

A Fabricação do Gênero: o corpo transexual em *A paixão da Nova Eva* e *A pele que habito*

Renato Gama de Lima⁶
Gracia Regina Gonçalves⁷

Resumo: Este ensaio tem como objeto de análise as relações de gênero presentes no romance *A paixão da Nova Eva* (1977), da escritora inglesa Angela Carter, em diálogo com o filme *A pele que habito* (2011), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Nas obras em questão, referenciaremos atenção especial às personagens Evelyn, no romance, e Vicente, no filme, que passam por um processo transexualizador que inclui, além da mutilação física de seus corpos masculinos, uma posterior tentativa de internalização das suas novas condições de 'mulher'. Nas duas obras, há um processo de aculturação e socialização do que se concebe como constituinte do 'ser mulher', levando a cabo a icônica frase de Beauvoir: "Não se nasce mulher, torna-se". Nesse sentido, tanto o texto literário quanto o filme incorporariam a sexualidade como um dispositivo, marcado pelo caráter performativo das identidades de gênero e pelo alcance subversivo das performances e das sexualidades fora das normas de gênero pré-estabelecidas. Além disso, torna-se evidente uma concepção do corpo como núcleo do biopoder, 'fabricado' por tecnologias precisas. Notamos, nas duas alegorias em análise, uma ilustração das identidades de gênero enquanto constructo social e cultural presentes nas postulações de Foucault (2004), Louro (2005), Butler (2003) e Lauretis (1994).

Palavras-chave: Subjetividade; Gênero; Biopolítica.

Abstract: This essay analyzes the gender relations in the novel "The Passion of New Eve" (1977), by the British writer Angela Carter, in dialogue with the film "The skin I live In" (2011), by the Spanish director Pedro Almodovar. In the works in question, we will focus the characters "Evelyn" in the novel, and "Vincent" in the film, which undergo a transgender process that includes, besides the physical mutilation of their male bodies, a subsequent attempt to internalize their new conditions of 'woman'. In both works, there is a process of acculturation and socialization than is conceived as constitutive of 'womanhood', carrying out the iconic Beauvoir's phrase: "Woman is made not born." In this sense, both the literary text and the movie incorporate sexuality as a device, marked by the performative character of gender identities and the extent of subversive performances and sexualities outside of gender norms predetermined. Furthermore, it is clear conception of the body as a core of biopower 'manufactured' by technologies accurate. We note, in both allegories under review, an illustration of gender identities as social and cultural construct present in the postulations of Foucault (2004), Louro (2005), Butler (2003) and Lauretis (1994).

Keywords: Subjectivity, Gender, Biopolitics.

⁶ Graduado em Serviço Social e Mestrando em Economia Doméstica pelo Programa de Pós-graduação em Economia Doméstica da Universidade Federal de Viçosa – UFV.

⁷ Doutora em Letras (UFMG) e Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa – UFV.



“A porta do quarto continuava fechada. Pelos postigos fechados, você via um jardim, um pequeno lago, cisnes. Tarântula vinha visitá-la todos os dias, longas horas. Vocês falavam da sua vida nova. Você era outro.... Outra.”
(JONQUET, Thierry. *Tarântula*, p. 142)

Introdução

O livro *Tarântula*, que empresta trecho para a epígrafe deste trabalho é um *thriller* do francês Thierry Jonquet, publicado pela primeira vez em 1984, e serviu de inspiração para o cineasta espanhol Pedro Almodóvar produzir o filme *A pele que habito*, no ano de 2011. Neste filme, António Banderas interpreta um renomado cirurgião plástico (Dr. Robert) que, após o acidente da esposa, inicia experiências disposto a criar uma pele cada vez mais resistente, mesmo que tenha que atravessar campos proibidos, como a transgênese com seres humanos.

Vicente, acusado de violentar a filha do médico, é encarcerado e sujeito a um conjunto de operações que o transformam fisicamente numa mulher, como uma forma de vingança e de reparação por suas ações passadas. As experiências que o Dr. Robert realiza são condenadas pela bioética, mas ele continua a realizá-las em segredo. Nos seis anos de reclusão obrigada, Vicente, que se transforma em Vera, perdeu, entre outros, o órgão mais extenso do seu corpo, a própria pele. De acordo com Pedro Almodóvar,

a pele é a fronteira que nos separa dos outros, determina a raça a que pertencemos, reflete as nossas raízes, sejam elas biológicas ou geográficas. Muitas vezes reflete os estados de alma, mas a pele não é a alma. Ainda que Vera tenha mudado de pele, não perdeu com isso a sua identidade (ALMODÓVAR, 2011)⁸.

Já o romance *A paixão da Nova Eva* da escritora inglesa Angela Carter, definido como pós-apocalíptico, narra história da criação de uma Nova Eva, signatária do processo de transformação necessária para o surgimento da Era da Compreensão que, “marcado pelo entendimento íntimo e pela conciliação definitiva, a relação de harmonia entre os opostos dará lugar à equivalência absoluta: a natureza de cada homem comportará os acessórios femininos e vice-versa” (CARTER, 1987, p. 1). Nesta trama, a personagem Evelyn, um professor inglês machista, é sequestrada

⁸ Cf. <http://www.lapielquehabito.com/>

por uma comunidade de mulheres guerreiras, àvidas por vingança contra o patriarcado e lideradas por uma deusa, a Grande Mãe. Evelyn, transformado em mulher, através de uma cirurgia plástica, seria usado pela Grande Mãe como matriz de uma nova cosmogonia, agora, centrada no gênero feminino.

Em seu artigo sobre a Nova Eva de Angela Carter, Lima (2002) ressalta que, ironicamente, a Grande Mãe “pretendia infligir a Eva o mesmo tipo de violência simbólica por que a mulher normalmente passa até efetivamente ‘tornar-se mulher’ (...), o papel social vivido pela mulher é antes uma imposição da sociedade do que o resultado de um instinto natural qualquer” (LIMA, 2002, p. 201). Dessa forma, o argumento do livro, e também do filme, é o destronamento/subjugação/castração de um modelo cristalizado de homem opressor e sua posterior experiência de vivências femininas. Por extensão, as duas obras desenham as complexas tramas de disciplinamento dos comportamentos sexuais diante a norma e o ‘normal’.

Curioso perceber que, no filme, a trama que desemboca na castração de Vicente é o estupro que ele supostamente teria cometido à filha do cirurgião, Norma. Conhecido pelas suas astúcias filmográficas, Almodóvar, para quem nada é gratuito, propõe o que podemos interpretar como uma significação metafórica de que a punição, o sofrimento, que fora imposto em Vicente se justifica, uma vez que ele violou Norma – entendida aqui tanto como nome próprio, quanto como sua aceção ‘regra’.

A partir do panorama apresentado, este ensaio tem como objeto de análise essas relações de gênero presentes no romance *A paixão da Nova Eva*(1987), em diálogo com o filme *A pele que habito* (2011). Nas obras em questão, referenciaremos atenção especial às personagens Evelyn, no romance, e Vicente, no filme, que passam por um processo transexualizador que inclui, além da mutilação física de seus corpos masculinos, uma posterior tentativa de internalização das suas novas condições de ‘mulher’.

1. A fábrica, ou, as relações de gênero são relações de poder

Para que o tempo não agisse sobre mim, para que eu não morresse. Assim fui seduzido pela idéia de ser mulher, que é a negação. Passividade, ausência de ser. Ser tudo e nada. Ser uma vidraça que a luz do sol atravessa. (CARTER, 1987, p. 133)

Os argumentos de *A paixão da Nova Eva* e *A pele que habito*, trazem algumas características comuns. Ambos tratam de um processo de mudança de sexo forçada em um personagem homem (Evelyn/Vicente). E as situações que sucedem a transexualização indicam que somente a alteração anatômica dos corpos não bastaria, seria necessária uma re-significação das identidades e expressão das subjetividades das personagens. “Eva passaria por um processo artificial de psicoprogramação que consistia em injeções hormônios, exposição massiva a vídeos sobre maternidade, lições sobre feminilidade, representações artísticas sobre o feminino (...)” (LIMA, 2002, p.203)

Podemos perceber que decorre de um processo de poder o ato de forjar e manipular as identidades segundo interesses alheios ao indivíduo, segundo a afirmação que Teresa de Lauretis (1989) faz segundo a qual o gênero não é um simples derivado do sexo anatômico ou biológico. Para a autora, o gênero é antes o produto de diferentes tecnologias sociais, ou seja, o efeito cruzado de representações e modos de vida produzidos por diferentes dispositivos institucionais: como a educação, a família, a medicina e a religião; mas também, pelos meios de comunicação (internet, cinema, jornais, rádio, televisão, arte e literatura). Assim, o gênero não é propriedade dos corpos nem algo que prescindia os seres humanos ditos masculinos e femininos, mas sim um conjunto de efeitos que produz uma ficção reguladora. Na mesma esteira desse pensamento está Judith Butler, para quem a construção histórica e social das sexualidades pode ser compreendida como um processo de materialização estabilizado ao longo do tempo para produzir efeito de naturalização, em que se definiriam os limites e fronteiras:

O gênero só existe na prática, na experiência e sua realização se dá mediante reiterações, cujos conteúdos são interpretações sobre o masculino e o feminino, e um jogo, muitas vezes contraditório, escorregadio, estabelecido com a normas de gênero. O ato de pôr uma roupa, escolher uma cor, acessório, o corte de cabelo, a forma de andar, enfim, a estética e a estilística corporal, atos que fazem o gênero, que

visibilizam e estabilizam os corpos na ordem dicotomizada dos gêneros. Também os/as mulheres biológicas se fazem na repetição de atos que se supõe sejam naturais. A partir da citacionalidade e uma suposta origem, transexuais e não-transexuais igualam-se. (BENTO, 2006, p. 228)

Em seu trabalho *O Nascimento da Clínica* (2000), Foucault discute que o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. De acordo com esta perspectiva, foi no biológico, no somático e no corporal que, antes de tudo, a sociedade capitalista investiu. Para esse autor, o corpo é uma realidade biopolítica.

De fato, é a inversão na hierarquia desnudada por Lauretis, Butler e Foucault que observamos no filme *A pele que habito*, pela criação de uma pele geneticamente modificada em que Dr. Robert aprisiona um homem num corpo de mulher, sem, com isso, efetivar a “feminização” de sua identidade – mesmo quando prossegue com o processo, através de reforços tidos como pedagógicos da identidade feminina: vestidos, maquiagens, exposição de vídeos de obras de arte sobre o corpo feminino, etc. A esse respeito, cabe-nos uma reflexão sobre a concepção hegemônica do feminino, segundo a qual

para socializar alguém como menina, para que sua identidade feminina tenha êxito, é imprescindível que o corpo seja, em sua aparência exterior de uma menina *standard*, capaz de sustentar o olhar e a palavra da sua mãe, de seu pai e a sua própria percepção como ser sexuado. O corpo volta, portanto, não como uma sustentação material imprescindível da assunção do gênero e do êxito desta assunção ao longo da vida. (CABRAL & BENZUR, 2005, p. 288)

Já no romance de Carter, o discurso médico-científico sobre a biopolítica é substituído por uma paródia do discurso religioso. À personagem de uma Deusa, a Grande Mãe, é que caberá a tarefa de operar a transformação sexual de Evelyn para Eva. A apropriação do mito bíblico por Carter se faz astutamente, quando a castração da personagem masculina se torna a abreviação de seu nome de Evelyn para Eva, além de ser também a castração física e anatômica.

A cirurgia plástica que me transformou em meu próprio diminutivo, Eva, a forma abreviada de Evelyn, esse mutante artificial. [...] Então, estendido em minha cama, teve início a programação, e, maravilha das maravilhas, a velha Hollywood me forneceu um novo conjunto de contos infantis. (CARTER, 1987, p. 69)

É interessante observar, ainda, no trecho apresentado, como a autora empreende, também, uma crítica aos modelos de gênero criado pela mídia, sobretudo no cinema e na TV. Esse tipo de construção cultural é evidente desde a infância, quando a menina e o menino são colocados, continuamente, diante de imagens dos papéis de gênero que referendam as exigências do poder heteronormativo, com visões cristalizadas desde a princesinha dos contos infantis até os modelos de herói e de vilão (atenta-se, por exemplo, ao fato de que vilões clássicos do cinema hollywoodiano sempre evidenciavam caráter de afetação, associado à ambigüidade sexual, enquanto que os mocinhos representavam fielmente o masculino e o feminino hegemônicos).

2. Panóptica dos gêneros, o corpo vigiado

Não sei coisa alguma. Sou uma tabula rasa, uma folha de papel em branco, um ovo não chocado. Ainda não me tornei uma mulher, embora possua forma de mulher. Não uma mulher, não; ao mesmo tempo mais e menos que uma mulher de verdade. Agora sou um ser tão mítico e monstruoso como a própria Mãe; mas não consigo pensar nisso. Eva permanece, por vontade própria, no estado de inocência que precede a queda. (CARTER, 1987, p. 80)

Realizado o processo transexualizador das personagens Evelyn/ Vicente, as duas obras em análise incursionam seus enredos sobre a inculcação da identidade de gênero feminina no corpo de, agora, Eva/ Vera. A adoção de um nome feminino se dá como o esforço primeiro de re-significação dessas *personas* com o universo das experiências de gênero às quais ela devem se identificar. No romance, a palavra utilizada para definir essa transformação da identidade de gênero é psico-programação, esse processo que envolverá a desidentificação do corpo transexualizado com o seu gênero anterior, através da tentativa de internalização das experiências e comportamentos identificados enquanto característicos do novo gênero, a saber, o feminino. Temos aqui um processo de aculturação e socialização do que se concebe como constituinte do ‘ser mulher’, levando a cabo a icônica frase de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se”.

À medida que somente a operação instrumental e cirúrgica não basta, as personagens têm de passar pelo que Berenice Bento (2006) chama de “panóptica dos gêneros”, termo cunhado em alusão ao poder disciplinar de Foucault (1993), e que

essa autora utiliza para explicar a pedagogia do gênero, cuja finalidade seria antecipar as experiências do sujeito para viver em uma referência heteronormativa:

Após o nascimento da criança, os investimentos discursivos dirigem-se para a preparação do corpo, a fim de que este desempenhe com êxito os papéis de gênero: bonecas, saias e vestidos para as meninas; bolas calças, revólveres para os meninos (BENTO, 2006, p. 89)

Neste ponto de nossa análise, concebemos estas obras como ilustração da condição prática e experiencial que tem as identidades de gênero, que só se realizariam quando materializadas através de determinados códigos sociais e culturais. Há que se inscrever além dos corpos, uma segunda pele: as normas de gênero.

Veremos, então, como isso ocorre no filme, através da análise de uma cena em particular. Depois da cirurgia, Robert, o médico, dá algumas instruções, e a primeira evidência de uma imposição de gênero feminino não poderia ser mais simbólica do que as palavras abaixo:

Escute atentamente o que vou dizer. É muito importante. Como pode ver, a operação foi um sucesso, mas os tecidos da vagina ainda estão muito sensíveis e podem juntar-se. Mas não se preocupe, é fácil evitar isso. Você tem que manter o novo orifício aberto e trabalhar, pouco a pouco, para torná-lo mais profundo. Pense que sua vida depende desse orifício, que você respira através dele. Nesta caixa existem vários dilatadores de diferentes tamanhos. Comece introduzindo o menor. Vai doer no começo, mas em poucos meses o maior caberá sem qualquer esforço e a pele estará perfeitamente cicatrizada. (ALMODÓVAR, 2011)

Nessa parte do filme, Dr. Robert apresenta as próteses que vão deixar o referido orifício aberto, são pênis de silicone de diversos tamanhos. Conforme a citação acima, o médico orienta começar pelo menor e aos poucos ir até o maior. São seis próteses em formato peniano que variam de tamanhos.

É interessante notar como a fotografia aproveitou bem seus recursos: Nesta cena, o corte de câmera mostra Vicente (agora Vera) em segundo plano, atrás; e o primeiro plano é ocupado onipresentemente pelas próteses penianas, ordenadas metaforicamente como uma grade, sendo possível atrás delas ver a expressão de Vicente atônito, impotente e ‘preso’.



Imagem1: Filme 'A pele que habito' (2011)

Essa constiuição identitária confusa, presa nas amarras do gênero, vai se revelar também na personagem de Evelyn/Eva, no romance de Angela Carter:

Tratavam meus sentimentos de antigo homem com muito tato e muita consideração – até demais, na verdade; aliás, elas me paternalizavam – maternalizavam? – sem piedade. Sua camaradagem solícita, por demais generosa e disposta, a maneira mágnuma, embora zombeteira, com que perdoavam a desajeitada condição de meu antigo estado, juntamente com os discursos da Mãe e a interminável reestruturação da minha personalidade e da minha programação quase me desequilibraram. Sentia indícios de colapso total, de desespero absoluto. (CARTER, 1987, p.77)

Posteriormente, no romance, o caráter performativo dos gêneros e das sexualidades, de forma análoga ao processo histórico que caracterizou a transição dos estudos feministas, aos *men's studies* e aos estudos *queer*, transpassa a problemática do corpo feminino, engendrado nas normas do poder masculino hegemônico, para verificar-se enquanto caracterizante do próprio corpo masculino – encravado pelas mesmas normas que constróem ambos os gêneros. Isso pode ser verificado em um dos trechos da obra, no qual a personagem Tristessa constata, surpresa, a própria constituição biológica, já há muito esquecida pela vivência de uma outra forma de gênero que não aquela a qual deveria, por norma, se identificar:

Tristessa passou suas longas mãos pelo rosto e com a expressão oca baixou os olhos para a própria masculinidade como se nunca a tivesse visto antes. Parecia atordoado com a redescoberta de sua virilidade, algo que lhe era incompreensível. (CARTER, 1987, p. 136)

A cena é paradigmática por dois motivos: primeiramente, por desnudar as relações de poder que permeiam a pretensa associação natural entre sexo e gênero, em segundo lugar, por promover, em um movimento de identificação quase narcisista, uma crise identitária da protagonista Eva, que, ao se deparar com a ambiguidade de Tristessa, percebe a sua própria condição de ser híbrido, conjugando características que, antes, deveriam se excluir. A hibridez e a contraditoriedade, nesse caso, deslocam-se do lugar abjeto para se constituírem como marcas dos papéis de gênero, em suas várias esferas possíveis:

Masculino e feminino são correlatos que envolvem um ao outro. Tenho certeza – o predicado e sua negação estão unidos na necessidade. Mas qual é a natureza do masculino e a natureza do feminino, se eles envolvem homem e mulher, se têm algo a ver com o instrumento por tanto tempo negligenciado de Tristessa ou minha incisão recém-saída da fábrica e meus seios artificiais, isso eu não sei. Embora tenha sido homem e mulher, ainda não sei a resposta a essas perguntas. Elas ainda me confundem. (CARTER, 1987, p. 144)

Neste sentido, citamos a filósofa francesa Beatriz Preciado que, em seu trabalho *Manifiesto Contrasexual*, evidencia a relatividade das identidades sexuais e de gênero, que se concebem como estanques e fixas, quando na verdade não o são:

La tecnología social heteronormativa (ese conjunto de instituciones tanto lingüísticas como médicas o domésticas que producen constantemente cuerpos-hombre y cuerposmujer) puede caracterizarse como una máquina de producción ontológica que funciona mediante la invocación performativa del sujeto como cuerpo sexuado. La identidad sexual no es la expresión instintiva de la verdad prediscursiva de la carne, sino un efecto de reinscripción de las prácticas de género en el cuerpo. (...) El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico. Escapa a las falsas dicotomías metafísicas entre el cuerpo y el alma, la forma y la materia. El género se parece al dildo. Porque los dos pasan de la imitación. Su plasticidad carnal desestabiliza la distinción entre lo imitado y el imitador, entre la verdad y la representación de la verdad, entre la referencia y el referente, entre la naturaleza y el artificio, entre los órganos sexuales y las prácticas del sexo. El género podría resultar una tecnología sofisticada que fabrica cuerpos sexuales. (PRECIADO, 2011, p. 20-21)

Conclusão

O que se pode verificar, a partir das leituras que propusemos no presente trabalho, é que tanto o texto literário quanto o filme incorporam a sexualidade como um dispositivo, marcado pelo caráter performativo das identidades de gênero e pelo alcance subversivo das performances e das sexualidades fora das normas de gênero pré-estabelecidas. Além disso, torna-se evidente uma concepção do corpo como núcleo do biopoder, ‘fabricado’ por tecnologias precisas.

Notamos, nas duas alegorias em análise, uma ilustração das identidades de gênero enquanto constructo social e cultural, que, ao desnudar o processo de fabricação supracitado, apresenta para o panorama artístico e, conseqüentemente, para a sociedade contemporânea, novas possibilidades de compreensão – e de crítica – dos valores normativos que estruturam determinadas relações sociais e, muitas vezes, reiteram práticas excludentes e relações assimétricas de poder.

Referências

ALMODÓVAR, Pedro. **A Pele que habito (La piel que habito)**. Espanha, Paris Filmes, 2011. [Filme-vídeo]

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: II a experiência vivida**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1987.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"** - P ed. - Buenos Aires – Paidós, 2002.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABRAL, M. & BENZUR, G. **Quando digo intersex. Um diálogo introdutório à intersexualidade**. Entrevista. Cadernos Pagu. Vol. 24, jan.-jun. 2005, p. 283-304

CARTER, Angela. **A Paixão da Nova Eva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II. O Uso dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. **Vigiar e punir.** Nascimento da Prisão. Ed. Vozes – Petrópolis, 2004.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero.** In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.) Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação.** Uma perspectiva pós-estruturalista. Ed. Vozes, Petrópolis, RJ, 1997.

LIMA, Gracyara Mendes de. **Ficção de gênero: entre a Nova Eva de Angela Carter e o ciborgue de Donna Haraway.** In: Revista Em Tese. Belo Horizonte, v. 5, p. 291-196, dez. 2002.

PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto contrasexual.** Barcelona, Editorial Anagrama, 2011.

Artigo aceito em **14/05/2013**