



Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista

Latinoamericana

E-ISSN: 1984-6487

mariaglugones@gmail.com

Centro Latino-Americano em Sexualidade e
Direitos Humanos
Brasil

Rodrigues, Carla; Heilborn, Maria Luiza

Construindo Vera Cruz e desconstruindo gênero: aproximações entre Pedro Almodóvar e Judith Butler
Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana, núm. 16, abril, 2014, pp. 73-85

Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos
Río de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=293330166005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

Sexualidad, Salud y Sociedad

REVISTA LATINOAMERICANA

ISSN 1984-6487 / n.16 - abr. 2014 - pp.73-85 / Rodrigues, C. & Heilborn, M.L. / www.sexualidadesaludysociedad.org

Construindo Vera Cruz e desconstruindo gênero: aproximações entre Pedro Almodóvar e Judith Butler

Carla Rodrigues

Doutora e Mestre em Filosofia (PUC-Rio)
Professora do Departamento de Filosofia (PPGF/IFCS/UFRJ)
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

> carla@ifcs.ufrj.br

Maria Luiza Heilborn

Doutora em Antropologia Social (MN/UFRJ)
Professora Associada do Instituto de Medicina Social (UERJ)
Bolsista de Produtividade do CNPq e Prociencia/UERJ
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

> heilborn@ims.uerj.br

Resumo: Este artigo aproxima as proposições de desconstrução da distinção sexo/gênero tal qual proposta por Judith Butler com as questões apresentadas no filme *A pele que habito*, do cineasta Pedro Almodóvar. Neste diálogo, o trabalho debate questões como o diagnóstico de disforia de gênero e o problema da essencialização das categorias feminino/masculino e sua binariedade, a partir dos quais tematiza a normatividade de gênero e a autonomia do sujeito diante das normas.

Palavras-chave: gênero; transexualidade; Pedro Almodóvar; Judith Butler; performance; sujeito

**Construyendo a Vera Cruz y deconstruyendo género:
aproximaciones entre Pedro Almodóvar y Judith Butler**

Resumen: Este artículo aproxima las proposiciones de deconstrucción de la distinción sexo/género propuesta por Judith Butler con las cuestiones presentadas en la película *La piel que habito*, del cineasta Pedro Almodóvar. En este diálogo, el texto debate cuestiones como el diagnóstico de disforia de género y el problema de la esencialización de las categorías femenino/masculino y su binarismo, a partir de los cuales aborda la normatividad de género y la autonomía del sujeto ante las normas.

Palabras clave: género; transexualidad; Pedro Almodóvar; Judith Butler; performance; sujeto

**Constructing Vera Cruz and deconstructing gender: an approximation
between Pedro Almodovar and Judith Butler**

Abstract: In this article we link the deconstruction of the sex/gender distinction, as proposed by Judith Butler, with issues presented in the film *The skin I live in* (Spanish, *La Piel que Habito*) by Pedro Almodovar. We address gender dysforia as a diagnostic category, and the essentialization of the male/female binary, in order to discuss gender normativity and the subject's autonomy regarding social norms.

Keywords: gender; transexuality; Pedro Almodovar; Judith Butler; performance; subject

Construindo Vera Cruz e desconstruindo gênero: aproximações entre Pedro Almodóvar e Judith Butler

O mais profundo é a pele
Paul Valéry

Introdução

A pele que habito é um título que, por si só, já suscita algumas questões que precedem a análise do filme de Pedro Almodóvar a que nos propomos neste artigo. Antes de iniciar a análise, cabe justificar que se trata de colocar em diálogo a obra do cineasta Pedro Almodóvar com a da filósofa Judith Butler, ainda que reconhecendo a diferença de estatuto destes dois discursos – o cinematográfico e o filosófico – mas partindo do princípio de que há relevância em interrogar as formas como a comunicação de massa representa as questões contemporâneas de gênero e sexualidade. Também é pertinente observar que se trata de uma leitura que não se vale das clássicas ferramentas da semiótica ou da metodologia da análise do discurso, mas permanece no âmbito de uma reflexão comentada e crítica sem pretender esgotar as múltiplas abordagens que o filme poderia oferecer na teoria da imagem ou na teoria do cinema.

Estabelecidos esses limites do que pretendemos, começemos pelo título: *A pele que habito*, tradução literal do original *La piel que habito*. Primeiro, a ideia de habitar, habitação, morada, casa de um eu que está *chez soi*, que tem um lugar, um lugar de interioridade que está, paradoxalmente, na superfície, na pele, na aparência, naquilo que é ao mesmo tempo externo – como camada, cobertura de um corpo – e interno, função biológica da pele como órgão que envolve o corpo, delimitando seu limite externo, mas ao mesmo tempo exercendo funções vitais para o funcionamento interno. Habitar uma pele, então, seria estar na interioridade de um eu, manifesto na exterioridade da pele que me contorna, me delimita, me apresenta e me representa.

A pele que habito, portanto, é um título que, ao anunciar o lugar onde moro, já anuncia também que a pele não é tudo aquilo que sou, mas apenas aquilo que habito. Nesta habitação, é preciso que haja uma interioridade que me constitua internamente (Rose, 1999:XVIII) para além daquilo que a pele configura externamente. A pele enforma a minha casa, mas essa morada é somente uma espécie de arcabouço, abrigo dentro do qual me constituo. A pele é também o lugar da aparência, o que eu mostro e o que me contorna.

O verbo habitar – do latim *habitare* – tem parentesco muito próximo com hábito – do latim *habitu* – que nos remete a uma outra ideia mobilizadora deste texto: hábito como ato que se repete regularmente. Quando um eu habita, também o faz a partir de hábitos, de repetições cotidianas que marcam a relação com o habitar. De certa forma, quando habito a minha pele, o faço também por hábito, aqui no sentido de um ato cuja repetição me convoca na conjugação do verbo habitar.

Se partimos do título do filme, é para evocá-lo como aquilo que Jacques Derrida (1978) chamou de *parergon* – termo grego que pode ser entendido como ornamento, como algo que, não pertencendo ao objeto nem sendo sua parte integrante, ainda assim pertence ao objeto como acréscimo.¹ Derrida quer se valer do *parergon* como um fora da obra que participa da obra, um suplemento, aquilo que embaralha as distinções entre o que está dentro e o que está fora da obra de arte. Ora, o título de um filme não está fora do filme, mas ao mesmo tempo não é elemento cinematográfico *em si* e, portanto, exemplificaria bem essa ideia de *parergon*, dentro/fora do filme em que Almodóvar mobiliza o par dentro/fora no confronto entre o dr. Robert e Vicente/Vera Cruz na questão da identidade de Vicente/Vera Cruz.

A filmografia de Almodóvar é repleta de questões de gênero e sexualidade. Personagens transexuais, travestis, homossexuais, lésbicas, prostitutas, relações transgressoras, opressoras, perversões sexuais e mulheres à beira de um ataque de nervos são parte de sua obra desde os curtas-metragens da década de 1970. Identificamos em *A pele que habito* a possibilidade de articulação com um debate sobre transexualidade, incompatibilidade entre sexo anatômico e identidade, como um desencaixe entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do corpo, ainda que reconhecendo que há limites nessa aproximação pelo fato de que o protagonista não é diagnosticado com disforia de gênero. No entanto, ao ser submetido a uma cirurgia de mudança de sexo, Vicente se torna Vera Cruz, performatizando algumas das questões do debate sobre transexualidade.

Construindo Vera Cruz

Termos como “transexualidade”, “síndrome de disforia de gênero” ou “desordem de identidade de gênero” vêm sendo adotados desde os anos 1980 nas diferentes versões do DSM (*Manual Diagnóstico e Estatístico das Desordens Mentais*) e,

¹ *Parergon* aparece no texto de Derrida como parte de um debate sobre a impossibilidade de distinção entre o que está dentro e o que está fora da obra de arte, um debate que havia sido iniciado por Kant e se desdobrando nas leituras de Nietzsche e Heidegger, e que não será aprofundado aqui, mas é discutido em Rodrigues (2013).

desde então, têm servido para justificar um conjunto de práticas médicas que vão da terapia hormonal às cirurgias de troca de sexo como forma de tratar indivíduos que expressem um interesse contínuo em transformar o sexo do seu corpo e o *status* do seu gênero.² Há nos discursos médicos e nas falas dos pacientes relatos de inadequação.³ Ou, recorrendo ao título de Almodóvar, sujeitos cujas peles que habitam não produzem o conforto de se sentirem em casa. Na leitura a que nos propomos do filme de Almodóvar, há uma proposital ambiguidade na maneira como o filme sugere a troca de sexo do personagem Vicente, que se torna – ou não? – Vera Cruz.⁴ Ambiguidade que se traduz no fato de que o espectador é mantido numa linha de tensão que perpassa o filme: o cineasta estaria (re)afirmando o caráter natural do sexo/gênero/desejo? Ao contrário disso, estaria questionando essa natureza e defendendo o caráter construído do sexo/gênero/desejo? Ou, numa terceira posição, que tem a vantagem de escapar de um mero dualismo, estaria exatamente borrando as fronteiras que separam o natural e o construído?

Observamos que é fundamental para a sustentação dessa ambiguidade o fato de que Vicente é forçado pelo médico a se tornar Vera Cruz. A troca de sexo é apresentada como um castigo, e a vaginoplastia, consequência desse castigo. Depois de ter estuprado a filha de Robert, Vicente é sequestrado, preso, e a cirurgia na qual perde sua genitália masculina é parte da punição a que Robert o submete. Ao mesmo tempo, apesar da expressão de horror ao se ver no espelho transformado em mulher, Vicente é diversas vezes convocado a colaborar com o sucesso da cirurgia, sendo uma das mais importantes a cena em que Robert apresenta a Vicente/Vera Cruz um conjunto de pênis artificiais de tamanhos crescentes com os quais o personagem deve fazer penetrações diárias para garantir que o canal vaginal não se feche.

A adesão de Vicente/Vera Cruz ao tratamento para mudança de sexo é sempre conflituosa e dúbia. Deve contribuir, ou será punido. Mas para cada gesto que

² A exigência do diagnóstico médico de “disforia de gênero” para processos de transexualização vem sendo alvo de intenso debate nos últimos anos envolvendo ativistas e/ou acadêmicos. Em alguns países, como é o caso da Argentina a partir de 2012, tal diagnóstico já não é mais precondição legal para tal processo. (Nota do Editor: ver neste número o artigo “Las tecnologías del cuerpo en el debate público”).

³ O diagnóstico da síndrome exige, pelo DSM, que o paciente apresente, pelo menos durante seis meses, no mínimo duas das seguintes características: 1. desejo de livrar-se das características sexuais do seu sexo biológico; 2. apresentar características sexuais de outro gênero; 3. desejo de pertencer a outro gênero; 4. desejo de ser tratado como outro gênero; 5. convicção de identificação com outro gênero.

⁴ Ressalte-se que é altamente significativo o nome escolhido pelo diretor para a personagem (Vera Cruz), que nos usos da língua castelhana faz alusão não apenas à dimensão “dolorosa” da tradição católica, mas à própria trajetória de tormento e expiação a que é submetido o corpo do personagem.

parece uma submissão, há também um gesto de resistência. O que poderia ser dito de forma invertida: para cada gesto que parece de resistência, há um gesto de submissão. Até que a trama oferece ao espectador a impressão de que Vicente enfim está aderindo à pele de Vera Cruz, a interioridade de um sujeito masculino aderindo à exterioridade de um sujeito feminino. A adesão fica particularmente explícita quando Robert está sendo pressionado por outro médico a dizer a verdade sobre a cirurgia do jovem Vicente, tido como desaparecido no noticiário, por quem sua mãe procura há anos. Vera Cruz entra em cena não apenas para inocentar o médico, mas principalmente para se mostrar como a mulher sensual e sedutora que Robert tinha pretendido esculpir, à imagem e semelhança da esposa morta.

Aqui, observamos que a construção, pelo médico, de seu objeto de desejo é a construção de uma pele que Vicente habitará. Robert reconstitui a exterioridade – e se apaixona por ela – como se a interioridade fosse dispensável. O único interior do qual ele se ocupa é o canal vaginal, o que lhe permite manter relações sexuais com Vicente/Vera Cruz, aqui já transformado em Vera Cruz/Vicente. Nesse sentido, se poderia entender o papel do médico como um elogio à exterioridade, à pele sintética na qual ele está trabalhando.

A ambiguidade de Almodóvar contribui para interrogar os discursos médicos sobre disforia de gênero, na medida em que o personagem Robert passa a deter o controle sobre o corpo de Vicente/Vera Cruz em nome do seu saber médico – com o qual Robert exerce uma violência contra Vicente – a partir de uma separação entre sexo e gênero, que as teorias feministas julgam superadas, e de uma reafirmação da percepção de que “biologia é destino” – articulação entre sexualidade e cultura que está em pauta, pelo menos desde que Michel Foucault publicou os três volumes de *História da Sexualidade*, ainda nos anos 1960. Nesta obra, Foucault culmina seu projeto de demonstração da emergência de uma nova *episteme*, gerada no século XVIII, que dá existência a uma intricada teia de relações em que se entrelaçam saber-poder.

Opondo-se à hipótese de que todo o poder emana do Estado, o pensador francês focaliza os micropoderes que constituem a nova ordem, a do poder disciplinar. O conjunto de análises sobre a produção de conhecimento a respeito do louco, do criminoso, da sexualidade, do corpo doente coroa a enunciação da disciplina como o mecanismo central de teias de controle social. O poder disciplinar contempla um diagnóstico e uma forma de tratamento dos sujeitos que obtêm efeitos singularizantes. Foucault ilumina o contraste entre o poder soberano – quem coíbe, coage e reprime – e o novo poder, que possui um eficácia produtiva – ele produz individualização por meio de dispositivos diversos, como o isolamento em celas asilares ou prisionais, as técnicas de exames, registros, vigilância panóptica e a classificação minuciosa dos “desvios”.

O caráter positivo dessa modalidade de poder é a produção de realidade e sentimentos até então inexistentes, como o próprio sentimento de si. Na frase lapidar de Foucault, o indivíduo “não é o outro do poder, mas sim um dos seus primeiros efeitos” (Foucault, 1982:138). Contudo, pode-se dizer que se o indivíduo é desnaturalizado nessa perspectiva teórica, ele é também afirmado em uma dimensão real: a do sentimento de subjetivação, ainda que este seja socialmente produzido.

Essas questões do arcabouço teórico de Foucault serão retomadas por Judith Butler no debate sobre a relação entre sexo/gênero/desejo. É por esta perspectiva que Butler tem sido considerada por alguns autores uma continuadora da obra do filósofo francês, ao insistir que não existe o fundamento cultural das normas, assim como não existe o fundamento natural da vida. Disto resulta uma indecisão ontológica do sujeito, constrangido a se estabelecer em um conjunto de normas sociais predefinidas, mas também capaz de dispersá-las, interrogá-las, resultado da exigência da repetição da norma para a sua manutenção.

A repetição da norma não significa nunca sua reprodução idêntica, mas implica sua dispersão em novas figuras (...) Para que uma norma possa ser produzida como norma, é preciso que esta seja utilizada por qualquer um, cujo comportamento não pode se deixar identificar apenas como repetição (Bregére & Le Blanc, 2009:12).

O normativo, portanto, não estaria apenas na categoria de gênero – regida por regras culturais – mas já se apresenta na categoria sexo, que só existiria dentro de uma prática normativa capaz de produzir os corpos para governá-los. Sexo, assim, não seria uma condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas materializam o “sexo”. Do nosso ponto de vista, o médico também encarna essa normatividade ao realizar em Vicente um conjunto de práticas regulatórias produtoras do corpo de Vera, que Robert quer governar.

É nesse processo que Vicente/Vera Cruz representaria aquilo que Butler propõe ao pensar o gênero como um tipo de performance que pode se dar em qualquer corpo, e que prescindiria, portanto, da ideia que sustenta a disforia de gênero, na qual a cada corpo corresponderia somente um gênero. “O gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num *espaço externo* por meio de uma repetição estilizada de atos” (Butler, 2003:200, grifo nosso).

Ressaltamos o uso da expressão “espaço externo”, a qual propomos articular com a função e o lugar que, desde o título, a pele ocupa no filme de Almodóvar. A pele é tratada pelo cineasta como o externo, como superfície, como aquilo que, pertencente ao sujeito, também o recebe, oferece casa, moradia, habitação. Mas o filme nos mostra a pele como manipulável pelo médico, é artificial, é sin-

tética, é suplemento por meio do qual Robert pode transformar Vicente em Vera Cruz, é *parergon* a interrogar o que está dentro e o que está fora da identidade de gênero, a questionar, como faz Butler, a verdade do sujeito e a verdade do gênero. Pensado como fabricação, a autora diz que “se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a *superfície dos corpos*, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (Butler, 2003:195, grifo nosso).

A pele é a superfície dos corpos, é a superfície regulada por Robert no corpo de Vicente/Vera Cruz, e seria a indicação, no filme de Almodóvar, de que não há essência ou identidade de gênero, há apenas uma pele a ser habitada. Se é assim que o filme apresenta o gênero, então se pode aproximá-lo ainda mais de Butler, quando a autora propõe pensar três dimensões contingentes da corporeidade: sexo anatômico, aquele dado pela biologia; identidade de gênero como uma construção social; e performance de gênero. Com o termo *performance*,⁵ Butler pretende uma “contingência radical” em relação ao gênero e ao sexo, uma desnaturalização, uma indicação da fabricação de toda identidade sexual. Performance, aqui, ainda poderia se aproximar de hábito, como ato que se repete cotidianamente, que só se dá como repetição.

Lembramos que a relação de Robert com Vera Cruz/Vicente se realiza em função do que Vera Cruz parece ser – na pele que ela habita – independentemente de sua interioridade ou de um “eu” supostamente autêntico. Vera Cruz/Vicente é, para Robert, suplemento, é aquilo que vai ser posto *no lugar* da mulher morta, porque esse lugar não seria constituído por um próprio, uma propriedade, mas seria desde sempre lugar de substituição. Em outras palavras, se o que há desde sempre é falta, então Vera Cruz/Vicente é suplemento, assim como a mulher morta também era suplemento, porque só há falta. Interessa a Robert a pele que Vera Cruz habita – aqui, tanto como morada quanto como hábito, atos de repetição de estilos de gênero que vão sendo ensinados a Vicente no seu processo de tornar-se Vera Cruz.

O espectador se depara então com um problema: a identidade sexual de Vera Cruz/Vicente é fabricada a partir da pele que habita, do corpo que incorpora, da vagina que a define como mulher, indicando então, desde o título, uma essência? Almodóvar produz, no filme, a mesma ambiguidade que se vê no personagem Vicente/Vera Cruz. Sua obra performatiza aquilo que pretende discutir, ao manter o espectador diante da ambiguidade da questão: os corpos, afinal, importam?

⁵ Mais sobre o caráter performativo de gênero no pensamento de Butler em Rodrigues (2012a, 2012b).

Os corpos importam?

Bodies that matter é o título do livro em que Butler (1993) debate justamente o peso da materialidade dos corpos – como, nos parece, faz Almodóvar em *A pele que habito*. Embora o objetivo deste artigo seja propor aproximações, há também diferenças entre os dois, sobretudo no fato de que o cineasta parece querer propositalmente jogar com o ambíguo, o dúvida, o indecidível, enquanto Butler trabalha a questão da materialidade dos corpos a partir da impossibilidade de qualquer referência a um corpo puro. Seguindo Foucault, ela sugere como exemplo o saber médico que, através da imagem de uma ultrassonografia, transforma uma criança em menino ou menina.

Sobre a influência das imagens de ultrassom na produção de sentido do sujeito, o trabalho de Lilian Chazan é exemplar.⁶ Em etnografia realizada em três clínicas de diagnóstico por imagem no Rio de Janeiro, ela mostra como é ali, na sala de exames, que o feto vai ganhando peso e forma e se torna um ser social, desde então submetido aos discursos de médicos e familiares. Quando passa a ser possível estabelecer o sexo biológico, o feto vai ganhando identidade e se constituindo como pessoa (Chazan, 2007). Desde essa nomeação – menino ou menina? – o sexo é posto no domínio discursivo, e essa autoridade se repetirá de forma reiterada ao longo do tempo (Butler, 1993).

Se, como quer a filósofa norte-americana, não há um corpo pré-discursivo, puro, natural, não há um “antes” a partir do qual se possa conceber a integridade ontológica do sujeito. Corpos performam gêneros, e o fazem pela repetição, sem nunca serem idênticos a si mesmos. Gênero passa a ser, assim, uma repetição de normas que já não retornam mais a um gênero original, explicitando a arbitrariedade do par sexo/gênero, que de certa forma também se explicita na arbitrariedade do personagem Vicente/Vera Cruz, mas não apenas.

Baseados na categoria disforia de gênero, pode-se encontrar hoje inúmeros relatos de patologização dessa arbitrariedade, nos quais o recurso ao corpo biológico se apresenta como fundamento ontológico de si.⁷ É o que está em jogo em

⁶ Não podemos deixar de mencionar o trabalho de F. Ortega (2008), que discute o impacto da visibilidade do interior do corpo e dos usos que o saber médico faz das tecnologias que permitem enxergar “por dentro do ser”. Valendo-se da expressão “virada visual” para definir uma mudança de paradigma em relação ao século XX, Ortega mostra que a visualidade se transformou na instância final de verdade científica, ainda que essa visualidade seja fragmentada em partes do corpo, isoladamente tratadas pela medicina.

⁷ O debate sobre a patologização do gênero é extenso e tem sido aprofundado por diversos autores, entre os quais se destaca, no Brasil, o trabalho de Berenice Bento (2006), e campanhas como “Stop Trans Pathologization 2012”, cuja pauta de reivindicações inclui a retirada do Transtorno de Identidade de Gênero da categoria de doença mental no DSM-V.

reportagem recente,⁸ na qual o corpo natural é problematizado a partir de discursos que pretendem promover um encaixe entre corpo biológico e identificação de gênero. “Quem é essa garotinha? A história de Danna Tyler, 10 anos, que nasceu menino na Califórnia”, reportagem da *Folha de S. Paulo* que narra a história da norte-americana Danna Tyler, hoje com 10 anos. Diz o jornal:

Danna nasceu menino, biológica e geneticamente. Isso significa que ela possui um cromossomo X e um Y, que define desde a fase embrionária os machos da espécie humana (as fêmeas são XX), e órgãos sexuais masculinos, interna e externamente. Mas desde que começou a se expressar, aos dois anos, identifica-se como menina (Coelho, 2013:4).

O relato segue afirmado que “tudo, em Danna, é feminino, ou ligado àquilo que a sociedade identifica como feminino”. O problema aqui estaria no fato de que seu corpo biológico e suas características genéticas deveriam afastá-la do que socialmente é entendido como feminino. Os exemplos de feminino evocados pelos pais de Danna são “o gosto por teatro e musicais, (...), as roupas cor-de-rosa, os sapatinhos de salto alto, os brinquedos, os livros, os desenhos, a forma de andar, de falar, de pensar e de se expressar” (Coelho, 2013:4). Há, no relato do caso de Danna, uma afirmação implícita (e explícita) de que os corpos *necessária e obrigatoriamente* configuram uma forma de pensar e de sentir e a reafirmação de que a biologia é destino, paradigma que vem sendo desconstruído pelo menos desde os anos 1950 (Beauvoir, 2009).

O depoimento de Cindy Paxton, terapeuta de Danna, reafirma esta perspectiva quando diz que, historicamente, a maioria dos meninos que gostava do que Danna gosta cresceu e se tornou gay. Segundo depoimento da terapeuta, colhido pela repórter, meninas transexuais (nascidas meninos) costumam manifestar mais cedo o desconforto com o corpo do que meninos trans (nascidos meninas), que “muitas vezes passam a infância como molecas e a adolescência como mulheres lésbicas até concluírem serem homens transexuais” (Coelho, 2013:4).⁹

⁸ Reportagens recentes na revista *Piauí* abordam temas correlatos, como “Laerte em trânsito”, de Fernando Barros e Silva (abril/2013), sobre as experiências de *crossdressing* do cartunista Laerte, e “Como mudar de sexo”, de Clara Becker (abril/2012), sobre as cirurgias de mudança de sexo realizadas no Hospital Universitário Pedro Ernesto, no Rio de Janeiro.

⁹ No DSM-V há um capítulo específico para a síndrome de disforia de gênero em crianças, cujo diagnóstico depende dos seguintes critérios: 1. preferência por vestir roupas típicas de outro sexo; 2. fantasiar sobre os papéis de gênero; 3. ter preferência por brinquedos, jogos e atividades típicas do sexo oposto; 4. rejeitar atividades típicas do seu próprio sexo; 5. preferir brincar com crianças do sexo oposto; 6. manifestar desagrado pela sua anatomia sexual; 7. desejar adquirir as características físicas do sexo oposto.

São discursos que pretendem uma naturalidade entre sexo e gênero que, no nosso argumento, estão problematizados no filme de Almodóvar. Tanto o cineasta quanto a filósofa, ao reconhecerem a materialidade dos corpos, ao dizerem, cada um a seu modo, que os corpos importam, não pretendem defender as transformações corporais decorrentes das práticas médicas legitimadas pelo diagnóstico de disforia de gênero. No debate que se estabeleceu sobre a classificação da disforia como doença, Butler tem se posicionado de forma a interrogar a ideia que sustenta o diagnóstico, a do gênero como adequação ao corpo, como fenômeno permanente, fixado em normas que não chegam a ser interrogadas e que dependem da suposição de que existe um gênero apropriado para cada um. “O diagnóstico não pergunta se há um problema com as normas de gênero, se estas são rígidas ou intransigentes, se produzem angústia ou desconforto” (Butler, 2004:95). Ou, como lemos na reportagem da *Folha*, os diagnósticos apelam para uma essencialização das categorias de gênero – feminino e masculino – cujo binarismo e associação com o sexo biológico não é interrogada. E o que se passa com o filme de Almodóvar na construção de Vera Cruz como gênero feminino? Que cruz é essa que Vera carrega em seu nome?

“Sou Vicente”

Se ao longo do filme Vicente vai sendo transformado e vai se transformando em Vera Cruz – lembrando a já mencionada adesão ambígua do personagem ao tratamento – é nos momentos finais que essa ambiguidade se acentua. Tudo se passa como se a partir de certo ponto Vicente tivesse se adaptando à pele que passou a habitar, como se a exterioridade como Vera Cruz pudesse produzir a interioridade do sujeito que passa a sentir, a se expressar e a viver *em conformidade* com o seu exterior, um fora do eu que participa, interfere e intervém no dentro. Não nos esqueçamos de que essa pele é “segunda pele”, suplemento, artifício, *parergon*, aquilo que está ao mesmo tempo dentro e fora de Vicente/Vera Cruz. Vicente, portanto, teria uma “pele própria”, que foi sendo substituída ao longo do processo médico a que o dr. Robert o submete.

É no momento em que o enredo parece ter convencido o espectador de que Vicente já se transformou em Vera Cruz que se dá a peripécia, a fuga, a virada final da história. Tendo conquistado a confiança de seu algoz, Vera Cruz/Vicente consegue uma arma, atira em Robert, em sua carcereira, e foge. Volta ao brechó onde sua mãe vende vestidos, e onde trabalhava arrumando manequins – bonecos assexuados cuja “identidade feminina” é construída por Vicente quando este os veste e os enfeita para a vitrine da loja. Quando chega, conta primeiro sua história para Cristina, a vendedora. Fala do sequestro, do médico, da cirurgia, e de como a nova pele que habita foi construída. Irreconhecível como Vera Cruz, Vicente recorre ao vestido florido

que está usando – e que era parte do acervo do brechó – para provar estar dizendo a verdade. Almodóvar coloca em cena um suplemento de identidade de gênero – um vestido – como argumento para que Vera Cruz tente provar que é Vicente.

É depois desse diálogo, em que o passado de Vicente anterior à pele de Vera Cruz é reconstituído para Cristina, que a mãe de Vicente – a mãe aqui como aquela que sabe a verdade última sobre seus *próprios* filhos – entra em cena para entender o que está acontecendo. E, na pele de Vera, sem que nenhum traço exterior permita que seja reconhecido sequer pela mãe, o personagem diz: “Sou Vicente”.

Com a resposta, Almodóvar de novo produz uma cena ambígua. “Sou Vicente” quer dizer que sou mais e além da pele que habito? E que, portanto, nada daquilo que foi alterado no seu corpo – nem mesmo a vaginoplastia, símbolo último do sexo biológico – será capaz de transformar a interioridade de Vicente? “Sou Vicente” quer dizer que, ao fim e ao cabo, tenho uma essência que subsiste a qualquer transformação exterior? Quer dizer a afirmação de uma substância – a que me é dada pelo sexo anatômico – impossível de ser manipulada, alterada, transexualizada? Se for isso que “Sou Vicente” quer dizer, então o filme terminaria afastando Almodóvar de Butler, cujo pensamento aponta na direção da separação de gênero como decorrência do sexo, separação esta que não é pensada como sintoma, disforia ou síndrome, mas entendida como experiência à qual estariam todos/as submetidos/as.

No entanto, com “Sou Vicente”, Almodóvar também pode estar se aproximando ainda mais de Butler ao dizer que Vera Cruz pode performatizar Vicente, para além daquela pele que habita, para além daquilo que seu corpo diz que ele/ela é, para além mesmo do que possa ser mobilizado pelos pares metafísicos dentro/fora, essência/aparência. É aqui que “Sou Vicente” pode então ser menos uma afirmação e mais uma dúvida apresentada ao espectador, que assiste a figura feminina de Vera Cruz dizer que “Sou Vicente”, numa cena que explicita a ambiguidade almodovariana. Esta cena pode ser, também e por fim, a ideia de que sou aquilo que digo que sou, apesar do meu corpo, apesar da pele que habito.

Aqui seria necessário concluir marcando uma diferença importante entre essa possível abordagem almodovariana e o pensamento de Butler, para quem eu sou aquilo que presumo ser, mas sou também submetido a um conjunto de regras – e de certa forma, Vicente/Vera Cruz, submetido ao poder do médico, poderia estar representando essa submissão. São regras que me precedem e que eliminam a perspectiva de um eu autônomo, de uma interioridade ontológica, de um habitar, mesmo que este habitar esteja na superfície, esteja *na pele que habito*.

Referências bibliográficas

- BEAUVOIR, Simone. 2009. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BENTO, Berenice. 2006. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: CLAM/Garamond.
- BREGÉRE, Fabiane & LE BLANC, Guillaume (orgs). 2009. *Judith Butler – trouble dans le sujet, trouble dans les normes*. Paris: Puf.
- BUTLER, Judith. 1992. “Contingent Foundations: feminism and the question of ‘Post-modernism’”. In: BUTLER, Judith & SCOTT, Joan (orgs). *Feminists theorize the political*. New York & London: Routledge.
- BUTLER, Judith. 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. New York & London: Routledge.
- BUTLER, Judith. 1998. “Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo”. *Cadernos Pagu*. N° 11.
- BUTLER, Judith. 2003. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BUTLER, Judith. 2004. *Undoing gender*. New York & London: Routledge.
- CHAZAN, Lilian. 2007. “Meio quilo de gente”: um estudo antropológico sobre ultrassom obstétrício. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz
- COELHO, Luciana. 2013. “Quem é essa garotinha? A história de Danna Tyler, 10 anos, que nasceu menino na Califórnia”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustríssima, domingo, 16 de junho de 2013.
- DERRIDA, Jacques. 1978. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- FOUCAULT, Michel. 1988. *História da sexualidade*. Vols. I, II, III. Rio de Janeiro: Graal.
- FOUCAULT, Michel. 1982. *A microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.
- MACDONALD-LABELLE, Sara. 2011. “A critique of gender identity disorder and its applications”. *Interdisciplinary Journal of Health Sciences*. Vol. 2, Issue/n° 2.
- ORTEGA, Francisco. 2008. *O corpo incerto – corporeidade, tecnologias médicas e culturas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Garamond.
- RODRIGUES, Carla. 2012a. “Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida”. *Sexualidad, Salud y Sociedad*. N° 10.
- RODRIGUES, Carla. 2012b. “Antígona – lei do singular, lei no singular”. *Sapere Aude*. Vol. 3, n° 5, Belo Horizonte.
- RODRIGUES, Carla. 2013. “A literatura entre Derrida e Lacan – dentro/fora das relações de poder”. *Viso – Cadernos de estética aplicada*. N° 13.
- ROSE, Nikolas. 1999. *Governing the soul: the shaping of the private self*. 2^a ed. Londres: Free Association Books.

Filme

- A pele que habito*. Direção: Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar e Thierry Jonquet.
117 min.