


O fantasma do corpo: a sexualidade como dispositivo do biopoder em *A pele que Habito* (2011)

The phantom of the body: sexuality as a device of biopower in The skin I inhabit (2011)

Paul Jardim Martins Afonso

 <https://orcid.org/0000-0001-7767-6285>

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Os estudos historiográficos contemporâneos lançaram o corpo em problematizações que, sob diversos ângulos, observaram os comportamentos, práticas, formas de interação e de constituição do corpo-sujeito. Suas representações e significados entram em cena na pesquisa histórica e, na esteira das elaborações, o presente artigo propõe compreender a sexualidade como dispositivo do biopoder e o corpo como superfície de investimento biopolítico, a partir do filme *A Pele que Habito* (2011), de Pedro Almodóvar. Para tanto, foram selecionados seis enquadramentos do filme em atos da personagem Vera/Vincent em que, à luz do que compreende Michel Foucault como dispositivo biopolítico, apresenta de que modo a sexualidade atua como elemento de esquadramento, captura e controle dos corpos, em um primeiro debate. Em seguida, seguindo a questão proposta por Espinosa “O que pode um corpo”, delinea-se um debate acerca da constituição da identidade como aparato de enclausuramento, da ideia de representação como a própria imagem mantida para cessar o movimento de criação de possibilidades de vida e, por fim, como a personagem que encena esse corpo é capaz de nos direcionar para uma possibilidade outra de leitura ético-estética de viver.

Palavras-chave: Corpo. Sexualidade. Dispositivo Biopolítico. *A pele que Habito*.

Abstract: Contemporary historiographical studies launched the body into problematizations that, from different angles, observed the behaviors, practices, forms of interaction and constitution of the subject-body. Their representations and meanings enter the scene in historical research, and in the wake of the elaborations, this article proposes to understand sexuality as a device of biopower and the body as a biopolitical investment surface, from the film *A Pele que Habito* (2011), by Pedro Almodóvar. To this end, six frames of the film were selected in acts by the character Vera / Vincent in which, in the light of what Michel Foucault understands as a biopolitical device, he presents how sexuality acts as an element of scanning, capturing and controlling bodies, in a first debate. Then, following the question proposed by Espinosa “What can a body”, a debate is outlined about the constitution of identity as an enclosure apparatus, the idea of representation as the image itself maintained to stop the movement of creating possibilities for life and, finally, how the character who plays this body is able to direct us towards another possibility of an ethical-aesthetic reading of living.

Keywords: Body. Sexuality. Biopolitical Device. The skin I live.

Toledo, Espanha, ano de 2012. Localizada em “*El cigarra*”, a câmera percorre a mansão, entra por suas janelas e, apesar da escuridão da cena, está claro que o lugar é habitado. O corpo indefinido e ofuscado está em foco antes das lentes caminharem para um ambiente prisional e inóspito. Na tela surgem as letras “*Un film de Almodóvar*”. O corpo toma forma. Uma marcha fúnebre acompanha o close sobre o corpo yogue que se movimenta, coberto por tiras de tecido. Na tela, mais uma vez “*La piel que Habito*”.

A música chega ao ponto máximo de excitação, sucessão de imagens, meditação. O quadro se transforma em um ambiente entorpecedor. Para o café da manhã, um coquetel de remédios. A câmera percorre o quarto com figuras de artistas plásticas e escritoras, esculturas disformes



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

preenchem o espaço. Um corpo molda outro “corpo”. A governanta leva o café, roupas e um livro.

- Marília, está aí?
- Sim.
- Mande-me mais fita dupla face, por favor?
- Não posso conseguir isto pra esta manhã.
- Tudo bem.
- Hoje também queria uma agulha, linha e tesoura.
- Isto é uma brincadeira, não é?
- Claro. (ALMODÓVAR, 2011, 00:03:20).

O corpo abre o armário, as mãos tateiam os vestidos ali guardados, escolhe um e o veste. Apoia-se em uma barra de alongamento. A câmera faz um close do corte da barra do vestido. Pausa para o primeiro ato.

O trecho elucidado percorre o corpo em sua superfície, materialidade e plasticidade para fazê-lo objeto central e constituí-lo mais nos rasgamentos e possibilidades do que nos encarceramentos. Os estudos historiográficos contemporâneos lançaram o corpo em problematizações que, sob diversos ângulos, observaram os comportamentos, práticas, formas de interação e de constituição do corpo-sujeito. Suas representações e significados entram em cena na pesquisa histórica e, na esteira das elaborações, o presente artigo propõe compreender a sexualidade como dispositivo do biopoder e o corpo como superfície de investimento biopolítico a partir do filme *A Pele que Habito* (2011).

A pele que habito é um thriller de Pedro Almodóvar lançado no ano de 2011. De narrativa descontínua, Almodóvar adapta histórias entrelaçadas do livro “Tarântula” de Thierry Jonquet e constrói o fascinante roteiro que narra acontecimentos de um evento traumático e as relações megalomânicas de um médico cirurgião que deseja desempenhar o papel do Deus cristão ocidental. O desejo proibido: criar a pele mais resistente, plástica e maleável e provar que o ser humano pode criar tudo. Robert Ledgard e Vera, criador e criatura, nos deixam absortos com o desenrolar dessa trama. Em cena, o corpo, matéria viva, esquadrinhada e revestida da pele, que ora nos protege, ora nos deflagra, ora nos aprisiona, ora nos libera.

A historiografia, quando se volta ao campo dos estudos do corpo, permite compreender qual lugar ele ocupa em diferentes momentos históricos, de modo que suas contribuições são tão fundamentais quanto das outras áreas do conhecimento que também se ocuparam do corpo desde a Antiguidade Clássica. Entrevê-lo por meio da tessitura dos acontecimentos revela um corpo que é também histórico, mergulhado em sentidos, conjunturas e temporalidades. Desde os leves tecidos que o recobre às robustas estruturas que o confinam e obscurecem, ficam na espreita olhos curiosos de uma humanidade que ainda se questiona: que corpo é este? De onde vem? Como o sujeito é a ele atrelado? Esta é uma questão central para o estudo da película feito aqui.

Deparamo-nos com diversos discursos que integram membros, vértebras, articulações e órgãos, para fazer funcionar um corpo onde a vida pode circular. É precisamente aí onde a biopolítica e o biopoder investem seus esforços, é esta governabilidade que evoca a formação de um corpo coeso que é social, um corpo-espécie.

Concretamente, esse poder sobre a vida desenvolveu-se a partir do século XVII, em duas formas principais; que não são antitéticas e constituem, ao contrário, dois pólos de desenvolvimento interligados [...] o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no 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 [...]. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no 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 bio-política da população (FOUCAULT, 1988, p. 151-152).

Ainda que haja tantos corpos, tantas as perguntas acerca deles, tantas formas de examiná-los em meio às redes dos saberes e do conhecimento, tratamos aqui do corpo-potência, como produto dos paradoxos da biopolítica. O recorte encontra suas arestas no universo cinematográfico de Pedro Almodóvar, a fim de compreender qual o regime de corpo na contemporaneidade, corpo este produzido num duplo movimento de criação: o corpo que é constituído a partir dos discursos que o atravessam e o incluem na massa 'homogênea, compacta, contínua, unidirecional' onde 'são abolidas todas as singularidades' (PÉLBART, 2011, p. 26) e o corpo que não se conforma nos limites da materialidade e nem pela unidade da massa, que age sobre si criando então o corpo-potência. Embora haja inúmeros trabalhos que se cercam das análises da película, a historiografia ainda se furta ao trabalho de pensar as tecnologias audiovisuais como dispositivos de poder-saber. Portanto, o presente artigo concentrar-se-á em atravessar o universo que, mesmo sem muitas cores nesse filme, Almodóvar consegue criar para tensionar a matriz de inteligibilidade das relações sociais.

Poder sobre a vida e unidade nos corpos

A vida tornou-se um lugar comum para a maioria dos campos do saber. O objeto mais precioso para a história é a vida, já que essa disciplina se preocupa precisamente em compreender as transformações das vidas no espaço/tempo. Todavia, é importante salientar quais investimentos são feitos *sobre, para e pela* vida e de que maneira as vidas são atravessadas pelos acontecimentos históricos e os constrói. A história é a mais pura dispersão da vida no tempo.

Enquanto uma tentativa de organizar e dar sentido aos fluxos de acontecimentos, a historiografia tradicional atua como instrumento biopolítico, na medida em que se pauta pela classificação lógico-ontológico das coisas e tende, como diz Michel Foucault, [...] "a dissolver o acontecimento singular em uma continuidade ideal" (FOUCAULT, 1984, p. 18); nesse ponto, para a história, não haveria rupturas e só aquilo que fosse amplamente documentado na escrita seria passível de ser estudado. A história focalizava os "grandes acontecimentos": por "grandes" entende-se uma disciplina a cargo das elites, do estado, do biopoder. Porém, nesse artigo pretendemos tensionar o que se habitou chamar de história, e podemos nos voltar "contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e uma outra que faz sua entrada, mascarada. As forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta" (FOUCAULT, 1984, p. 18). Assim, é precisamente no ponto em que se escancaram as incoerências do fluxo contínuo da história, onde a vida se irrompe tomando outras direções, que ela escapa aos tentáculos do poder.

Desse modo, podemos concluir que o corpo não só tem uma história, mas carrega em si as marcas dessa história. Conforme Louro (2015),

Hoje, como antes, a determinação dos lugares sociais ou das posições dos sujeitos no interior de um grupo é referida a seus corpos. Ao longo do tempo os sujeitos vêm sendo indicados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos; a partir de padrões e referências, das normas, valores e ideais da cultura (LOURO, 2015, p. 77).

O poder ou, como compreende Michel Foucault, as *relações de poder*¹, se valem de aspectos morais para categorizar os corpos. Esses valores rígidos operam sobre os sujeitos, a fim de cristalizá-los, pois é justamente nessa dinâmica que ele se torna funcional e é precisamente onde a vida não se movimenta que é passível de ser apropriada. Por isso, as forças que nos tensionam se valem das dicotomias, natural/antinatural, bom/mau, puro/impuro, normal/patológico,

¹ Multiplicidade de relação de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes, as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas, ou o contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; o poder se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em todas as relações entre um ponto e outro (FOUCAULT, 1988, p. 88).

para apagar tudo aquilo que é diferente, novo, vivo.

A Pele que Habito (2011) faz parte desse universo caótico, portanto, histórico. A história de um cirurgião plástico obcecado pelo corpo humano que decide, arbitrariamente e contrariamente ao conselho de ética médica, construir uma pele humana mais resistente, e que, através de procedimentos cirúrgicos, cria um 'novo corpo'. Corpo este que a personagem habita como lugar inexorável ao qual está condenada. A Jaula incômoda carrega nela marcas do que foi e do que se possibilita a ser, a partir dos cortes de bisturi.

Aqui nos deparamos com a produção de possibilidades da materialidade que é o corpo, a partir da incidência do biopoder. Conforme Haraway, os saberes tornam-se híbridos. Dito isso, também o alcance de se produzir um corpo perfeito nos orienta a pensar de que corpo fala o não dito que se costura nas entrelinhas dessa trama. Corpo escrutinado, violentado, essa "pele que habito" desabilita muitas possibilidades que nos evidenciam o bisturi preciso que corta e constrói a captura. Portanto, o saber-poder médico é um dos fios condutores narrativos dessa trama, em que Pedro Almodóvar constrói um roteiro que denuncia e expõe os limites de inteligibilidade e coerência entre corpo, sexualidade e modos de vida.

Para estabelecer a relação entre a narrativa fílmica e as questões levantadas neste artigo, é imprescindível explanar a discussão acerca do biopoder e da sexualidade. Para Michel Foucault, é bastante estratégico pensar a investida da lógica maquinária do poder na sexualidade, a partir do século XIX, uma vez que "de um lado, a sexualidade apresenta-se enquanto um comportamento extremamente corporal que depende de um controle disciplinar, individualizante, em forma de vigilância permanente", e de outro "a sexualidade se insere e adquire efeito, por seus efeitos procriadores, em processos biológicos amplos que concernem não mais ao do indivíduo, mas a esse elemento, a essa unidade múltipla constituída pela população". E é nesse sentido que a sexualidade atua como dispositivo do biopoder.

De modo descontínuo, Almodóvar nos apresenta os planos-sequência da película, que por vezes nos confundem justo no modo como se constrói a coerência do que pretende ser comunicado. Desta feita, as sequências que se seguem estão dispostas para apresentar possibilidades outras de reflexão e análise acerca do dito visual. O filme, como discurso e tecnologia de poder, recorte e (re) enquadramento feito aqui traça uma cartografia de denúncia, de evidência concreta, que se dá no corpo, das amarras do poder.

Ao buscar por um corpo "perfeito", que corresponda à norma apesar do "desvio" (de não ser "biologicamente feminino", portanto não-verdadeiro), não é apenas uma questão estética, mas tem uma relação intensa e incessante com a busca pela identidade. Há uma exigência de coerência que ao mesmo tempo sustenta e é amparada pelas dualidades e pelos binarismos através dos quais fomos domesticados e treinados para compreender o mundo e que, por sua vez, são também inerentes à noção normativa de humano. Se nos (re)fabricamos de outras maneiras, por mais que tentemos apreender nesse repertório os corpos tidos como "desviantes", tem-se, em algum momento, uma necessidade por atender à norma no sentido de fixá-los em uma nova concepção – à qual, doravante, devem encaixar-se "verdadeiramente", isto é, com reconhecimento médico-científico.

Figura 1: O criador e a criatura



Fonte: ALMODÓVAR, 2011, 01:17:44.

- Como acaba de ver, a operação foi um sucesso!
- Os pontos que vão até a barriga ainda estão sensíveis.
- Seria bom evitar forçá-los. Mas isto não será um problema. Como vê, terá que manter aberto o novo orifício e conseguir, pouco a pouco, que ele se torne mais profundo. Pense que sua vida depende disto. (ALMODÓVAR, 2011, 01:17:44).

A expressão de pavor em Vincent justifica seu silêncio. Ele não diz uma palavra. Olha fixa e profundamente para Robert esperando a próxima orientação. Não faz ideia do que precisa ser feito. Em seguida, uma passagem emblemática da película que merece atenção e cuidado do espectador/leitor. As figuras 1 e 2 foram dispostas nessa sequência, a fim de tentar reconstruir o plano-sequência delineado no filme.

A noção da captura é explícita no filme. O propósito de análise aqui empreendido nos faz habitar também outros espaços que, mesmo que invisíveis, assim como as mãos do cirurgião, são capazes de construir materialidades normativas. Vincent obedece, segue o protocolo, quer sobreviver. Aceita os termos impostos por Robert que, a todo custo, demarca que não há outra possibilidade de vida que não esta. A relação biopolítica salta aos olhos a partir dessa gestão da vida. Aqui, o fazer viver é, a todo custo, pressuposto dessa relação violenta. A morte não está em questão, já que é preciso o corpo vivo para consolidar a criação.

- Posso ir agora?
- Para onde?
- Para minha casa.
- Mas só estamos começando (ALMODÓVAR, 2011, 00:36:33s).

Figura 2: A fábrica de dildos²



Fonte: ALMODÓVAR, 2011, 01:18:24.

Robert continua com a explicação fria e objetiva a respeito dos procedimentos para aperfeiçoar o “novo orifício” e culmina na apresentação teatral dos dildos. Ele retira de uma pequena maleta azul seis dildos e os dispõe em sequência sobre a mesa, do maior para o menor. Almodóvar nos atenta para o fato de que é fundamental olhar com acuidade para enxergar os mecanismos e as tecnologias sociais que estão envolvidas na produção e construção de corpos e subjetividades. Há evidentes operações que controlam e regulam a produção de feminilidades e masculinidades. Conforme Paul Preciado (2014),

O dildo é o primeiro indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética de seu contorno. Talvez ele indique que os órgãos que interpretamos como naturais (masculinos e femininos) já tenham sofrido um processo semelhante de transformação plástica (PRECIADO, 2014, p. 79).

Interessa-nos, como evidenciado por Foucault, a função dos discursos e instituições enquanto meios de significar os corpos e dar sentido às práticas, estabelecendo entre ambos certa unidade, sobretudo a atuação do discurso médico sobre a sexualidade, corporificado na persona do Dr. Robert Ledgard: “A operação foi um sucesso!” A operação do biopoder que rasgou o corpo de Vincent, realizada pelo saber médico sobre a sexualidade, configura uma “uma técnica política de intervenção, com efeitos de poder próprias” (FOUCAULT, 1988, p. 23). Por isso, ao analisarmos o desejo do cirurgião de “criar um corpo”, tratamos de reorientar essa lógica para pensar no saber-poder como uma técnica política de intervenção social e não mais individual. “A sua vida depende disso” diz precisamente sobre a vida que é tomada de assalto pela política. Ou seja, os usos da ciência como luta política para legitimar o poder de criação/colonização. O médico que camufla a potência desse saber-poder faz de sua ação duplo movimento de controle e vigilância de efeitos disciplinares e regulamentadores.

Para além da analítica do sujeito, Michel Foucault foi capaz de produzir uma História da sexualidade (1988) partindo do pressuposto de que ele compreende a sexualidade enquanto uma invenção social, constituída e perpassada por vários discursos acerca do sexo; são discursos que controlam, regulam e normalizam; produzem verdades sobre o sexo. A verdade sobre o sexo que se constitui por meio da insistente disciplina que Robert propõe a Vincent, já que a sua vida depende disto. Poder disciplinar de abrir o orifício, incidência plástica no corpo da população, a fabricação

² Pênis artificiais.

de um corpo por meio de práticas reguladoras que produzem os efeitos de real e marcam Vincent agora na fronteira de corpo outro.

[...] o essencial é a multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder: incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais; obstinação das instâncias do poder a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio sob forma de articulação explícita e do detalhe infinitamente acumulado (FOUCAULT, 1988, p. 24).

Os discursos, portanto, inscrevem o sexo em um campo do saber específico para que seja possível aplicar sobre ele uma tecnologia política. Dessa maneira, o dispositivo da sexualidade³ age de modo a instaurar uma ideia sobre o sexo, unificando a conduta sexual e se construindo enquanto norma que acaba por concentrar esforços para torná-la lugar de verdade. Ou seja, há o anseio, segundo Foucault, de que o sexo entre no discurso e seja monitorado, controlado o tempo todo.

Figura 3: Construindo a natureza



Fonte: ALMODÓVAR, 2011, 00:10:12 min.

– Interferimos em tudo que nos rodeia. Na carne, na roupa, nos vegetais, nas frutas... Em tudo! Por que não aproveitamos os avanços da ciência e melhoramos nossa própria espécie? (ALMODÓVAR, 2011, 00:10:12).

A partir da figura 3, conseguimos vislumbrar o plano-sequência em que a narrativa fílmica busca problematizar a ideia de natureza, representada pelo discurso médico-científico. Segundo Spink e Gimenes, “conhecer é dar sentido ao mundo. Não se trata de mero processo de informação, de adesão a uma ou outra teoria [...] o conhecimento na ótica da produção de sentido implica, no posicionamento perante os dados, as teorias, e os outros” (SPINK; GIMENES, 1994, p. 150). Nesse sentido, a interferência do saber-poder médico pretende não apenas garantir a possibilidade de vida, mas a fabricação de modos de existência que façam parte da matriz de inteligibilidade que se constitui como verdade e natureza, fixa e imutável.

Ao construir um corpo constituído em sua materialidade de uma pele resistente a picadas de inseto e até a queimaduras, o cirurgião Robert Ledgard vai de encontro ao discurso de “natureza”

³ Segundo Foucault, “o dispositivo da sexualidade funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais do poder”; ele engendra “uma extensão permanente dos domínios e qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam. O dispositivo da sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global” (FOUCAULT, 1988, p. 88-101).

imutável dos corpos e, simultaneamente, ao criar um novo corpo e produzir uma fissura nesse discurso, ao adequar este corpo a uma prática quando orienta 'novo orifício', reafirma e fixa os discursos identitários e os discursos que constroem sujeitos de gênero e sexualidade, o que dá sentido ao sexo como dispositivo de constituição identitária do sujeito, materializada pelos corpos.

Por isso, ao dar sentido à personagem Vera, Almodóvar “posiciona-se em uma rede de relações. [...] implica em trazer para o cenário a microescala da interação social onde, se torna possível a ruptura entre o instituído e o instituinte que possibilita a atividade criativa e a construção de novos sentidos.” (SPINK; GIMENES, 1994, p. 151). Quando percorremos as nuances da História do corpo é possível compreender de que modo esses novos sentidos que se constroem significam a materialidade do corpo humano. O filme consegue, desse modo, focalizar as rupturas para que possamos compreender os mecanismos de significação simbólica do corpo que emergem na contemporaneidade. Através dessa leitura, é possível dizer que o corpo também é discurso.

Nesse sentido, o corpo, estudado enquanto organismo vivo, é nomeado pelo discurso como algo naturalmente (i)mutável. O paradoxo revela que o próprio mecanismo-discurso-saber-poder que constrói, fabrica, cria esses corpos e desloca-os de uma posição estática é o mesmo que os aloca em uma nova posição estática, confinando-os, aprisionando-os na norma.

Identidade, representação e a potência da diferença

Quando se estabelece uma relação entre a narrativa fílmica e as questões do corpo, é possível transpor a metáfora da pele para o figurino da personagem principal Vera/ Vincent em “A pele que habito”. O tecido é aparentemente aderente, flexível, e do mesmo modo que evidencia contornos e formas, é capaz de se expandir e transformar-se pelas posições de yoga. Os tons e composições vão além, ao produzirem questionamentos que se entremeiam às tiras de malha cor da pele, tornam-se emblemáticos, já que a pele na trama aparece como uma espécie de cárcere intransponível.

A Pele que Habito ou o modo como pensamos nosso corpo e a forma como, a partir dessa materialidade, somos conduzidos e coagidos a pressupor identidades-representações que perpassam pela sexualidade, é pauta recorrente em muitas culturas no ocidente, em diferentes contextos e épocas. Conforme Nicholson (2000), a identidade é um conceito e deve ser entendida “como enraizada historicamente”.

Figura 4: “*La piel que habito*”



Fonte: ALMODÓVAR, 2011, 00:01:26 min.

O corpo em evidência dirige o espectador a seu palácio mental da cultura, que o coloca no ato a partir de um sistema de crenças específico, engendrado e fixo. Portanto, o ato é precisamente a incidência dos dispositivos biopolíticos. O biopoder objetiva colocar as multiplicidades de modos de vida em seus cálculos mais perversos; é precisamente neste ponto que a história, ao se ocupar também desse objeto valioso que é a vida, ganha lentes ainda mais aguçadas para enxergar o modo de funcionamento desse maquinário. Fundamental se faz a reflexão acerca das construções socioculturais para enxergar os corpos em suas linhas de inscrição e investimento de práticas, funções e matéria. Conforme Tânia Navarro-Swain (2000):

Que corpo é este que me impõe uma identidade, um lugar no mundo, que me conduz no labirinto das normas e valores sociais/ morais? Que corpo é este que eu habito cuja imagem invertida reflete o olhar-espelho dos outros? Que corpo é este, afinal, que sendo apenas um, pode tornar-se dois, ocupando o mesmo lugar no espaço? (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 01)

“A impossibilidade de tornar um corpo cognoscível, legível, eloquente sobre si mesmo, humanizado” (SANT’ANNA, 2001, p. 65), elucida um desconforto antigo que perpassa a história da humanidade. Identificar um sujeito através do corpo é uma estratégia biopolítica de formatação desses corpos construídos e esquadrihados pelas redes de poder. Nesse sentido, o centramento de determinadas produções de saberes em detrimento de outros se constitui em uma lógica também biopolítica, corte cirúrgico e morte de corpos/destruição maciça de conhecimentos outros, que se seguem subjugados/periféricos. O corpo, nesse registro epistêmico, mostra a materialidade da manutenção de relações ainda coloniais, que são traduzidas em saberes-poderes.

Ao problematizar a relação dos sujeitos contemporâneos com seus corpos ficam evidentes as contradições e paradoxos que os atravessam desde a antiguidade até a contemporaneidade. O corpo é, ao mesmo tempo, lócus de aprisionamentos, resistências e lutas cotidianas, vivendo de transformações tecnológicas capazes de construí-lo de formas distintas. Conforme Matesco (2009),

Compreendemos que não só arte, mas todo pensamento ocidental é construído através de dualidades como matéria e espírito, aparência e essência, corpo e alma, corpo e mente, sensível e inteligível, criadas pelo homem em momentos históricos diferentes para tentar compreender esse enigma que nos constitui (MATESCO, 2009, p. 54).

A personagem Vincent, após a vaginoplastia⁴ forçada, não consegue reconhecer seu próprio corpo enquanto materialidade do eu. Os tons fúnebres e melancólicos do plano remetem ao suspense macabro que Pedro Almodóvar se propôs a construir. A representatividade da cena do espelho guia o espectador para reflexão da forma como o corpo também pode aprisionar uma subjetividade.

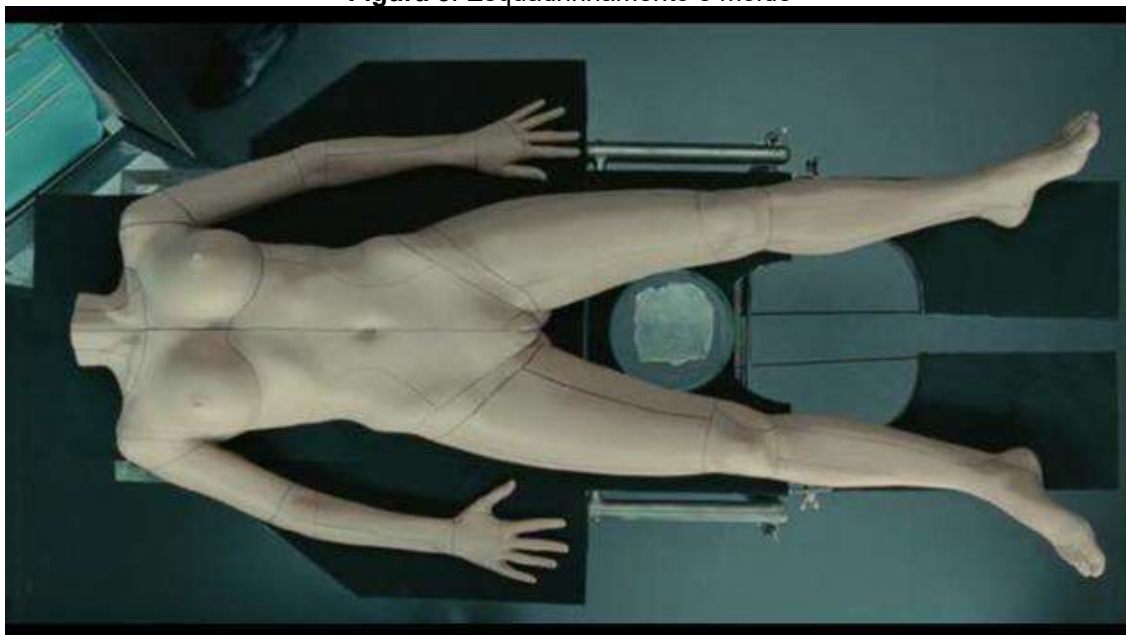
Entre tantas marcas, ao longo dos séculos, a maioria das sociedades vem estabelecendo a divisão masculino/feminino como uma divisão primordial. Uma divisão usualmente compreendida como primeira, originária ou essencial e, quase sempre, relacionada ao corpo. É um engano, contudo, supor que o modo como pensamos o corpo e a forma como, a partir de sua materialidade, “deduzimos” identidades de gênero e sexuais seja generalizável a qualquer cultura, para qualquer tempo e lugar (LOURO, 2015, p. 78).

Almodóvar constrói a narrativa e os sentidos produzidos a partir dela nos permitem compreender os equívocos cometidos ao relacionar diretamente a forma como pensamos o corpo e o modo como sua materialidade é investida de significados que fixam determinadas identidades, tanto sexuais quanto de gênero. Nessa cena, a personagem se vê em um “não lugar” para pensar

⁴ A cirurgia de redesignação sexual, conhecida como mudança de sexo, é um processo que começa bem antes da sala de cirurgia. São necessários dois anos de tratamento psicológico e hormonal até que o paciente esteja pronto para o procedimento cirúrgico. Faloplastia – feminino para masculino. Vaginoplastia – masculino para feminino. Disponível em: <http://www.manualdomundo.com.br/2013/08/como-funciona-a-cirurgia-de-troca-desexo/>, Acesso em: 04/12/2015. (N.A.)

seu corpo, já que se compreende como “homem”, branco, heterossexual, mas a materialidade do eu não é correspondente. Eis o impasse.

Figura 5: Esquadrinhamento e molde



Fonte: ALMODÓVAR, 2011, 00:11:36 min.

Posto que não compreendemos o corpo como uma superfície pré-discursiva, o que conta então, como humano? O que significa esta tentativa engendrada pelo personagem Dr. Robert de aprisionar uma subjetividade masculina num corpo agora ‘materialmente’ feminino? A busca por um corpo “perfeito”, que atenda à norma apesar do “desvio” (de não ser “biologicamente feminino”), não é apenas uma questão estética, mas tem uma relação intrínseca com a busca pela identidade; há uma exigência de adequar o corpo/subjetividade, que ao mesmo tempo sustenta e é amparada pelas dicotomias e pelos binarismos inerentes, às normas regulatórias.

A representação indica como que um “sinal de verdade”. Dessa forma, a aparência constrói parte significativa da representação, já que o modo como se dá a performatividade do gênero e do sexo se materializa na representação do corpo. Dispomos do conceito de performatividade, que a teórica Judith Butler (2003) toma emprestado da linguística, para pensar os processos pelos quais a identidade é construída no interior da linguagem e do discurso, e afirmar que a linguagem referente aos corpos ou ao sexo não faz apenas uma constatação ou uma descrição deles, mas, no instante mesmo da nomeação, os constrói (BUTLER, 2003). Ou seja, os corpos são constituídos a partir da interação constante entre a norma e a sexualidade.

Dado que as representações são parte integrante e fundamental dos imaginários, é preciso criar instrumentos para que se possa apreendê-las. Uma aproximação inicial da noção é possível por meio das colocações de Denise Jodelet (2001) que observa que as representações são o produto e o processo de uma atividade de apropriação da realidade exterior. Ademais, segundo a autora, “a representação é um saber prático que liga um sujeito a um objeto.” (JODELET, 2001, p. 27).

Nesse sentido, a vontade metafísica de conhecer ou estabelecer uma verdade que se inscreve na superfície dos corpos é também um modo de exercitar o poder sobre a vida (vontade de saber). Para Friedrich Nietzsche (s.d.) a vontade de verdade tem uma intencionalidade prática e política, de normatizar a vida, de barrar seus fluxos. Nietzsche compreende que essa vontade de verdade implica numa vontade de poder.

Ao fabricar a capacidade de desvendar o que há de mais oculto sobre as coisas, constrói-se uma ideia de essência que ataca e extirpa as possibilidades das vidas serem vivíveis de outros

modos. Por isso, investe-se no aniquilamento constante de modos de vida que não conseguem caber no embaraço do universal.

Contudo, é imprescindível notar que o “real” não é construído de maneira simples, linear e direta; na contramão disso, podemos compreender que essa realidade é atravessada por uma série de elementos, tais como emoções, pré-conceitos e pré-julgamentos, que categorizam os indivíduos de determinadas sociedades. Logo, se por um lado as representações são capazes de criar nosso estar no mundo, nossas possibilidades de apreendê-lo, por outro, elas também contribuem para fenômenos diversos de incompreensão e incompatibilidade, sobretudo no que tange à nossa interação com o diferente, com o que não nos é familiar e que, por um motivo ou outro, nos é estranho. Por isso, é fundamental empreender uma transformação epistêmica que consiga causar fissuras na lógica binária e seus efeitos: hierarquias, classificações e exclusão. Tratar aqui da monstruosidade que esse corpo carrega é pensar em possíveis fissuras às assimetrias epistêmicas que sujeitam os excessos a caberem nas organizações canônicas de produção de saberes sobre o humano.

No momento em que essa matéria é investida de sentidos, afetados discursivamente pelos processos sócio-históricos que constituem os sujeitos, é que se pode compreender o significado do corpo. Ao notar a entrada do corpo no campo simbólico, é que foi possível superar a compreensão do corpo apenas enquanto carne, para entendê-lo enquanto corpo-discurso, componente fundamental à constituição da estratégia biopolítica do poder.

Os elementos audiovisuais que compõem a narrativa fílmica nos possibilitam pensar quanto o biopoder, quando faz sua investida no corpo de modo tenso, plástico e sonoro, é capaz de produzir efeitos nos corpos; por conseguinte, o filme atua como dispositivo que evidencia o modo como se fazem ecoar as tecnologias de maneira eficaz na relação plateia/público/população. As composições são extremamente fortes, por vezes, tensas e elaboradas, a fim de conduzir os espectadores a um conjunto de sensações. Esses elementos visuais e sonoros atribuem significados, constituem representações e são próprios da linguagem cinematográfica. Tais signos são objeto da semiótica, como podemos pensar, conforme Lúcia Santaella (2005) que conclui:

As linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem. A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significado e de sentido (SANTAELLA, 2005, p. 19).

No filme, som e luz, além da composição estética dos cenários, se complementam para transmitir a mensagem, basicamente em cenas muito contrastadas por cores fortes, marcando uma interpenetração do branco e do preto – duas cores neutras – cortadas por pinceladas de vermelho – cor quente – que aparece com frequência no filme e marca momentos de clímax. Além disso, outros signos são apresentados ao longo do enredo, marcando desconforto e tensão. A trilha sonora é a aliada perfeita do cineasta nessa composição, conduzindo as imagens e textos em sua sonoridade. O enredo também está impregnado de elementos significativos, tais como a própria presença de um personagem fantasiado, mostrando a oposição entre a fuga e a prisão através de elementos artificiais. *A Pele que Habito* é um filme semiótico no que propõe sobre os limites do corpo, da identidade e da sexualidade como dispositivo biopolítico.

Portanto, é pensar nos mecanismos que constroem esses tensionamentos no corpo que também reside a preocupação desta análise; ou seja, com os modos de se construir o sujeito, para além de um corpo/matéria. A subjetivação, ou seja, uma das formas dessa construção, acontece por meio de uma mecânica que se articula para inscrever sobre os corpos significados que, com muita frequência, reproduzem os modelos previamente dados pelas instâncias de saber-poder, de produção e manutenção da ordem estabelecida. Logo, efetivam-se através das linhas de subjetivação normalizadoras, responsáveis pela criação das identidades, dos papéis sociais e sexuais bem definidos, da heteronormatividade, dos determinantes binários dos sexos e dos

gêneros, dos discursos ascéticos e dos corpos úteis, dóceis e disciplinados (PERES, 2011, p. 72).

Todavia, entendemos aqui que a subjetividade, que é atravessada por multiformes acessórios, compõe atualmente um repertório já em ruínas. Isso porque a questão agora se (re)orienta no intuito de apontar não mais o que somos ou fazemos, mas se ainda queremos ser ou precisamos desses tipos de codificação para garantir à nossa performatividade efeitos de decodificação por outrem.

Portanto, parece bastante oportuno aliar a esta discussão historiográfica os estudos culturais que, no momento mesmo em que lidam com outras referências, apontam problemáticas na ideia de um núcleo comum que se constrói para todos os corpos/sujeitos. Durante muitos anos, a identidade protagonizou o papel de categoria que ancorou o mundo social com estabilidade e fixidez e ajudou a construir as bases estruturais da grande História Total do Humano. Conforme argumenta Stuart Hall (2002):

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2002, p. 7).

Contudo, se pensamos a crise das identidades enquanto a desconstrução de um paradigma diferente e a diferença enquanto algo em relação ao mesmo e não a si mesma, cairemos no mesmo movimento teórico circular de pensar a desconstrução para construir algo que a substitua. Uma possibilidade teórica que nos permite escapar é a percepção de lentes distintas para enxergar esse corpo em cena desenhado por Pedro Almodóvar, baseada na diferença e não mais na identidade, algo que cria e produz. Somos nós, finalmente, como profetiza Donna Haraway (2009), que encarnamos a ficção de múltiplos acoplamentos que já não mais nos permitiria evocar tal unidade/centralidade do humano? Então, é a realidade do corpo-ciborgue-potência que coloca em xeque a ontologia do humano.

Ao desnudar a construção dos sistemas de significação e representação cultural, evidenciamos as multiplicidades e diferenças, deparamo-nos com uma infinidade de combinações possíveis, cada qual com um tempo curto de duração e identificação. Para tanto, podemos conceber o mundo a partir das multiplicidades. Conforme Deleuze e Guattari, no prefácio de seu livro *Mil Platôs para a edição italiana*,

As multiplicidades são a própria realidade, e não suportam nenhuma unidade, não entram em 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. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; as suas relações, que são seus devires; a seus acontecimentos, que são hecceidades (quer dizer, individualização sem sujeito); a seus espaços-tempo, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidades contínuas); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 8).

Compreendendo o contemporâneo e a efervescência de discussões que remetem à ideia de multiplicidades proposta por Deleuze, é preciso abandonar os pressupostos de um sujeito unívoco, desenvolvido de maneira unidimensional e progressiva, superando impasses e cristalizando conhecimentos. Conseguimos tatear um pouco esse terreno movediço das multiplicidades de que trata Deleuze no que tange a narrativa fílmica: O que pode um corpo? Conforme Deleuze e Guattari (1997),

Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 10).

Nessa multiplicação de que fala Deleuze, em vez de serem divididas, as normas são rearranjadas, desestabilizadas, deslocadas de seu ponto fixo. Há aqueles/as que permanecem na fronteira, seduzidos ou repelidos por alguma razão, e aqueles/as que a cruzam, desviam das regras e da direção planejada. Dessa forma, ao se afastarem, fazem mais evidente sua presença, antes silenciada. Se uma representação tornou-se um conhecimento prático que dá sentido aos objetos, sejam eles quais forem, neste caso, os sentidos que os corpos ganham na contemporaneidade são outros, já não mais fixos, já não mais naturais e intocáveis. O corpo tornou-se a materialidade do desvio. Vera/Vincent aqui extrapola a lógica da representação e, conforme Deleuze aponta, se coloca na esteira da diferença, pura intensidade imensurável. O corpo, por isso, torna-se acontecimento. E conforme Espinosa (1973) deflagra urgente: “Nem mesmo sabemos o que pode um corpo, ou seja: nem mesmo sabemos de que afecções somos capazes e até onde vai nossa potência” (ESPINOSA, 1973, p. 186).

É através dele “que ao ousarem se construir como sujeitos de gênero e de sexualidade precisamente nesses espaços, na resistência e na subversão das “normas regulatórias”, eles e elas parecem expor, com maior clareza e evidência, como essas normas são feitas e mantidas” (LOURO, 2015, p.18). A personagem Vera/Vincent tirou das sombras o que tanto a modernidade científica, sobretudo nos discursos do século XIX, tentou ocultar. Deleuze, ao situar a questão da diferença como elemento central de sua filosofia, se distancia da tradição do idêntico que, como nos apresenta Hans Ulrich Gumbrecht (2010) está saturado de uma cultura de sentido que classifica o ser em categorias analógicas. Portanto, como nos fala Deleuze (1998), a igualdade do ser está presente em todas as coisas, sem mediações, no entanto, as coisas se mantêm desigualmente nesse ser igual.

Fundamental compreender aqui também que Deleuze nos aponta para uma dimensão singular que destaca a diferença como acontecimento. No arremate, a diferença é irreconhecível por si mesma; é sempre desdobrada e desarrolhada, portanto, remetida a outra diferença. É o aspecto que nos permite vislumbrar a sensação de produção, o que, em termos bergsonianos, é descrita como aplicada em sua intensidade pura e imensurável.

Não nos interessa os motivos pelos quais a personagem decidiu cruzar a fronteira da representação do corpo. Não é a intenção deste artigo descobrir os propósitos do diretor. Entendemos que o trânsito parece supor a liberdade que têm os sujeitos para circularem. No entanto, não podemos ignorar aqueles que são forçados a transitar. O que nos importa aqui é, puramente, o movimento.

Um texto que nunca se encerra, ele é devir

De que maneira esse corpo será reconhecido? A personagem não se reconhece. O ator encena o teatro das sombras do corpo, que agora não se parece nada com o que costumava parecer, com as características aparentemente imutáveis. A ideia é ser reconhecido, identificado? Aqui, vale lembrar que há um deslocamento na posição de sujeito: aquele que penetra agora passa a ser penetrado, nesse caso, uma auto penetração.

Figura 6: Encontro na Fronteira



Fonte: ALMODÓVAR, 2011, 01:47:15

– Antes do casamento de Casilda, há seis anos, eu te disse que te daria um presente só pra vê-la vestida com ele. Você disse para eu vesti-lo, já que gostava tanto dele. Nesse momento, estávamos só nós dois aqui, lembra? (ALMODÓVAR, 2011, 00:07:16).

Colocar em questão a evidência do corpo, que é material, nos remete a pensar no que representa a troca de sexo de que fala Vera nessa cena. O falo, marco do poder simbólico da dominação, transforma o corpo de Vera/ Vincent em território de possibilidades outras de criação. Ao desejo, nada falta. Compreendendo isso, transformar, mesmo que violentamente, Vincent em Vera, nos possibilita enxergar na virtualidade uma possível efetuação no real, ou seja, violências são sistematicamente perpetradas contra corpos dissidentes. Todavia, Almodóvar, num toque de mestre, aparece com uma provocação: e se sobre o corpo do homem-branco-cis-hétero incidir a violência que aniquila grupos TLGBs⁵, negros e negras, populações periféricas e marginais?

Muito mais do que apresentar possibilidades de romper e escapar, a narrativa fílmica traz sucessivos elementos de denúncia dos mecanismos de incidência de poder, violência e dominação, sobretudo a partir da produção discursiva da comunidade médica. Não intento aprofundar isso nessa discussão, muito embora esteja vinculada ao objetivo proposto, qual seja pensar a sexualidade como dispositivo do biopoder e como superfície de investimento biopolítico. Evidenciar a mecânica do biopoder nos permite compreender de que modo dispositivos são arquitetados para produção de corpos enquadrados dentro de matrizes de inteligibilidade que permitem a manutenção política das relações, por sua vez buscando manter a coerência sexo/gênero/corpo e desejo.

O ataque simbólico de Almodóvar ao falo traz na vaginoplastia a incidência do saber-poder médico sobre o corpo da população. Vincent, cobaia da violência institucionalizada, é o corpo escrutinado do biopoder. Por isso, na encruzilhada do corpo, Vera/Vincent deseja escapar, seja se refabricando, se resignificando, se reatualizando. Na fronteira da violência, da vida nua do corpo sacrifício, Vincent começa a se efetuar Vera. Portanto, linha de fuga, esquiva de captura e exposição dos dispositivos da sexualidade na manutenção do sistema sexo-gênero, bem como a heterossexualidade compulsória. Aqui, Vera nos representa como corpo, lócus de incidência de poder, uma matéria inacabada, inconclusiva; corpo território político, Vera que recusa o corpo novo,

⁵ O uso da sigla TLGB diz respeito à tentativa de visibilidade de categorias que são sistematicamente excluídas do discurso e que se inserem na agenda da militância política dissidentes aos movimentos lgbtqi+, quais sejam: transexuais, travestis e transgêneros.

habita a pele de fronteira. O fantasma do corpo que foi Vincent e tornou-se Vera assombra e torna-se presença-ausência, irreconhecível de fronteira. Borra os limites ao mesmo tempo que expõe as normas regulatórias dos dispositivos de poder-saber sobre o corpo/sexo-gênero/desejo.

Ao entrar na loja, Vera/ Vincent se emociona. A sua travessia não foi livre e descompromissada, mas representou um exílio. Um exílio que capturou sua subjetividade e a encarcerou em um corpo estranho. A personagem foi um sujeito que escapou da via planejada. Extraviou-se e se colocou à deriva. Encontrou uma nova posição, outro lugar para se alojar e continuar sua caminhada. Atravessou ao longo da trama várias fronteiras. Percorreu muitos caminhos; talvez preferisse nunca ter cruzado. Muitas vezes, o ato de recusar nem sempre implica criticidade ou subversão.

Vera/ Vincent encontra-se presa entre uma multiplicidade de mundos que se colidem a todo o tempo. “A fronteira é o lugar de relação, região de encontro, cruzamento e conforto” (LOURO, 2015, p. 20). O (não) lugar que evidencia a sexualidade como dispositivo do biopoder. De Vera é demandada a submissão a inúmeros tipos de violência e exploração do corpo, sob o argumento de que “sua vida depende disso.” Terra de Vera Cruz, para jogar o jogo discursivo e pensar a metáfora do território colonizado, dominado, que a biopolítica não cessa de reatualizar.

Na sequência final, depois de atirar no peito de Robert Ledgard, Vera faz questão de deixar claro que não é Vera, mas sim Vincent. Nesse sentido, reforça a construção da subjetividade masculina, fixando para si uma essência de um corpo que um dia lhe pertenceu. Assim, evoca outro rosto, outra subjetividade, outro corpo, que, construídos dentro do sistema sexo/ gênero, agora aterrorizam e apavoram Vera/ Vincent, que se sente dentro de uma clausura eterna, tentando lidar com a identidade que não condiz com seu corpo, com a subjetividade que não comporta seu desejo.

Quando identificamos e nomeamos, necessariamente excluimos tudo aquilo o que escapa àquela subjetividade, àquele corpo e àquela identidade que se pressupõe essencial e natural. Se se tratam de práticas, é preciso realocar o sujeito desviante, “anormal”, dentro das normas regulatórias. Se se trata de corpo, sexo, gênero, é imprescindível dar coerência a essa tríade, de maneira que correspondam, necessariamente, uns aos outros. Nessa medida, a identidade é tanto um conceito quanto um elemento de constituição do sujeito que se apresenta problemático, uma vez que se pretende homogeneizar e unitizar tudo aquilo que se compreende e se enxerga enquanto multiplicidade.

Esse desacerto evoca uma não humanidade do nome dito “próprio”, de maneira que ao apontar o nome próprio como algo não humano, mas que só pode pertencer ao “homem”, Derrida desloca a ideia de que a linguagem verbal é o atributo mais humano do “homem”, o que diferenciaria hierarquicamente o homem do animal, argumento que institui uma fronteira com a ilusão de pensar que o ser humano é superior, ao pressupor a supremacia da racionalidade como qualidade humana. Isso, por sua vez, se constitui em um tipo de humanismo que não faz nada além de interditar e excluir os modos de vida que não são hegemônicos e caracterizar e determinar o que é normativamente humano ou “próprio” do homem.

O encontro não pressupõe conforto. A personagem Vera/Vincent não se contenta e se conforma com a ideia de o corpo ser via de passagem, ser estadia provisória. Vera não é um sujeito nômade, que segundo Braidotti (2000) é uma ficção política e uma figuração, que se distingue do migrante e do exilado. Contudo, Vera é uma personagem que transgride gênero e sexualidade, descortinando representações de corpo emblemáticas para a contemporaneidade. Não se coloca aqui como um novo ideal de corpo, de sujeito, não há intenção de produzir uma nova referência.

A visibilidade e a materialidade desses sujeitos e corpos parecem ser significativas justamente por elucidarem o caráter inventivo, cultural e instável de todas as identidades. São significativas, por ventura, por sugerirem concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicidade de formas de performatizar os gêneros, construir corpos e sexualidades. Mais que isso: encontrar modos de vida vivíveis, a partir da análise teórica.

Concluir ou não concluir... Eis a questão

Na construção de uma história contemporânea, é possível, a partir das “tecnologias de gênero” (DE LAURETIS, 1994) como o cinema de Pedro Almodóvar e as películas que nos provocam até o arrepio do último fio de cabelo da nuca, que o sujeito consiga perceber modos ativos de subverter os arranjos normativos de gênero e de corpo. É fundamental ressaltar que a discussão de gênero aqui feita não parte da referência biológica, mas das possibilidades de experimentação e performances de gênero dos sujeitos em suas práticas cotidianas. A atenção histórica que se dá ao corpo traz para o centro da civilização material modos de vida, tecnologias e as contradições existentes na dispersão dos sujeitos. Coloca em cena o homem “vivo” de carne e osso. Deslocar sentidos fixos e engendrados do corpo se faz imprescindível, ao passo que é possível mapear a emergência do universo sensível e simbólico, entrelaçando a dança dos corpos materiais, transeuntes e físicos, entendendo, por conseguinte, como os atos mais “naturais” são fabricados pelas normas que regulam as relações sociais.

Assistimos, ressaltamos, na historiografia contemporânea, a celebração das singularidades sem sujeito, que se articulam, se agenciam e criam dispositivos que expressam as diferenças que constituem um movimento de devir constante para a condição humana. Tentar pensar uma genealogia do corpo, da sexualidade, do gênero e do próprio humano implica, necessariamente, pensar um mundo de multiplicidades, o que supõe eliminar as hierarquias, produzir relações transversais, feitas sempre no mesmo nível.

De acordo com Foucault (1988), na fabricação do elemento imaginário que é ‘o sexo’, o dispositivo de sexualidade suscitou um de seus princípios internos de funcionamento mais essenciais: o desejo do sexo – desejo de tê-lo em discurso, formulá-lo em verdade. Ele constituiu ‘o sexo’ como desejável. Robert, ao tentar encarcerar Vincent no corpo Vera, atua como o próprio dispositivo da sexualidade que garante ao biopoder o controle da vida, a garantia da vida em seus cálculos, em seus termos e condições. Todavia, o corpo pode, plástico, se ampliar e alcançar formas que escancaram a produção incessante de máquinas controláveis, de desejo, sexo, corpo e gênero. Vera rompe, denuncia, explode.

Cria um corpo desorganizado, um corpo-potência, uma monstruosidade que revela profunda admiração e terror para o grande olho da razão moderna cartesiana. Toda criação envolve fazer e desfazer. Vincent, desfeito em último ato, diz para Cristina que é preciso que ela creia no que diz. Vera/Vincent trava essa guerra, no campo da linguagem aniquiladora, porque seu corpo é o próprio campo de batalha. O que há de mais belo se não isso? Morrer e nascer. (Re)Nascimento. (Re)Existência. A potência da diferença, do devir é colocar esses corpos em cena, como faz Pedro Almodóvar na ágora contemporânea, que são as ruas. Aqui vemos condensadas várias experiências de tempo, de espaço e de ser. À resposta de Espinosa/Deleuze, digamos: seremos a própria máquina de guerra. A inspiração de Vera/Vincent nos convida a travarmos esse revide de uma vida mais digna. Somos o próprio plano de imanência, linhas de fuga. Por afetos mais felizes e potentes.

Fonte

ALMODÓVAR, Pedro. *A pele que habito*. [Filme-Vídeo]. *La piel que habito*. Espanha, Buena Vista International/EI Deseo S.A. 2011. DVD. Drama. Música: Alberto Iglesias. 117 minutos.

Referências

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2000.

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

- DE LAURETIS, Teresa. *A tecnologia do gênero*. Trad. de Susana B. Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Sueli Rolnik, v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Clair. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores).
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p. 12-14.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: PUC Rio; Contraponto, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.
- HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século 20*. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. *Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-119.
- JODELET, Denise. *Representações sociais: um domínio em expansão*. In: JODELET, Denise (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. p. 01-21.
- LOURO. Guacira L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.
- NAVARRO-SWAIN, T. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário. *Textos de História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Unb*. Brasília, v. 8, n. 1/2, p. 47-86, 2000.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- PERES, Wiliam Siqueira. Travestis: corpos nômades, sexualidades múltiplas e direitos políticos. In SOUZA, Luiz Antônio Francisco de; SABATINE, Thiago Teixeira; MAGALHÃES, Boris Ribeiro de. *Michel Foucault: Sexualidade, Corpo e Direito*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 69-104.
- SANT'ANNA, Denise Berluzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- SPINK, Mary Jane Paris; GIMENES, Maria da Glória G.. Práticas discursivas e produção de sentido: apontamentos metodológicos para a análise de discursos sobre a saúde e a doença. *Saúde soc.*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 149-171, 1994. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12901994000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 nov. 2020.

Nota de autoria

Paul Jardim Martins Afonso é doutorande em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGH-UFSC). Citado em História pela Universidade Estadual de Montes Claros (PPGH-Unimontes). Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Montes Claros, Unimontes (2013). Membro do Laboratório de Pesquisas e Estudos de Gênero e História (LEGH-UFSC). Tem experiência na área de Teoria da História, História Contemporânea, Corpo, Gênero, sexualidades e mídias audiovisuais. E-mail: paula_jardim@hotmail.com.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

AFONSO, Paul Jardim Martins. O fantasma do corpo: a sexualidade como dispositivo do biopoder em A pele que Habito (2011). *Sæculum – Revista de História*, v. 25, n. 43, p. 146-163, 2020.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em 14/08/2020.

Modificações solicitadas em 28/09/2020.

Aprovado em 16/11/2020.