói o significado dos gêneros. O próprio significante “sexo” é questionado em sua materialidade dita como “neutra” ou a priori para que os corpos sejam inscritos de acordo com o seu sexo que nunca é natural, mas, está inscrito no campo das forças produtivas que as constroem, são dispersas, são múltiplas e naturalmente não existe uma identidade pré-estabelecida, no entanto, culturalmente, se incita uma identidade heterossexual como condição natural das relações humanas.” (BUTLER. 2008, p.24)

Desde a primeira parte do filme compreendemos que há uma relação conjugal sobre a ótica de Robert Ledgard, que tenta resgatar com Vera as relações amorosas vividas por ele e sua ex esposa Gal (Blanca Suárez) no passado. De seu quarto, ele tem acesso as imagens áudio visuais do quarto de Vera (imagem 1), transmitidas por uma camera escondida e que lhe permite experimentar a sensação de controle, desejo e poder, revelando então de sua

obscuridade mental uma empatia hétero normativa (imagem 2), como nos mostra as imagens abaixo:

Imagem I (0h: 08m: 17s)



Fonte: filme A pele que habito (2013)

Na imagem 1 observamos que a fixação do médico por sua “cria” está evidente, seu fascínio e contemplação pela jovem ultrapassam as barreiras de sua “vingança”. Vemos que está além da matéria como representação sexual biológica, seu fascínio surge do resultado da perfeição de seu trabalho, e o sentimento de controle de sua vítima, daí o desejo de consumação possessiva com o desejo do ato sexual de fato. Mesmo sabendo que Vera é/foi Vicente, Robert se faz acreditar que as mudanças físicas também foram psicológicas, e que Vera assumiu sua identidade feminina definitiva. Nesse contexto é importante pensarmos no papel desse corpo na relação entre sexo e gênero sendo, desse modo responsável pelo caráter biológico, ou seja, do sexo do indivíduo. No entanto Butler questiona a imutabilidade do sexo ao colocar o corpo *como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais*. (BUTLER, 2003, p.27)

É nesta cena de enquadramento frontal, que percebemos que a paciente é na verdade uma prisioneira, e que Robert demonstra uma fixação contemplativa obsessiva, onde valores, moral e ética são colocados em jogo.

Imagem II (0h: 21m: 53s)



Fonte: filme A pele que habito (2013)

Na imagem 2 como foi mencionado anteriormente, vemos uma relação hétero normativa, se não fosse pelo caso de se tratar de um transgenitalizado cujo desejo libidinoso não corresponde com tal corpo. Sendo assim, vemos que esta construção nos foge ao padrão determinado pelo meio e nos coloca em situação de reavaliação de conceitos quanto sexo (genitália) e identidade. Como afirma Foucault: “a sociedade moderna tentou reduzir a sexualidade ao casal – ao casal heterossexual – legitimando como único.” (1988, p. 37) Neste caso, transformando homossexualidade em heterossexualidade, partindo do entendimento de que o sexo biológico seria o cerne dessa regulação.

Imagem III (0h: 45m: 30s)



Fonte: filme A pele que habito

Na imagem 3 vemos a consumação do ato sexual e a pseudo síndrome de estocolmo<sup>6</sup>, pois o jovem Vicente no corpo de Vera intencionalmente se coloca em posição de amante para ganhar a confiança de Robert, e assim consumir seu maior desejo: fugir do cativo e acabar de vez com o seu sofrimento.

Assumindo a posição que lhe foi imposta, e vendo nisso uma saída, Vicente/Vera manifesta toda sua feminilidade e torna-se mulher com todos os conceitos e atributos já estabelecidos, para que no momento de sua maior entrega, possa consumir sua vingança nutrida pelo medo, ódio, força e desejo de sobrevivência para assim dar fim a tortura por ele vivida.

No final trágico Almodóvar traz mais uma vez o humor negro como sátira para concluir sua obra, pois o jovem Vicente, agora no corpo de Vera, regressa a sua casa ao reencontro de sua mãe, que possui uma loja de roupas e artigos femininos. Nesta loja trabalha uma jovem por quem Vicente sentia uma atração física, porém, ela não correspondia com o desejo de Vicente devido a questão de identidade de gênero, pois a mesma sente-se atraída sexualmente por pessoas do mesmo sexo. Sendo assim, a ironia do “destino” leva Vicente novamente cara

---

**6 Síndrome de Estocolmo** (*Stockholmssyndromet* em sueco) é o nome dado a um estado psicológico particular em que uma pessoa, submetida a um tempo prolongado de intimidação, passa a ter simpatia e até mesmo sentimento de amor ou amizade perante o seu agressor.

a cara com sua paixão, sendo que desta vez no corpo de Vera, ou seja, nas condições fisiológicas favoráveis para que a relação conjugal aconteça.

### **3. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O cinema é uma ferramenta de grande valia para a expressão do pensamento, sua linguagem é única e capaz de alcançar uma grande massa, por isso, entendemos ser um instrumento adequado para leitura e interpretação quanto linguagem de comunicação direta e aberta, sobretudo quando aborda tópicos de cunho psicológico/sociológico/comportamental dentro da natureza humana.

Devido sua peculiaridade em produzir e dirigir longa metragens com irreverência e audácia, Pedro Almodóvar é considerado um dos maiores cineastas da atualidade, por conseguinte, decidimos então analisar um dos seus trabalhos mais renomados.

Nesta obra vemos uma verdadeira desconstrução de sentido e reconstrução de valores quanto a sexualidade e gênero. O diretor coloca em jogo toda a complexidade, subjetividade e relatividade do ser, permitindo ao espectador construir seu próprio entendimento do tema oferecido, rompendo barreiras pré-estabelecidas pela nossa sociedade que é formatada por aparência, superficialidade e trivialidade.

Este filme é um excelente material para se compreender a natureza humana e sua pluralidade e subjetividade sexual em seus diferentes parâmetros.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BUTLER, Judith. *Fundamentos contingentes: O feminismo e a questão do pós-modernismo*. Cadernos Pagu, n. 11, p. 11 – 42, 1988.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Claudemir. *O cinema e a sala: apreciação e leitura fílmica*. Rio de Janeiro: Dezembro, 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: I a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

KULIK, Dom. *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2008. 280p.

LEITE Jr, Jorge. *Nossos corpos também mudam*. São Paulo: Annablume, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 2008a.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica 2008b.

LOURO, Guacira Lopes. *Currículo, gênero e sexualidade: o “normal”, o “diferente”, o “excêntrico”*. In : LOURO, Guacira Lopes (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade*. Petrópolis: Vozes, 2010.

MARTÍN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

PRECIADO, Beatriz. *Multidões queer : Notas para um política dos “anormais”*

PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espanha, 2008.

REY, Marcos. *O roteirista profissional: televisão e cinema*. Rio de Janeiro: Ática, 2002.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *A epistemologia do armário*. Cadernos Pagu. 2007.

## **SITES DE PESQUISA**

[http://1.bp.blogspot.com/-faOiP\\_OmRn4/T7UOo3Q4V1I/AAAAAAAAAD1U/rLtLSAPWm6M/s1600/Banderas+e+Elena+Anaya.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-faOiP_OmRn4/T7UOo3Q4V1I/AAAAAAAAAD1U/rLtLSAPWm6M/s1600/Banderas+e+Elena+Anaya.jpg)

<https://cinemahistoriaeducacao.wordpress.com/cinema-e-educacao/sobre-cinema-e-educacao/linguagem-cinematografica/>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>