

**“A PELE QUE HABITO” E A BIOTECNOLOGIA:  
ANÁLISE FÍLMICA DE UMA ONTOLOGIA INDETERMINADA**

Fabio Zoboli<sup>1</sup>, Renato Izidoro da Silva<sup>2</sup>, Joseneide de Amorim Santos<sup>3</sup> e Elder Silva Correia<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professor do Departamento de Educação Física e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe – UFS. Membro do grupo “Corpo e governabilidade”.*

**e-mail:** [zobolito@gmail.com](mailto:zobolito@gmail.com)

<sup>2</sup> *Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professor do Departamento de Educação Física e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe – UFS. Coordenador do grupo “Corpo e governabilidade”.*

**e-mail:** [izidoro.renato@gmail.com](mailto:izidoro.renato@gmail.com)

<sup>3</sup> *Graduanda em Educação Física Licenciatura pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Membro do grupo “Corpo e Governabilidade”.*

**e-mail:** [josineideamorim@hotmail.com](mailto:josineideamorim@hotmail.com)

<sup>4</sup> *Mestrando em Educação Física pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Licenciado em Educação Física pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Membro do grupo “Corpo e governabilidade”.*

**e-mail:** [eldercorreia21@gmail.com](mailto:eldercorreia21@gmail.com)

## Resumo

O artigo objetiva realizar uma análise do filme *A pele que habito*, dirigido por Pedro Almodóvar, no sentido de auxiliar na compreensão de questões relativas à biotecnologia ligada ao corpo, em seus aspectos fundamentais da ontologia humana. O filme apresenta questões inquietantes no que tange à manipulação do corpo pela tecnologia na modernidade, na medida em que rompe com os limites ontológicos conhecidos entre natural/artificial, colocando em cheque seu fundamento na experiência humana. Como método de pesquisa, foi utilizada a análise fílmica, respeitando as fases de decomposição e reconstrução. Os dados foram organizados a partir de duas temáticas: a primeira diz respeito à “pele”, analisada segundo duas sub temáticas denominadas “potencialização da pele” e “transgênese”; e a segunda temática, intitulada “mudança de sexo”, investigada mediante as sub-temáticas “vaginoplastia” e “modulação do corpo masculino em feminino”. Os resultados apontam que a proposta do cineasta foi entrelaçar ficção e realidade, vislumbrando provocar tensões – estranhamentos e desconfortos – éticas e estéticas no horizonte possível e do indeterminado da experiência biotecnológica enquanto novos parâmetros para as reflexões ontológicas na atualidade.

Palavras-chave: Corpo; Biotecnologia; Análise fílmica; Filme “A pele que habito”; Pedro Almodóvar.

## Abstract

It aims to carry out a review of the movie *The skin I live in*, directed by Pedro Almodóvar, to assist in the understanding of issues related to biotechnology attached to the body in its fundamental aspects of human ontology. The film features disturbing questions regarding the manipulation of the body by technology in the modern times, breaking the ontological known boundaries between natural / artificial, putting in check to his foundation in human experience. As a research method was used to film analysis, respecting the stages of decomposition and reconstruction. Data were organized from two themes: the first relates to "skin", analyzed from two sub themes called "skin enhancement" and "transgenesis"; and the second theme entitled "sex change", investigated by the thematic sub: "vaginoplasty" and "male body modulation feminine." The results show that director was weaving fiction and reality gleaming cause tensions - strangeness and discomfort - the possible ethical and aesthetic horizon and unlimited biotech experience as new parameters for the ontological reflections today.

Keywords: Body; Biotechnology; Film analysis; Film "The skin I live"; Pedro Almodóvar.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como seu fundamento principal a realização de uma análise fílmica da obra *A pele que habito*, objetivando compreender, mediante um recorte temático e teórico-metodológico, o contexto da biotecnologia ligada ao corpo no interior da trama de ficção científica dirigida pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar. A investigação está ligada ao grupo de pesquisa “Corpo e Governabilidade”, que estuda o corpo sob o viés da cultura e da política e tem como alguns dos eixos de apreciação as questões atreladas às relações entre corpo e comunicação e corpo e técnica/tecnologia.

A biotecnologia é um conceito que está ligado a aplicações tecnológicas que utilizam sistemas biológicos – organismos vivos ou parte deles – para produzir ou transformar produtos ou processos orgânicos e anatômicos específicos. Por organismos vivos, entendemos as plantas, os animais e os seres humanos – também considerados uma espécie animal –, fundados em mecanismos físico-químicos e fisiológicos capazes de interagir com o ambiente, de modo a sofrer transformações internas, mas também provocar mudanças externas.

O corpo, enquanto modo de ser e existir humano, sempre se mostrou vulnerável enquanto natureza; afinal, viver é estar preso a uma condição de natureza corpórea. Na superação das vulnerabilidades impostas pela natureza corporal, o homem – enquanto espécie – buscou potencializar suas capacidades e superar suas precariedades para além dessas condições. Desta forma, o ser humano passou a manipular conhecimentos, técnicas e objetos a fim de “reformular” a natureza em vista da satisfação de suas necessidades e de seus desejos mais antagônicos. Na invenção de procedimentos para acrescentar à natureza o que nela não há, o corpo humano historicamente foi se fundindo com a ciência/tecnologia e se transformando mediante composições anteriormente inexistentes e impensáveis.

A biotecnologia está sustentada na aplicação da tríade ciência/técnica/tecnologia sobre o corpo para sua potencialização e extensão para além de sua condição de natureza, ou seja, o uso da ciência ligada ao

aperfeiçoamento corporal – na qual os corpos naturalmente limitados para algumas tarefas podem ser biotecnologicamente corrigidos e aprimorados a fim de melhorar a condição humana segundo as demandas de um dado contexto físico e cultural contemporâneo. A biotecnologia mistura o artificial e o natural numa composição que atrela o ser biológico e o fabricado. Técnicas manipulativas que extrapolam a mera caracterização aparente dos corpos no sentido de transformações funcionais incluem na humanidade mutações estéticas e ontológicas.

O filme *A pele que habito* foi construído e apresentado como efeito artístico e cultural motivado pelas produções das ciências biotecnológicas contemporâneas. Apresenta questões características da modernidade no que tange à manipulação do corpo pela técnica e pela tecnologia para uma dada efetividade funcional e estética própria do universo cultural contemporâneo permitido pelo avanço científico. Essas manifestações postas no interior do filme se tornam inquietantes na medida em que rompem com os limites entre presente e futuro, real e imaginário, entrelaçando ficção e realidade de modo a evocar um fascinante e intrigante desconforto no espectador devido ao poder poético e estético de suspensão da descrença que a obra provoca.

Contextualizando o filme em pauta no conjunto da obra de Almodóvar, observamos uma continuidade de sua mudança de foco temático e cinematográfico em relação a perspectivas trabalhadas. No caso do filme suspenso para análise, o cineasta traz ao palco uma crítica ligada a um tema abordado no campo da ciência. Com isso, ele permite pensar não apenas num aprimoramento de suas obras, mas mostra a necessidade de abordar tais contextos da modernidade. Seu amadurecimento artístico está para sua história assim como o desenvolvimento científico presente no filme está para a história do corpo e da própria humanidade. Ambas falam de uma evolução gradual.

Pedro Almodóvar Caballero nasceu na Espanha no dia 24 de setembro de 1951. Ele passou alguns anos estudando numa escola de padres, período marcado por resignação e medos. Foi onde perdeu a fé ao testemunhar o abuso sexual na escola de padres, mas também onde teve suas primeiras aproximações

com o cinema. Em 1985 criou com seu irmão, Augustin Almodóvar, a produtora *El deseo*, que expressa desde já seu estilo pautado no princípio da liberdade de expressão.

Almodóvar, a partir de sua personalidade, aborda temas relacionados às “ações humanas impulsionadas pelo desejo”, apresentando em suas produções assuntos ligados à educação religiosa, à sexualidade – tema corriqueiro em suas narrativas. “Com o cineasta a paixão ficou latente na tela e explodiu fora dela. Mulheres, homens e travestis convivem, de forma, às vezes, harmoniosa. E, em muitos momentos, efervescentes” (GOMES e CURADORES, 2011, p. 6).

No início da década de 1980, em *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão*, seu primeiro filme exibido comercialmente, já aparecem todos os elementos característicos dos trabalhos seguintes, *Labirinto de paixões* (1982), *Maus hábitos* (1983), *Que eu fiz para merecer isto?* (1984), *Matador* (1986) e *A lei do desejo* (1987). Com a consagração internacional, Almodóvar ainda criou *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), *Ata-me* (1989), *De salto alto* (1991), *Kika* (1993), *A flor do meu segredo* (1995). Já com maior maturidade artística, deu vida a *Carne trêmula* (1997) e *Tudo sobre minha mãe* (1999) – que lhe deu o Oscar de melhor filme estrangeiro.

*Fale com ela* (2002), *Má educação* (2004), *Volver* (2006), *A vereadora antropofágica* (2009), *Abraços partidos* (2009), *A pele que habito* (2011) e *Amantes passageiros* (2013) são filmes que mostram a maturidade do cineasta frente ao novo século. Os últimos filmes de Almodóvar deixam um pouco de lado certa noção de desejo estritamente ligado à sensualidade libidinal exacerbada, na medida em que suas ficções começam a figurar a potência do desejo na manipulação do corpo do outro em prol de sua realização sublimada que transcende o ato sexual. Preocupações sobre a reflexão da existência assimilam a ciência – suas técnicas e tecnologias – no campo de uma radicalização dramática da condição trágica da humanidade íntima das possibilidades e dos limites dos desejos mais libidinosos, tônica de toda sua obra.

Por essa via, Almodóvar vem alcançando a meta de provocar estranhamento ao mesmo tempo em que, enquanto exceção à norma, pode naturalizar uma regra

na provocação/recepção estética dos fenômenos científicos, políticos, culturais etc. no cinema. Trata-se de uma relação estreita entre estética e moral; sensação corporal e problemas éticos; realização do desejo e efetividade da ciência. Apostamos na hipótese de que seus filmes vislumbram e fazem com que o espectador rompa em si os modos tradicionais de sentir a vida humana em suas tramas familiares, sociais, políticas e físicas.

*A pele que habito* reafirma, embora que diferenciando, a sexualidade nas obras de Almodóvar, compreendida pelo cruzamento de gêneros expostos a partir da apresentação da figura de uma lésbica e na transmutação forçada do sexo masculino em feminino. O jogo de gênero é parte da construção narrativa acoplada no efervescente da trama em que não bastaria mostrar apenas a subversão dos gêneros revolucionários e condizentes principalmente há décadas passadas, mas a modificação extrema do corpo; ou seja, dos índices sexuais secundários como pelagem, formas corporais, tom da voz. Essa modificação, por sua vez, é procedente do cenário atual que diz das mudanças nos processos sociais, quando da possibilidade real de se tornar o outro sexo mediante procedimentos – técnicos – cirúrgicos mediados por avançadas tecnologias.

Visando ao nosso objetivo, este escrito foi organizado a partir de 3 seções: num primeiro momento, discorre sobre a relação do corpo com a biotecnologia; na segunda parte foi construída a descrição dos procedimentos metodológicos; e na terceira parte foi produzida a análise dos dados a fim de conferir as relações do corpo e da biotecnologia com o contexto fílmico de *A pele que habito*.

### **CORPO E BIOTECNOLOGIA**

O ser humano se desprende do sanar das urgências vitais mediadas pelo instinto, para planos de outras ordens. Ao fazer isso, o homem se diferencia dentre os animais no sentido da utilização da técnica e dos objetos (tecnologias) disponíveis no ambiente. Transcendente às circunstâncias objetivas e atuais de sua existência, mediante um retiro para dentro de si – sua subjetividade – não aguarda um favorecimento – ou dádiva – da natureza para concretizar seus projetos

oníricos ou imaginários. “O comum a esses atos é a invenção de um procedimento que nos permite obter o que não há na natureza, mas de que precisamos” (CUPANI, 2011, p. 32).

Em face de suas circunstâncias corporais, não aguarda a vontade evolucionista da natureza – de sua genética – para se colocar empreendimentos objetivamente indisponíveis sem uma visão de projeto; de virtualidade, de potência transformativa acerca do disponível. Ao dominar natureza/corpo, o humano passa a ser o senhorio da mesma, estabelecendo assim uma relação de objeto com o próprio corpo, portanto, com ele mesmo – coisificação. Ou seja, o ser humano passa a ser ao mesmo tempo dominador e dominado. Neste sentido, Vaz (1999, p. 91) destaca que “[...] ao pensarmos que também somos parte da natureza, ou, [...] que temos parte da natureza em nós. Tornamo-nos outros em relação a nós mesmos, objetos perante um espelho”.

Pela manipulação técnica mediada por tecnologia, o corpo cada vez mais se transformou em alvo de ações governantes, no sentido de que todo governo, conforme suas aspirações, promove mudanças teleológicas nas existências naturais. O corpo se transformou sob as condições que as ciências/tecnologias lhe oportunizaram para governar e transcender a sua e a natureza alheia. Assim, a técnica/tecnologia constantemente está buscando dominar e ultrapassar as fronteiras teleológicas do corpo humano natural, tornando-o “[...] escaneado, purificado, gerado, remanejado, renaturado, artificializado, recodificado geneticamente, decomposto e reconstruído [...]” (LE BRETON, 2003, p. 26).

Nikolas (2013, p. 53-54) exemplifica os vínculos entre governo e biotecnologia ao comentar sobre a Organização para Cooperação Econômica e Desenvolvimento ter projetado para 2030 ações sobre bioeconomia mediante a criação de cenários imaginários capazes de esboçar uma agenda futurista estratégica para governos em relação ao setor de biotecnologia como parte da bioeconomia. Esse imaginário abarcaria certos valores latentes presentes em processos biológicos orientados para a produção da saúde aprimorada e sustentável. Conforme a autora, Wladby chegou a propor o conceito de “biovalor” para “[...] caracterizar os modos pelos quais os corpos e os tecidos derivados dos



mortos são recortados para a preservação e o incremento da saúde e da vitalidade dos vivos” (NIKOLAS, 2013, p. 53). Nesse sentido, embora o valor esteja aparentemente atrelado ao objeto de consumo, na verdade o valor latente está no próprio corpo; basta que pesquisas descubram processos biológicos a serem potencializados.

Bio-processos sendo potencializados significam que a vida passa a ser governada segundo uma lógica da transcendência e do excedente. A biotecnologia permite, por exemplo, que as pessoas sejam mais do que são ou esperavam ser. Sem embargo, por se tratar de pessoas, conforme Nikolas (2013, p. 55) e suas reflexões junto a Milller, o governo de uma economia depende de mecanismos discursivos que representam o domínio a ser governado como um campo inteligível: passível de ser conhecido pela ciência. Deduzindo essa premissa para a realidade corporal, o corpo é justamente o domínio a ser governado e, para tanto, a ser conhecido em suas virtualidades e necessidades. Com efeito, nossa anatomia passa a ser imaginada no horizonte do possível excedente: a pele pode desempenhar suficientemente a função de proteção, por exemplo. Contudo, por que não fortalecer ainda mais essa função? Nossos músculos são capazes de nos mover. Mas, por que não melhorar essa capacidade?

Contudo, atualmente o melhoramento das capacidades naturais vem focando em uma diretamente responsável pela manutenção da vida: os processos regenerativos produzidos pelas próprias células constituintes do corpo humano. Por essa via, a valorização não foi deslocada apenas do objeto exterior ao corpo que pode lhe promover saúde, como o caso dos fármacos e das próteses, já que o objeto central de toda reparação é o próprio corpo. A valorização, portanto, do corpo, não está como objeto fim da tecnologia, mas também como produtor de biotecnologia. Segundo Rodrigues *et al.* (2008, p. 66), a partir da década de 1990 o Projeto Genoma despertou cientistas e investidores para o corpo humano enquanto capaz de fornecer os medicamentos de que ele próprio necessita. Para a medicina regenerativa “[...] a pesquisa genética procura os mecanismos potencialmente autorregenerativos das próprias células [...]”.

De tal modo, a técnica mediada por tecnologia vem produzindo as condições necessárias para penetrar/invadir/metamorfosear a organicidade do corpo, não mais normalizando suas funções, mas sim ampliando, transpondo, potencializando, transcendendo essas funções. Neste início de segundo milênio, uma das características mais notáveis no que tange à condição humana como corpo é o promíscuo acoplamento do ser humano com a máquina – tecnologia. “Do lado do organismo: seres humanos que se tornam, em variados graus, ‘artificiais’. Do lado da máquina: seres artificiais que não apenas simulam características dos humanos, mas que se apresentam melhorados relativamente a esses últimos” (TADEU, 2009, p.11).

A lista de termos e conceitos técnicos é vasta e diversa para retratar a maquinização (mecanização) do humano e a humanização (biologização) da máquina, considerando nossa inteligência cognitiva enquanto uma capacidade atrelada ao nosso cérebro biológico, conforme Morin (1999, p. 62) destaca a dimensão animal do conhecimento; embora estritamente dependente dos contextos simbólico-culturais para sua produção abstrata (cf. POPPER e ECCLES, 1992, p. 27). Com efeito, implantes, transplantes, enxertos, próteses, anabolizantes, vacinas, psicofármacos etc. vêm permitindo a produção de superatletas, supermodelos, superguerreiros etc. Nas palavras de Tadeu (2009, p. 12-13): “[...] soldados e astronautas quase ‘artificiais’, seres ‘artificiais’ quase humanos. Biotecnologias. Realidades virtuais. Clonagens que embaralham as distinções entre reprodução natural e reprodução artificial. [...] corpos humano-elétricos” (TADEU, 2009, p.12-13).

Todavia, toda essa dinâmica ainda mantém uma dimensão de estranhamento, de descrença, de dúvida. Não podemos negar que estas novas tecnologias ligadas ao corpo estão causando polêmicas no que tange às fronteiras do humano, confundindo inclusive sua ontologia clássica ou mesmo romântica, naturalista e/ou metafísica. Afinal de contas, contemporaneamente o que caracteriza a máquina nos faz pensar aquilo que caracteriza o homem. Em outras palavras, partindo das críticas de Heidegger (2013, p. 7-9) acerca da ontologia tradicional, essa última só é capaz de pensar o ser cujo fundamento principal é a

noção clássica de natureza sempre fixa, bloqueando o acesso a problemáticas filosóficas do ser inevitavelmente sujeito e indeterminado às dinâmicas de seu contexto existencial. A natureza não é fundamento irreduzível da temporalidade humana, mas sim sua historicidade: do mesmo modo se deve interpelar o corpo.

O ser aberto, suscetível e indeterminado pelas próprias transformações que realiza em seu contexto em seu próprio corpo, implica essa realidade vigente que vem fomentando estudos epistemológicos que giram em torno do corpo e sua ontologia. Afirmamos isso sustentados em Contreras (2011, p. 139) e sua afirmação de que a hibridação do corpo “corresponde a toda uma ontologia e uma epistemologia, que funde suas raízes nas mudanças na representação dos objetos da natureza e da tecnologia – os seres vivos e as máquinas”.

A síntese corpo e tecnologia forjada ou fabricada por técnicas precisas de manipulação da matéria caracteriza o corpo biotecnológico, no qual a tecnologia não se limita a estar à nossa volta, como positivamente se pensava a natureza, no máximo em sua possibilidade protética; ela literalmente nos “in-corpo-ra”. Serres (2003, p. 46) corrobora tal entendimento, na medida em que, ao versar sobre corpo e tecnologia, anuncia que esse soluciona o velho problema do acordo entre natureza e cultura expresso na própria raiz da palavra natureza, que designa todo e qualquer fenômeno de nascimento. “Nada mais ‘natural’ do que o gesto de instalar um equilíbrio distante de uma antiga estabilidade, e isso porque a palavra natureza significa, justamente, um nascimento [...]”, que não deixa de ser cíclico – renascimento – na “[...] repetição do processo [que] projeta a história, essa mesma história que nos separa da evolução vital, bacteriana, vegetal ou animal. A cultura começa pela natureza; ela é a própria natureza, cuja continuidade se dá por outros meios”.

A fusão com a tecnologia faz nascer, no sentido que Serres dá à palavra natureza, novas significações e vivências sobre o pensar/agir e sentir o corpo. “Ao transformar a natureza, o homem não somente produz coisas, mas também produz de certa forma seus próprios sentidos, e os dá novas propriedades, produz seus sentidos como sentidos humanos” (CONTRERAS, 2011, p. 131). A exemplo das lentes que, acopladas aos nossos olhos, alteram de diversas formas

nosso sentido da visão – a exemplo de óculos, lunetas, binóculos, microscópios, telescópios, televisões – “[...] há um impacto profundo em tudo aquilo que é *corporado*, em cada corpo individual e em cada corpo coletivo, nas máquinas e nas cidades, no trabalho e no lazer, nos hábitos de higiene e no comportamento social [...]” (BÁRTOLO, 2007, p.16).

Sobre esse acoplamento cotidiano do ser humano às tecnologias de percepção, isto é, de aferição de comportamentos corporais até então imperceptíveis aos nosso sentido, Nikolas (2013, p. 24) observa que: “A manutenção da saúde do corpo tornou-se central para a autoadministração de muitos indivíduos e famílias, empregando práticas que iam de dietas a exercícios, através do consumo de medicamentos [...], de suplementos [...], do autotratamento”. Para tanto, a autora informa que em 2003 a empresa Mintel contou que “[...] as vendas de equipamentos de autoavaliação [*biofeedback*], tais como monitores de pressão arterial e de verificadores de glicose no sangue, cresceram dramaticamente; que quase 60% dos ingleses tinham pelo menos um [dentre esses e outros] equipamentos [...]”.

Temos um corpo na medida em que nos apropriamos dele enquanto instrumento e a ela incorporamos novas potências – virtualidades – técnicas e tecnológicas: linguagens, símbolos e imagens; mas também, ferramentas, próteses, fármacos. Nosso corpo corresponde antes de tudo a vetores semânticos e sintáticos de diferentes construções e existências que estão fora dele: como o voo dos pássaros reproduzido na asa-delta humana. Desta forma, podemos nos perguntar: quantos corpos, nós humanos, já tivemos ao longo da história? Quantos embustes, disfarces, fantasias, máscaras, camuflagens técnicas e tecnológicas não criamos para lidar com a natureza e a cultura? (cf. LEROI-GOURHAN, 2001, p. 127). Pela observação histórica da rotação de signos que atravessaram o corpo, podemos afirmar que o mesmo é sempre uma construção virtual, no sentido etimológico do *virtus*, aquilo que reserva a potência – a virtude – na iminência de se tornar algo que no presente não é (cf. FONTANIER, 2007, p. 136).

### “A PELE QUE HABITO”: ANÁLISE FÍLMICA

O presente trabalho é de abordagem qualitativa, pois pretendeu analisar elementos apresentados no filme *A pele que habito* sob o viés interpretativo, visando à descrição e à decodificação dos componentes de um sistema complexo de significados dos fenômenos do mundo social. Compreendemos, assim, que a pesquisa também assume um caráter descritivo sendo de grande importância para tal enfoque. Ainda no sentido procedimental, elegemos o método de análise fílmica proposto no livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Francis Vanoye e Goliot-Lété (1994), buscando aprofundar por meio de um recorte “as cenas” da biotecnologia ligada ao corpo em *A pele que habito*.

De acordo com Vanoye e Goliot-Lété (1994, p.13), “[...] quando vemos um filme criamos impressões, intuições, emoções que fazem com que nos deparemos com atitudes de ‘analísante’”. Essa “análise” vem relativizar as imagens espontaneístas recepcionadas durante apresentação da obra. Tais fatos estão ligados às relações que se estabelecem entre espectador e o filme no primeiro momento, o que faz construir fundos de hipóteses sobre o filme. Porém, a análise não pode se restringir a uma apreciação com base apenas nas primeiras impressões. Essas hipóteses deverão ser averiguadas concretamente por um processo metodológico e epistemológico que se distancia dos deslumbres das impressões primeiras.

Conforme colocado pelos autores, a análise fílmica se dá geralmente por meio da produção escrita, sendo imprescindível no enquadramento da análise do filme “a definição do contexto e do produto final”. “O que permite esboçar, pelo menos em partes, seus limites, suas formas e seus suportes, seu ou seus eixos (ou, pelo menos, a possibilidade de maior, ou menor escolha de eixos)” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 10).

É pertinente entendermos os procedimentos pelos quais se deve dar esse processo de análise, ao tempo em que compreendemos a própria consistência da atividade analítica. Para esse tipo de análise, Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 15) propõem uma desconstrução (descrição) e reconstrução (interpretação) configuradas em dois momentos: 1) análise de um filme ou de um fragmento

enquanto exercício intelectual de decomposição: apresentar um dado corpo em algumas partes; 2) síntese interpretativa mediante recomposição textual das partes anteriormente fragmentadas. Demonstra e sugere nexos inerentes ao filme (ou fragmento), bem como em relação a contextos sociais, políticos, econômicos, culturais etc. externos a ele.

Na prática, o primeiro instante procede por meio da descrição do material segundo fragmentos constituintes, tais como: cenas, sequências de cenas, planos, elementos dos planos, imagens, objetos, personagens, gestos, discursos, pensamentos, diálogos etc. Não obstante, no caso do presente estudo, interessamos a decomposição das partes referentes ao contexto biotecnológico apresentado no filme, mas sem perder de vista outras passagens das quais a compreensão de nosso objeto seja dependente. Por conseguinte, no segundo momento, correlativo à síntese interpretativa, nosso trabalho se volta para um exercício de concatenação entre os fragmentos selecionados a fim de estabelecer nexos da narrativa fílmica e de seus recursos cinematográficos com o panorama atual das incursões entre corpo e biotecnologia.

Exposto isso, as subseqüentes operações de análise e de síntese estão divididas em duas fases: 1<sup>a</sup>) descrição analítica de *A pele que habito*; 2<sup>a</sup>) recomposição interpretativa de *A pele que habito* e suas interfaces entre corpo e biotecnologia.

### **1<sup>a</sup> Fase: Descrição analítica de *A pele que habito***

O longa-metragem *A pele que habito*, dirigido pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar, é uma adaptação do livro *Tarântula*, do francês Thierry Jonquet, para o cinema. Com o título original *La piel que habito*, a obra foi lançada pela produtora El Deseo no ano de 2011. Trata-se de um filme de drama e ficção, com duração aproximada de 117 minutos (divididos em 12 capítulos), e sua recomendação é para o público com idade superior a 16 anos. Estão entre os principais atores do elenco Antônio Banderas, Elena Anaya e Jan Cornet.

Os capítulos estão acoplados num suspense harmônico referenciado por

aparições e reaparições de cenários unidos pelo entrecruzamento de histórias e personagens diversas. Quanto à temporalidade da narrativa, está organizada em torno de lembranças episódicas que, sequencialmente, apresentam o conjunto de uma história exposta a partir de três segmentos, que mostram acontecimentos responsáveis por significarem a dimensão do tempo presente na narrativa.

A menção espaço-temporal presente do filme nos leva à cidade espanhola de Toledo, no ano de 2012, numa mansão onde habita uma paciente sob observação constante. As cenas seguintes seguem características estéticas formais, e temos nesse plano a palestra de um neurocirurgião discursando sobre os benefícios de transplantes faciais e reafirmando suas consagradas participações em cirurgias. Na sequência, aparece a figura do mesmo recebendo, secretamente, sangue de uma maternidade e, logo após, em outra cena, realizando manipulação do material genético em um laboratório. Rapidamente, na cena seguinte, no interior da mansão, observa a suposta paciente por um telão. Sob uma sonoplastia de suspense, encontra-a desmaiada com sangramentos rasos sobre o corpo e a leva para sala de cirurgia, estabelecendo a relação entre os dois personagens, paciente e médico, mostrando também outra face de seu trabalho.

Assim se constrói a narrativa inicial do filme: Antônio Banderas é Robert Ledger, um renomado médico e cientista que mantém ilegalmente em um quarto fechado de sua mansão/clínica uma cobaia humana para experimentos e, por meio de câmeras de vídeo espalhadas, a monitora. Robert está produzindo uma pele artificial imune a doenças e deteriorações. Numa composição de formato de tela cheia preenchida pela figura do médico/cientista e paciente, chamada Vera, inicia-se um diálogo entre ambos. Enquanto cuida dos ferimentos, Robert alega não ter percebido anteriormente a fragilidade de sua pele.

Com a voz em *off*, acompanha-se uma sequência de cenas em laboratório que mostram Robert manipulando informações genéticas de células de um porco para recombiná-las com uma célula humana. Por diferentes ângulos, Robert é exibido minuciosamente acoplado a pele a um manequim. Uma sequência de sobreposições de imagens produz a ilusão da boneca se transformando em Vera. Ainda nesta cena, surge a fala de Robert dialogando a respeito da pesquisa em

torno da pele artificial para a sociedade científica. Neste segmento, em outro cenário, com as vozes quase murmurantes, Robert debate com um membro da comunidade científica a respeito do que tem aprendido com a pesquisa. Ao ser repreendido por trabalhar com transgênese, assunto delicado à bioética, Ledger afirma ter a pesquisa como uma aventura pessoal em memória da esposa morta, com fins de ampliar apenas os conhecimentos.

De volta à mansão, segue-se com a trama de Robert e Vera<sup>5</sup>. Nesse instante percebe-se que os dois estabelecem uma relação estranha de desejo. Além de Vera, na mansão existem quatro funcionários que trabalham na manutenção e organização da casa, dentre eles Marília, que há tempos trabalha com Robert e discute com ele a semelhança entre Vera e sua esposa morta, Gal. Uma nova narrativa se impõe a partir do momento em que um homem fantasiado de tigre, referenciando o carnaval, adentra a mansão. Trata-se do filho de Marília, Zeca, que demanda abrigo depois de cometer um assalto a uma joalheria. Ao mirar o telão em que Vera é exibida, Zeca, extasiado com a imagem, inicia uma perseguição. Acreditando se tratar da esposa de Robert, Zeca a estupra. As cenas subsequentes mostram Robert assassinando Zeca.

Em um diálogo, Marília revela a Vera que Robert e Zeca são seus filhos. Com isso inicia-se outro plano narrativo. Sob o clarão de um fogaréu, fatos são esclarecidos. Marília explica que seu filho Zeca havia confundido Vera com a esposa de Robert, Gal, com a qual ele teve um caso e, ao fugirem juntos, sofrem um grave acidente, então representados no filme por imagens de lembranças. Marília narra que, embora Gal não tenha falecido no acidente, com graves queimaduras na pele, passou meses em um quarto da mansão. Mas, ao ser atraída pela voz de sua filha no quintal, observa sua imagem espelhada em um vidro e em seguida se lança pela janela, cometendo suicídio.

Um terceiro plano narrativo surge como em sonho. As cenas nos conduzem a seis anos antes, numa situação drástica de Robert com sua filha, Norma,

---

<sup>5</sup> Papel encenado pela atriz Elena Anaya.



supostamente estuprada por um jovem em uma festa na mansão. Fazendo referência a Vera, as cenas mostram a trajetória do suposto agressor da filha de Robert, Vicente (Jan Cornet). Nesse momento, volta-se ao segundo plano narrativo em que os momentos são concordados sob a órbita do olhar de Vera, havendo uma sobreposição de cena que agrupa a imagem de Vera à de Vicente. Num cenário secundário, após o ocorrido na festa, aparece Vicente sendo perseguido e, em seguida, já encarcerado por Robert, que realiza visitas ao cativo. Concatenam-se cenas que mostram a evolução de Norma segundo problemas psiquiátricos, possivelmente desencadeados pela crença de ter sido violentada pelo pai, e não por Vicente. A filha passa a temer e afastar o próprio pai, despertando nesse um profundo ódio por Vicente, o suposto estuprador.

Desse ponto, o efervescente da narrativa emerge no que concerne às referências aos limites entre o real e o ficcional da biotecnologia contemporânea. Cenários de salas de cirurgia contemplam uma mistura de vingança pessoal e desenvolvimento científico, representada por parte de Robert. Ao mesmo tempo podemos perceber outros dramas de Robert, que é não aceitar a pele queimada e o suicídio de sua esposa. Em um primeiro momento, realiza uma vaginoplastia em Vicente. Em outros planos, transforma Vicente aos poucos em Vera, que traz consigo a aparência de Gal. Cenas mostram o passo a passo da mudança de sexo, nos levando à primeira narrativa, em que Robert constrói a pele transgênica a partir do tecido suíno testado no corpo de Vera.

De volta ao momento presente da história, Robert e Vera parecem conviver como parceiros sexuais, pois essa última cria a ilusão de ter aceitado sua nova condição corporal graças à resignação promovida pelo *yoga*, em que se refugia para um interior enigmático. Ele faz pensar que se acomodara espiritualmente com a situação e vai iludindo, aos poucos, Robert, que não mede esforços para entender a façanha. Em seguida, depois de driblar quaisquer dúvidas da confiança de Robert depositada nela, Vera, sob grande suspense, ao se ver como Vicente em fotografia de jornal impresso sobre a mesa de Robert, na lista de desaparecidos, consegue escapar da mansão após assassinar seu raptor e, em seguida, sua cúmplice, Marília. Livre da mansão, Vera/Vicente busca abrigo na loja

da mãe, onde estão ela e Cristina – sua assistente. Ele as convence de que fora sequestrado e sujeito a uma mudança de sexo involuntária.

## **2ª Fase: Recomposição interpretativa de “A pele que habito” e suas interfaces entre corpo e biotecnologia**

Para o momento, propomos uma seleção de capítulos/cenas que vinculam os aspectos da manipulação do corpo segundo a biotecnologia. A decomposição está organizada em duas categorias: a primeira diz respeito à “pele”, a partir da qual abrimos duas subcategorias denominadas “potencialização da pele” e “transgênese”; e a segunda categoria intitulamos de “mudança de sexo” – quando elencamos as subcategorias: “vaginoplastia” e “modulação do corpo masculino em feminino”. Os momentos e diálogos referentes à biotecnologia compõem um total de seis cenas sequenciadas pela narrativa fílmica apresentadas nas duas extremidades do filme. A análise ocorreu sobre cinco cenas: três dos capítulos iniciais e duas dos últimos capítulos, separadas pelas duas categorias anunciadas: “pele” e “mudança de sexo”.

### **A pele: potencialização e transgênese**

A categoria “pele” abarca fragmentos do filme durante os quais é manipulada por técnicas e tecnologias médico-cirúrgicas. Esta manipulação ocorre em dois níveis/subcategorias que se entrelaçam: num primeiro momento/nível, o médico Robert, através de seus experimentos, cria uma pele – mais potente – que resiste a queimaduras e a picadas de insetos. No entanto, o experimento se materializa no âmbito da transgênese: manipulação de gene humano em fusão com o gene da pele animal (porco). A transgênese caracteriza o segundo momento/nível de análise da manipulação da pele pela tecnologia, no sentido de sua potencialização, no que concerne à proteção.

As questões referentes à subcategoria da potencialização da pele aparecem com bastante ênfase no filme em dois momentos, em meio aos procedimentos de transgênese. As cenas mostram o neurocirurgião em laboratório, criando e

sobrepondo a pele artificial, após ter recebido um vaso contendo sangue fresco de porco. É a primeira vez em que o tema aparece: capítulo inicial, décimo minuto do filme e tem duração de 20 segundos. Em primeiro plano, temos uma cena que mostra Robert sentado quando recebe Marília, que coloca sobre a mesa um vaso contendo sangue. Marília diz: “Aqui está, extraído de um animal ainda vivo”.

Ao agradecer, Robert retira-se da sala com o vaso em mãos.

Dá-se início a outra cena que abrange aspectos da mutação genética segundo um estereótipo de cientista. Corresponde a uma cena inicial do segundo capítulo, com duração de 1’ e 28”, em que temos a figura de Robert adentrando o laboratório com o vaso de sangue, o colocando sobre um balcão, em seguida vestindo um jaleco. Robert surge ao lado de prateleiras contendo cubas de vidro, retirando cilindros de vidro de um tanque de nitrogênio. Ao retirar os recipientes vazios, manipula gotas de sangue suíno, respingando-os em um dos recipientes. Robert retira uma cuba circular onde flutua uma película sobre um líquido: é o resultado da mutação genética

Em um período de 3’4”, as cenas estão sequenciadas em 3 instantes, constituídas por 17 cortes e um agrupamento de cena, em sua maioria sob sonoplastia suspensiva e imagens em aproximação que respaldam sobre essas os aspectos do visual. O clima de suspense indica a emergência de alguma novidade – no caso, uma inovação científica. Contudo, a situação implica a iminência de um acontecimento proibido, perigoso, imoral.

O primeiro momento se dá quando Robert, após criar a pele via transgênese, a coloca sob o manequim e a recorta minuciosamente para posteriormente acoplar a mesma ao corpo de Vera. Na segunda cena, apresenta-se a modulação da pele ao manequim e, com uma sobreposição de imagens, o manequim torna-se a personagem Vera, retirando-se o cenário anterior. Com isso, faz-se o terceiro instante, quando o panorama mostra eventos que reafirmam a criação e potencialização da nova pele ao trazer imagens de Robert realizando testes que provam sua resistência. No primeiro ângulo, Robert, ao sobrepor a pele em Vera, afirma: “Agora é certeza que não haverá mais queimaduras”.

Com um corte, a cena seguinte traz Robert aproximando da pele de Vera uma

fagulha de fogo produzida por um isqueiro. Embora o foco do momento seja o da inovação, no contexto geral da narrativa a referência à pele queimada de Gal é patente; de modo que a objetividade científica vela a subjetividade humana do desejo. Ao aproximar a chama, Robert questiona Vera: “Diga-me se te queima?”, e Vera responde “Não”.

Aproximando o fogo ainda para mais perto da pele, Robert novamente a questiona: “E agora?”. Ouve a negativa: “Não”.

Neste momento da cena atual, temos a continuação dos eventos que provam a resistência da pele articulada ao nome de sua falecida esposa, certamente a motivação afetiva de toda empreitada. Assim, Robert aparece colocando um recipiente com um mosquito dentro sobre a pele de Vera, a quem dirige a pergunta: “Diga-me se o mosquito te pica?”. Vera responde: “Não”.

Além do diálogo, reforça a invenção da nova pele a voz de Robert discursando num evento científico sobre seu estudo da pele artificial aos seus pares cientistas:

“Esta pele é resistente à picada de qualquer inseto. O que supõe que seja uma barreira natural à malária, por exemplo. [...] Naturalmente tenho trabalhado um rigoroso controle de qualidade nos tecidos implantados em mamíferos, em ratos atímicos, e os resultados têm sido espetaculares. O que nos faz supor que seriam igualmente positivos em mamíferos humanos”.

Em seguida, ainda afirmando essa questão, um diálogo entre Robert e um membro da comunidade científica que o questiona sobre os procedimentos para criação da pele artificial.

Robert:

Batizei com o nome de Gal a pele artificial em que trabalhei nos últimos anos.

Membro da comunidade científica:

O que significa o nome Gal? É só uma sigla?

Robert:

Minha mulher se chamava assim. Ela morreu queimada em um acidente de carro.

Membro da comunidade científica:

Em sua apresentação você afirma que a pele é resistente a picadas de mosquitos, como de malária. O que lhe faz supor isto?

Robert

A pele artificial é muito mais dura que a pele humana e cheira diferente. Está comprovado que o mosquito da malária distingue a pele humana pelo odor. O odor de Gal é diferente e o repele.

Membro da comunidade científica

Isso não basta. Como conseguiu endurecer a pele? Vamos para um lugar mais tranquilo. [...] Só existe um meio de endurecer a pele. Com mutação.

Mediante os diálogos de Robert com Vera e com o membro da comunidade científica, o filme apresenta de forma ficcional uma pele potencializada para além de sua condição natural. Neste sentido, a biotecnologia é um dos ramos da tecnociência que tem possibilitado cenários inusitados no que tange às possibilidades de transformação e potencialização tecnológica do corpo (LIMA, 2009). Uma destas transformações está no âmbito da convergência da engenharia de tecidos, que é anunciada como uma verdadeira revolução nas práticas de transplantes, abrindo assim novas perspectivas para que órgãos humanos possam ser “fabricados” (LIMA, 2009). Neste sentido, como destaca Lima (2009: 29), “[...] uma lógica da produção da vida está subjacente à engenharia de tecidos, pois, com ela, aprendemos que é possível produzir a vida em laboratório”.

Sob essa lógica, cada vez mais esse cenário vem deixando de ser exclusivo apenas do imaginário fílmico e, como nos apresenta Couto (2009), vem fazendo parte de laboratórios respeitados em diversas universidades que confiam na

engenharia de tecidos como potencialização tecnológica da pele e de vários outros órgãos do corpo humano. Ainda nas ideias do autor, para que isso se concretize, basta que a técnica, a partir do cultivo de células, tenha o poder tanto de construir (como no filme) como o de restaurar tecidos e órgãos do corpo humano. O corpo não seria construído integralmente, como promete a clonagem, mas sim em partes.

Toda essa paisagem de promessas e realidades vem se justificar e se legitimar pautada na ideia de potencialização do ser humano – do seu corpo, de sua vida. Esse conjunto de ideias reflete o quanto se tem investido sobre o corpo, fazendo emergir a principal característica humana: sua precariedade e limitação enquanto natureza. Esta manipulação do corpo pela tecnologia o caracteriza cada vez mais como obsoleto. Percebemos isso na menção de Goellner e Silva (2012: 189): “[...] o corpo está condenado à obsolescência”. Por esta razão, o corpo precisa ser constantemente corrigido, tonificado e potencializado a fim de tornar-se “mais e melhor”.

A subcategoria da transgênese apresenta-se no filme sob dois aspectos: no diálogo entre Robert e o membro da comunidade científica, e nas cenas em que Robert trabalha na mutação de genes humanos com o de suínos. Aproveitando o sequenciamento do diálogo da subcategoria anterior entre Robert e o membro da comunidade científica, apresentamos inicialmente a descrição que abrange o segundo capítulo do filme e tem duração de 1’32”. Esse diálogo é a sequência do apresentado acima, em que Robert responde ao questionamento do membro da comunidade científica sobre como conseguiu endurecer a pele, pois só há uma forma de fazê-lo: a mutação genética. Vamos à resposta:

Robert:

Sim isso é fato. Transgênese?! Sim. Transferindo informação genética de uma célula de porco a uma célula humana.

Membro da comunidade científica:

De um porco?

Robert:

É muito mais forte que a nossa!

Membro da comunidade científica:

Está louco? Você sabe que a aplicação de terapia transgênica em seres humanos está absolutamente proibida!

Robert:

Sim, eu sei. E me parece, com desculpa, o cúmulo do paradoxo. Interferimos em tudo que nos rodeia. Na carne, na roupa, nos vegetais, nas frutas, em tudo. Por que não aproveitar os avanços da ciência e melhorar nossa espécie? Já pensou nas doenças que podemos curar com a transgênese?! Ou as malformações genéticas que se poderia evitar?

Membro da comunidade científica:

Não continue, conheço a lista de cor e não há um dia que eu não pense nisso. Mas isso não me impede de lhe proibir que continue a investigar sobre a pele. Ou me verei obrigado a denunciá-lo para a comunidade científica. Além do que você e eu pensamos que a bioética é absolutamente clara a esse respeito.

Robert:

Não se preocupe, Gal tem sido uma aventura pessoal. Fiz em memória de minha esposa e com único fim de aprimorar meus conhecimentos.

O diálogo acima deixa transparecer uma das maiores problemáticas em termos das relações entre ética e epistemologia que envolvem o corpo na fusão com a

tecnologia e suas implicações ontológicas. De todo modo, Robert tenta justificar uma infração ética pela via de sua subjetividade; pelo desejo em relação à sua esposa.

Pensando nessa síntese, Camargo e Vaz (2012) ressaltam que a mesma traz uma carga complexa sobre os possíveis entrelaçamentos da relação entre natureza/cultura, natural/artificial. Vemos o fato de a pele de porco ter sido eleita para representar, na narrativa cinematográfica, a base do artifício biotecnológico que testa alguns limites desse binômio; pois, trata-se de um animal, condição a ser negada pelo homem em seus inúmeros aspectos, mas principalmente em seus limites cognitivos. Contudo, embora não tenha a inteligência humana, apresenta uma vantagem corporal: a resistência da pele. Não obstante, o pelo natural do porco se artificializa na transgênese.

Ainda na direção deste pensamento, podemos afirmar que quanto mais se pensa sobre o binário natureza/cultura, mais se desvelam profundas e complexas indagações sobre: o que é algo natural no corpo? O que é algo artificial? O que diferencia natural e artificial? O que significa alterar/produzir/destruir algo natural? O artificial descaracteriza a natureza do humano? Natural e artificial não são tensões de um mesmo e único processo do devir indeterminado do ontológico? Pode algo artificial se tornar autônomo e mudar seu rumo da natureza humana?

Sob este viés, segundo Camargo e Vaz (2012), pensar a relação entre o corpo e a tecnologia a partir de seu entrelaçamento significa tomar o corpo em relação à própria suposta condição natural de sua existência. Assim, não seria um exercício de especulação futura sobre o vivo e o não-vivo, mas sim a possibilidade de pensá-lo, na atualidade, num movimento que demanda o distanciamento dele mesmo. Seria como se fosse um artefato que se desgasta com o tempo, porém rearranja suas condições de estar no mundo a partir da coexistência e auxílio da biotecnologia. Questionamentos emergem sobre até que ponto dominamos as técnicas e as tecnologias que o próprio ser humano desenvolve; e sobre até que ponto as mesmas estão ao nosso favor e não o inverso, pois há finitude nas circunstâncias favoráveis (CAMARGO; VAZ, 2012).

Não podemos negar que estas novas tecnologias ligadas ao corpo estão



causando polêmicas no que tange às fronteiras do humano, confundindo inclusive sua ontologia tradicional. Afinal, o que caracteriza a prótese-máquina e a transgênese prótese-animal nos faz pensar sobre aquilo que caracteriza o homem. Supõe-se que tal fusão poderia vir a apagar essa suposta fronteira entre o humano e o não-humano, tornando-se uma problemática de difícil definição da vida (LIMA, 2009).

Acerca dessa problemática, Santaella (2004: 31) se apresenta como uma das intelectuais contemporâneas que sistematicamente insiste nesse tema: “A mistura crescente entre o vivo e o não-vivo, o natural e o artificial, permitida pelas tecnologias, atinge hoje um tal limiar de ruptura que faz explodir a própria ontologia do vivo [...]”. Ou seja, a biotecnologia vem inserindo e retirando algumas variáveis determinantes na constituição dos seres em geral (animais e vegetais), mas do ser humano em especial; de modo que podemos afirmar que os seres de hoje não são regidos pelas mesmas regras filo e ontogenéticas do passado.

Essa problemática evoca o pensamento de Le Breton (2003) a respeito da transgênese animal, ao abordar o desenvolvimento das indústrias responsáveis. O animal, produto da evolução – e, aqui inserido, o próprio ser humano –, é transformado em um objeto imperfeito que precisa ser redesenhado; um ser composto por material montável e desmontável sujeito a ser geneticamente acasalado com outros, objetivando modificações de determinadas características, subtraindo ou somando informações genéticas segundo o objetivo pretendido (no caso do filme, a potencialização da pele). Nesta lógica, os porcos produzem hemoglobina humana; bem como os tradicionais soros antiofídicos para humanos como produtos dos processos imunológicos dos sangues de animais como o cavalo e o coelho (VASCONCELLOS *et al.*, 1986: 98).

Do mesmo modo, algumas firmas fazem a inserção de genes humanos em animais com o objetivo de tornar os órgãos compatíveis com o sistema imunológico do ser humano e, neste sentido, a biotecnologia é um dos grandes setores no desenvolvimento de novas técnicas (LE BRETON, 2003). A biotecnologia reinventa um mundo em que os animais – e novamente o humano –, por meio da transgênese, são fabricações imaginárias do humano, tecnicamente

manufaturados (LE BRETON, 2003). Neste sentido, para Le Breton (2003), o ser vivo torna-se uma matéria-prima que está à disposição para o uso, e sua suposta essência passa a ser agora tangível.

### **Mudança de sexo: vaginoplastia e modulação de gênero**

A categoria “mudança de sexo” abarca fragmentos do filme nos quais Robert, por meio da tecnologia, transforma Vicente em Vera. Esta transformação ocorre em dois níveis/subcategorias: a subcategoria vaginoplastia, em que Robert retira as genitálias masculinas de Vicente, deixando no lugar um orifício; a outra subcategoria intitulada modulação do corpo masculino em feminino, que se refere à modulação das demais partes, consideradas índices secundários da definição fenotípica da sexualidade do corpo de Vicente, moldando-o na forma do corpo de Vera.

As cenas referentes à subcategoria “vaginoplastia” correspondem a um sequenciamento que aparece no avançar de 1 hora e 16 minutos do filme, com duração de 4 minutos. A sequência de cenas ao final do sétimo, oitavo e nono capítulos mostra em primeiro plano o procedimento inicial da cirurgia e, em seguida, o processo de cicatrização.

A primeira cena se dá em uma sala de cirurgia, onde o jovem inconsciente é preparado sobre uma cama. Em um corte, apresenta-se por um vidro da porta a chegada de especialistas ao local, enquanto o olhar da câmera movimenta-se pela sala, dando uma visão panorâmica dos profissionais se deslocando até a área cirúrgica. Vê-se uma imagem plena do ambiente com Vicente deitado e, logo após, os médicos realizando os primeiros procedimentos ao dialogarem sobre o paciente. Após o corte, surge o jovem despertando vagarosamente. Ao perguntar o que havia ocorrido, Vicente, desconsolado, descobre que passou por uma mudança de sexo.

Interessante observar que a presença de outros personagens representando médicos especialistas desconstrói qualquer indício de retratar Robert como o cientista polivalente, generalista ou universalista; tal como figura o Dr.

Frankenstein, no romance de Mery Shelley, que, sozinho, foi capaz de produzir vida na matéria inanimada de um cadáver. O cientista contemporâneo é dependente de seus pares, até mesmo para cometer infrações éticas ou mesmo crimes. Além disso, a necessidade de especialistas para a operação almejada implica que, apesar dos aparatos biotecnológicos envolvidos, estes ainda dependem do domínio técnico e cognitivo por parte de um humano. Esta dependência também é demonstrada na disciplina de Vicente para modelar seu corpo.

As cenas após a mudança de sexo referem-se à “cicatrização” e tem duração de 2’4”. Com a chegada de Robert no quarto, Vicente resguarda-se enquanto Robert caminha no espaço, apresentando a Vicente dilatadores úteis para a cicatrização dos tecidos que agora compõem a vagina. A cena se dá com faces dos personagens em primeiro plano. É apresentada uma mudança de cena em tela média, que se reporta à sala de cirurgia e mostra Robert examinando a cicatrização da pele de Vicente.

A descrição desta cena do filme nos leva a refletir sobre a redefinição do gênero e do sexo na contemporaneidade a partir da biotecnologia, mas também sobre uma dependência, por parte de seus resultados efetivos, de técnicas de auto-cuidado. Ou seja, o sucesso subsequente da intervenção cirúrgica promovida por Robert depende do esforço e da disciplina do próprio Vicente em relação ao seu novo corpo. Araújo (2010), pautada em Preciado (2008), destaca que o século XXI entra definitivamente na era do que ela chama de tecnogênero. A biotecnologia entra como possibilidade para reescrever o jogo de regulação da feminilidade e da masculinidade, do domínio do corpo e das diferentes formas de subjetividades, oferecendo um sem fim de opções para a redescrição técnica do sexo e do gênero.

Estas possibilidades de redescrções podem ser vistas a partir das palavras de Preciado (2008) *apud* Araújo (2010: 44): “O gênero [ou o sexo] do século XXI funciona como um dispositivo abstrato de subjetivação técnica: se pega, se corta, se movimenta, se desenha, se compra, se vende, se modifica, se hipoteca, se transfere [...], se traciona, se modifica”. Assim, a subcategoria “modulação do

corpo masculino em feminino” mostra a transformação externa do corpo de homem (Vicente) em mulher (Vera) mediante a aplicação de técnicas e de instrumentos e se faz presente em três cenas com duração total de 5 minutos.

Na primeira cena, que aborda a modulação do corpo masculino, surge, no nono capítulo, a imagem do personagem Vicente, em plano frontal, com uma máscara modular facial e sem cabelo. Com o ressurgimento de outro cenário, a imagem percorre o corpo de Vicente, mostrando marcas cicatrizadas pelo corpo e a presença de seios, então acariciados por Robert, que contempla sua modelagem. Após esse episódio, Robert determina que Vicente use uma roupa modeladora, afirmando que irá ajudar a firmar a pele e moldar o corpo do mesmo conforme aspectos da fenotípica feminina. É importante lembrar que nesse momento da evolução do personagem Vicente em Vera a transgênese da pele ainda não fora realizada.

As cenas seguintes, que tratam da modulação do corpo feminino, apresentam-se com duração de 2’43”, quando se condensa o tempo de seis semanas decorridas. Aproximando a tela da sala de cirurgia, aparece Robert retirando de Vicente – agora com cabelo curto – a máscara de modulação facial. Ao deparar-se com uma figura de traços faciais e corporais femininos, Robert afirma não poder continuar referindo-se ao mesmo como Vicente e, assim, passa a chamá-lo de Vera. Em cena do décimo capítulo, Vera aparece com cabelos longos sobre os ombros, escrevendo em uma parede.

Aqui, dá-se a continuação da transformação do corpo masculino de Vicente, no corpo feminino de Vera, dando a entender que Robert considera que o que fará a transformação de um corpo masculino para um feminino não é “simplesmente” a mudança de sexo por meio da cirurgia (vaginoplastia). Isso nos leva a considerar que, além da mudança do órgão sexual, o corpo também deve apropriar-se de outros signos que convencionalmente representam a mulher, tais como o formato do rosto, da cintura, a textura da pele, os cabelos longos, a vestimenta e os seios, entre outros. Como vimos, é o que Robert tenta fazer na redefinição do corpo de Vicente, por meio de manipulações técnicas de auto-cuidado.

Le Breton (2003) destaca ainda que o corpo trans é um viajante em seu próprio

corpo, e que tanto a forma quanto o gênero mudam à sua vontade – no caso do filme aqui suspenso para análise, a vontade não surgiu do próprio corpo transformado, remodelado, porém de todo modo foi uma redefinição a partir da vontade de outrem, por meio da biotecnologia, mas que necessitou da veledade própria para se disciplinar tecnicamente no desenvolvimento da modulação. Robert, esse outrem, pode estar representando a vontade da ciência, que, como nessa narrativa, muitas vezes é confundida com a vontade dos sujeitos.

Coloca-se, portanto, a constituição humana no campo da alteridade descentrada em detrimento da concepção cartesiana do sujeito centrado. A tecnologia, assim, não insiste apenas por ser o efeito do desejo humano, mas passa a ser a causa dele. A biotecnologia consiste em objeto a ser cobiçado na medida em que ela permite a realização de alguns desejos. Os desejos da ciência enquanto outro vêm sendo subjetivados como desejos dos sujeitos em suas ontologias indeterminadas. O trans representa um corpo levado à condição de objeto de circunstância dele mesmo, que se tornou modelável e determinado não mais com relação ao sujeito em si (*a priori*), mas sim ao momento, à vontade, entrando na modalidade do possível.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise fílmica de *A pele que habito*, aqui abordada sob as categorias “pele” e “mudança de sexo”, nos mostra a manipulação do corpo por meio da biotecnologia médica mediada por procedimentos cirúrgicos de grande exigência técnica por parte de um agente humano. Tal visão está relacionada com o que Tucherman (2009) destaca de *hard-sciences* e suas tecnologias de ponta, que se caracterizam por meio de implantes corporais como órgãos artificiais, drogas, cirurgias plásticas, modificações genéticas etc.

Assim, o estudo corrobora com Lima (2009) ao considerarmos que os dispositivos de tais tecnologias envolvem práticas de saber-poder em que se produz uma nova dizibilidade e uma nova visibilidade de corpo, a ponto de vermos e falarmos sobre o corpo e o ser humano de uma nova forma, tratando de

um novo ser. Os entrelaçamentos entre o corpo e as tecnologias vêm produzindo novas configurações na anatomia física e na anatomia mental (corpo representado), não apenas em sua materialidade, mas sobretudo em suas significações. Tal como tenta demonstrar o personagem Vicente e sua relação com o *yoga*, a manipulação da matéria parece provocar transformações no espírito ou no ser daquilo que se entende por humanidade. Deste modo, diante das transformações biotecnológicas, não são apenas os corpos que se remodelam: as mentes também necessitam de novos modelos.

Filmes como *A pele que habito* vêm nos mostrar que essa relação por meio desse entrelaçamento entre natureza, ciência e cultura torna-se verdadeiro dispositivo de um discurso que tenta a legitimação de todo um conjunto de ideias, hipóteses e proposições lógicas e preleções na contemporaneidade a respeito do corpo e das tecnologias, no horizonte de uma ontologia fundada não na natureza, mas no contexto histórico de transformações biológicas e culturais do humano e do não-humano.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, R. L. Transexualidade: dos transtornos às experiências singulares. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica. Universidade Católica de Pernambuco. Recife, 2010.

A PELE QUE HABITO – Filme. Direção Pedro Almodóvar. Produtora *El deseo*: Espanha, 2011. 1 DVD (117 min.)

BÁRTOLO, J. Corpo e sentido: estudos intersemióticos. Covilhã: Livros LabCom, 2007.

BORBA, A. Análise de cartazes dos filmes de Pedro Almodóvar. São Paulo, Centro Universitário Senac. 2008. Disponível em <http://algumaexistencia.blogspot.com/os-cartazes-originalmente-almodovar.html>. Acesso em: 20 de março de 2014.

CAMARGO, W. X.; VAZ, A. F. De humano e pós-humano – Ponderações sobre o corpo *queer* na arena esportiva. In: COUTO, E. S.; GOELLNER, S. V. O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas. Petrópolis,: Vozes, 2012, p. 119-144.

CONTRERAS, R.C. Ontología y epistemología cyborg: representaciones emergentes del vínculo orgânico entre el hombre y la naturaleza. Revista Ibero Americana de ciência, tecnologia y sociedade. Buenos Aires, v. 7, n.19, p. 131-141, dez, 2011.

COUTO, E. S. Uma estética para corpos mutantes. In: COUTO, E. S.; GOELLNER, S. V. Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais. Porto Alegre; Editora da UFRGS, 2009, p. 43-56.

CUPANI, A. Filosofia da tecnologia: um convite. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. DUARTE, R. Cinema e Educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

GOELLNER, S. V.; SILVA, A. L. S. Biotecnologia e neoeugenia: olhares a partir do esporte e da cultura fitness. In: COUTO, E. S.; GOELLNER, S. V. O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 187-210.

GOMES, B. I; CURADORES, S. O; In: COUTINHO, A. B; LIRA GOMES, (org). *El Deseo* – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar. p. 36-37, Rio de Janeiro: Editora Caixa Cultural sebo Sebo Releituras Centro 2ª. Edição Julho de 2011.

HEIDEGGER, M. Ontologia: hermenêutica da facticidade. Tradução de Renato Kirchner. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. (Coleção Textos Filosóficos)

LE BRETON, D. Adeus ao corpo: antropologia e sociedade. Campinas: Papiрус, 2003.

LEROI-GOURHAN, A. Os caçadores da pré-história. Tradução de Joaquim João Coelho da Rosa. Lisboa: Edições 70, 2001. (Perspectivas do homem)

LIMA, H. L. A. Corpo cyborg e o dispositivo das novas tecnologias. In: COUTO, E. S.; GOELLNER, S. V. Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, p. 13-28.

MORIN, E. A animalidade do conhecimento. In: \_\_\_\_\_. O método 3: a consciência da consciência. Tradução de Juremir Machado da Silva. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 1999. p. 62-78

NIKOLAS, R. A política da própria vida: biomedicina, poder e subjetividade no século XXI. Tradução de Paulo Ferreira Valerio. São Paulo: Paulus, 2013. (Coleção biopolíticas)

POPPER, K. R.; ECCLES, J. C. O cérebro e o pensamento. Tradução de Sílvia Meneses Gracia et all. Campinas, SP: Papirus; Brasília, DF: Editora da UNB, 1992.

RODRIGUES, N. et al. As intermitências da vida: uma analítica da longevidade em histórias de biotecnologia. In: ALMEIDA FILHO, N. et al. Cultura, tecnologias em saúde e medicina: perspectivas antropológicas. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 63-88

SANTAELLA, L. Corpo e comunicação: sintoma da cultura. 3ª ed. São Paulo: Paulus, 2004.

SERRES, M. Hominescências: o começo de uma outra humanidade? Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

TADEU, T. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; \_\_\_\_\_. (Org) Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, p. 7-15, 2009.

TUFVESSON, C. Universo de Almodóvar de elementos diversos. In: COUTINHO, A. B; LIRA GOMES, (org). *El Deseo* – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar. p. 36-37, Rio de Janeiro: Editora Caixa Cultural Sebo Releituras Centro, 2ª. Edição Julho de 2011.

VANOYE, F.; GOLLIOT-LÉTÉ, A. Ensaio sobre a Análise Fílmica. Campinas-SP: Papirus, 1994.

VASCONCELLOS, J. L. et. al. Programas de saúde. 11ª ed. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.



VAZ, A. F. Treinar o corpo, dominar a natureza: notas para uma análise do esporte com base no treinamento corporal. Caderno Cedes, Campinas, Ano 9, n. 48, ago. 1999.

*Submetido em 14 de maio de 2015 | Aceito em 17 de agosto de 2015*