

2

A pele que habito e o corpo inacabado

I am in my body the way most people drive in their cars

Laurie Anderson

2.1

Fazer uma Vênus

O corpo vivo é atado à mesa de cirurgia. Ao lado dele, preparando-se para tocá-lo, cortá-lo, o homem: médico, artista? Após deixar a clínica extremamente bem equipada que esconde no subsolo de sua mansão, o homem sobe ao quarto e passa apressadamente por duas Vênus de Ticiano, expostas no corredor, no afã de admirar, em seu quarto, através de uma enorme tela de vídeo, a obra recente que ele acredita ter finalmente concluído.

O médico figura como possuidor de um saber que tem como objeto o “homem” constituído na modernidade, concebido, por sua vez, como sujeito: ao mesmo tempo um modo de ser e uma promessa inventada (FOUCAULT, 2007:443-5). No entanto, também está inserido na produção de subjetividade regulada por tecnologias inerentes a certos regimes de produção de verdade. O médico, enquanto sujeito moderno – “sujeito” nos dois sentidos do termo: como ser autocentrado, autoidentitário e presente a si, e como assujeitamento às constrições do conhecimento –, reflete a loucura de soerguer no centro do pensamento que caracteriza a modernidade esse duplo empírico-transcendental que chamou-se “homem” (FOUCAULT, 2007:439-444) – classificando clinicamente, inclusive, como loucura e perversão tudo aquilo que se desvia dessa forma de vida instituída (por um poder instituinte do que conta como vida “humana”).

A máquina binária mostra-se fundamental não só para a constituição dos saberes em torno de uma forma-Homem, como também para a regulação e

manutenção das manifestações de poder em diversas instâncias, estando vinculados poder e saber (FOUCAULT, 1988). A todo momento somos impelidos a fazer escolhas entre dicotomias que definiriam em nós uma identidade:

Ficará estabelecido tantas dicotomias quanto for preciso para que cada um seja fichado sobre o muro, jogado no buraco. Até mesmo as margens de desvio serão medidas segundo o grau da escolha binária: você não é branco nem negro, então é árabe? Ou mestiço? Você não é nem homem nem mulher, então é travesti? É assim o sistema muro branco–buraco negro. (DELEUZE & PARNET, 1998:31)

Nesse trecho de *Diálogos*, Claire Parnet refere-se a uma fala anterior de Gilles Deleuze: “as pessoas são continuamente jogadas nos buracos negros, dependuradas em muros brancos. É isso ser identificado, fichado, reconhecido” (DELEUZE & PARNET, 1998:26).¹

Muitos desses binarismos foram produzidos e fomentados por um saber médico-científico que ganhou força no século XIX, mas se insere em um discurso que desde muito tempo, nas sociedades ocidentais, se esforça por extrair uma verdade do sexo. Antes de uma repressão, portanto, haveria uma necessidade muito maior de “expressão” do sexo (FOUCAULT, 2001b:103-4). Defendendo a tese de que o poder não funciona por repressão, mas por normalização e disciplinas, Michel Foucault (1988) ressalta que essa normalização, efetuada pelo que ele chamou de dispositivos de poder, se dá através da constituição de uma verdade. Ou seja, haveria uma verdade do sexo, encarada como uma essência ou mesmo um segredo a ser revelado, pela qual passaria nossa própria verdade, constituindo a relação do sujeito consigo mesmo: “Vontade de saber, nesse ponto imperiosa e na qual somos envolvidos e pela qual chegamos não só a buscar a verdade do sexo, mas a enviá-la à nossa própria verdade” (FOUCAULT, 2001b:103).² De acordo com essa análise, o saber se configura e se organiza em torno do sexo por técnicas religiosas, médicas e sociais. E, para extrair essa “verdade”, os dispositivos funcionam muito mais por incitação à norma do que por repressão, exercendo tanto um controle moral quanto um controle dos corpos na produção de subjetividade.

¹ Cabe ressaltar aqui que a relação de Deleuze com a identidade não é a mesma que propõe Beatriz Preciado, por exemplo, para quem as identidades, uma vez que não se poderia estar totalmente fora das constrições normativas que as estabelece, serviriam como ferramentas para usos políticos estratégicos (PRECIADO, 2011a), aspecto a ser melhor abordado nos capítulos 4 e 5.

² “Volonté de savoir à ce point impérieuse, et dans laquelle nous sommes si enveloppés, que nous en sommes arrivés non seulement à chercher la vérité du sexe, mais à lui demander notre propre vérité.” (Tradução de Wanderson Flor do Nascimento para o Espaço Michel Foucault. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/textos.html>).

O fascismo do médico Robert Ledgard, em *A pele que habito*, obcecado pela forma que considera “perfeita”, se opõe, evidentemente, às possibilidades do corpo de transitar entre categorias binárias, criar e afirmar desvios em relação à norma. O fato de usar um ser humano como objeto de experimentos é apontado como sua maior transgressão em relação à “ética” científica. Quando alertado de que a transgênese é proibida em seres humanos, Ledgard contesta afirmando que isso lhe parece um paradoxo: “Intervimos em tudo à nossa volta, por que não usarmos a ciência para melhorar a espécie?”

Tal argumento suscita algumas questões: que entendimento de ciência é este que coincide com uma insurgência do “homem” como sujeito e objeto do saber? De que maneira esse saber *do* homem disseminou-se nos diversos níveis e âmbitos da sociedade e passou a constituir um certo “senso comum”: das instituições à vida privada, da família ao Estado, amparado por discursos médicos, científicos, jurídicos, filosóficos, políticos, sociais e fomentando esses mesmos discursos? Não estaríamos diante de um ocaso desta figura, desta forma “humana” que surgiu no pensamento moderno ocidental? Por que tornou-se imprescindível reconhecer-se e ser reconhecido como “humano” para ter direito à vida, tornada um atributo? Por outro lado, por que parece tão difícil pensar na vida para além do “humano” se a todo momento ela foge e excede os limites instáveis que o definem, se o “animal”, o “monstruoso”, o “inumano” não para de se manifestar no cerne mesmo do humano? Quais os desdobramentos éticos dessa transformação em curso, ou dessa crise do “humano”?

A vida, como o corpo, assume um duplo aspecto: ao mesmo tempo em que são concebidos como campos de assujeitamento, como instâncias calculáveis, mostram-se espaços éticos de processos de subjetivação que não passam, necessariamente, pela forma “humana”. Como lidar com essa injunção, uma vez que somos “chamados” a todo momento a reconhecemo-nos como “humanos”? Como, e com vistas a quê, é definido aquilo que seria “próprio” do humano, suas “capacidades” que o diferenciariam das vidas “não humanas”? O problema do “humanismo” talvez não seja apenas o de definir o que seria “próprio” do humano, mas também a maneira como faz validar esse “próprio” nos processos de assujeitamento, isto é, buscando apropriar-se de uma multiplicidade de corpos e modos de vida, e, ao mesmo tempo, pedindo aos ditos “homens” que afirmem-se

enquanto tais, reiterando, assim, o discurso que os assujeita (FOUCAULT, 2001a:1094).

2.2

“Pense que a sua vida depende desse orifício, que você respira por ele”

No caso, o esforço de Ledgerd é investido para que sexo e gênero se encontrem nesse novo corpo. Talvez soe exagerado, mas não custa lembrar que o médico tem uma filha, Norma. Ela mesma, em certo ponto, revolta-se contra a roupa que veste em uma festa de casamento, atirando ao chão as sandálias de salto alto e o bolero, que diz sufocá-la. Norma é internada em um hospital psiquiátrico. Um tempo depois, suicida-se da mesma forma que a mãe: atirando-se pela janela.

A necessidade e a demanda de uma coerência entre sexo, gênero e desejo sexual para que um corpo e uma subjetividade tornem-se inteligíveis e reconhecíveis social e politicamente caracteriza uma concepção normativa em relação ao corpo e à sexualidade (FOUCAULT, 1988; BUTLER, 2006; PRECIADO, 2009a). Essa “coerência”, todavia, é implícita e explicitamente centrada na heterossexualidade, isto é, de acordo com uma concepção heteronormativa de mulher, por exemplo, espera-se que o sexo feminino corresponda ao gênero feminino e ao desejo pelo masculino, tido como o sexo “oposto” – e mesmo a concepção binária dos sexos em termos opositivos já é, por si só, heteronormativa (WITTIG, s/d; BUTLER, 2005).

Enquanto a sexualidade restringia-se às noções de sexo e desejo, tais concepções se davam de um modo mais engessado e delimitado, principalmente, pelos órgãos sexuais – a concepção dos corpos refletia essa fixidez. A introdução da categoria de gênero, a partir da década de 1940, vem a complexificar ainda mais as classificações, os “desvios”, e a concepção da (hetero)norma, uma vez que trata-se de uma categoria mais flexível do que o sexo (PRECIADO, 2009a). Se, por um lado, a ideia de gênero introduz e faz surgir outras técnicas de normalização dos corpos, por outro lado, como num movimento de refluxo, por conta dessas mesmas técnicas ela possibilita um trânsito maior e mais fluido entre os pares binários e acarreta uma multiplicação dos “desvios”, concomitante a um

atrito ainda mais tenso entre os limites. Trata-se de um processo de “incorporação protética” dos gêneros (PRECIADO, 2009a, 2013) que não se reduz aos membros do corpo entendidos como sexuais (os órgãos reprodutores), mas efetua-se em meio aos fluxos que não param de circular – fluxos de hormônio, silicone, técnicas cirúrgicas, textos e representações, que combinam-se e esbarram com fluxos de esperma, de sangue, de capital e transbordam as constrições médicas.

Abre-se, pois, uma fenda entre sexo e gênero. E é nesta fenda, aberta abruptamente, que o personagem Vicente/Vera é lançado/a no processo de transformação do corpo. Nota-se que quando o médico isola socialmente Vicente, como uma cobaia, um animal de laboratório que pudesse usar em um experimento científico, o põe, por exemplo, para “brincar de casinha”, sendo esta *a única opção* que lhe é oferecida, um cerceamento sócio-cultural. A vaginoplastia é feita clandestinamente, sem o tratamento hormonal que lhe precede no processo de redesignação sexual. Em certo sentido, Vicente/ Vera passa por um processo contrário ao da transexualidade “padrão”, isto é, acede à cirurgia sem a ingestão prévia de hormônios que inicia a transformação corporal, e precisa, então, acostumar-se com um corpo que já não é o “seu”, mas do saber-poder médico: o mal-estar e o estranhamento com o “próprio” corpo ocorre após a cirurgia, depois da construção de um novo corpo. Assim Ledgard espera cumprir sua dupla vingança: à morte da esposa, desfigurada por uma queimadura (donde a obsessão por criar uma nova pele resistente a agressões externas), e ao suposto estupro da filha, tendo ambas o suicídio como consequência. No entanto, parece haver um erro decisivo no “diagnóstico” médico da loucura: a filha não entra em uma crise da qual não consegue sair devido ao estupro, que não chega a acontecer de fato, mas devido à música que começa a tocar quando ela está com Vicente, música que a mãe lhe ensinara e que cantava quando viu a mãe cair morta diante dela.

Em meio a esse abismo vertiginoso para onde é arrastada a personagem – literalmente, uma clausura –, é na obra de Louise Bourgeois³ que Vera, busca fôlego – diante de uma concepção outra do corpo, como um espaço nem fechado, nem acabado, mas, ao contrário, aberto, mutável e disforme. Entre corpos costurados, cabeças retalhadas, rostos desfigurados, o sexo, antes de fechar o corpo em uma possibilidade de significação restrita, se dá muito mais como um

³ Ver Anexo 1

índice de inacabamento. A fragmentação do corpo, em Bourgeois, não parece buscar uma unidade centralizadora, um todo ao qual corresponderia; ao contrário, os corpos se fazem em estranhas articulações, “ajuntamentos que reúnem sem unir”: “de onde o aspecto por vezes monstruoso dos corpos soltos ou híbridos de Louise” (GROSSMAN, 2011:62-3).⁴

Tal gesto parece decorrer de uma questão atravessada, ao mesmo tempo, por uma angústia e por um olhar infantil que recusa e distancia-se de uma concepção normativa do corpo: como um corpo se desmonta? “Como *reliar* sem simplesmente *reparar*, recosturar deixando ao mesmo tempo aberto?” (GROSSMAN, 2011:63).⁵ A violência não está apenas no gesto de cortar e costurar, mas de mutilar e remontar os corpos; de apontar – na contramão do saber moderno sobre o corpo, pode-se dizer – para a potência do corpo no inacabamento, na abertura: seria essa a “salvação”⁶ de Vera? Em Louise Bourgeois, trata-se do fazer e desfazer constante, processo que dialoga com a relação apontada por Judith Butler (2006) de desfazer o gênero e ser desfeito por ele; fazer-se e desfazer-se, costurar e descosturar, criar e recriar, deixando visíveis as marcas da costura, os rasgos (traços), como em uma relação crítica com as normas de gênero.

Bourgeois falava de uma “repulsa ao chão – vontade de pendurar as coisas e de ver coisas penduradas [...], objetos flutuantes” (BOURGEOIS, 2011b, p. 43). De fato, algumas de suas obras ficam penduradas,⁷ e, particularmente, abordam o sexo de maneira mais evidente, retomando, por vezes, alguns temas da psicanálise calcados na questão sexual. Suspensão frágil, tênue, que não deixa de evidenciar certa tensão entre a rigidez e o movimento dos corpos. Suspensão necessária das oposições binárias que não é possível, porém, sem o risco de tombar.

Esse retalhamento se dá também no processo de composição das obras a partir de fragmentos: restos de memória, cacos de cultura que se compõem com os

⁴ “Dissocier les corps, déboîter leurs articulations, permet d’ouvrir l’espace d’autres relations créatrices: d’où l’aspect parfois monstrueux des corps détachés ou hybrides de Louise” (As traduções deste texto são de nossa responsabilidade).

⁵ “Comment *relier* sans simplement *réparer*, recoudre tout en laissant ouvert?” (Grifado no original)

⁶ O termo é usado por Almodóvar no único agradecimento que aparece nos créditos do filme: “Gracias a Louise Bourgeois, cuya obra no sólo me ha emocionado, sino que sirve de salvación al personaje de Vera”.

⁷ Anexo 1, Figuras 1 a 8.

trapos e objetos envelhecidos.⁸ Os materiais que usa para moldar os corpos, o pano costurado, o enchimento com fibra de algodão, parecem sugerir essa fragilidade, possibilidade de rasgar, cortar, desfigurar: como se qualquer corte pudesse desencadear uma deformação, ou uma excrescência por inserção; do mesmo modo, o látex, material que pode dar-se em consistência mole e depois endurecer, assim como o bronze, tensionam com o mármore, pedra a ser esculpida, que ela tampouco deixa de usar. Nesse sentido, interessa observar a estratégia de Almodóvar na composição do filme ao fazer uso de recursos ligados a diferentes gêneros cinematográficos, jogando com suspense, ficção científica e melodrama, de maneira que os processos de significação mais institucionalizados combinam-se ou são contrapostos a um “nonsense” de certas construções, interferindo na produção de sentido. Essa imbricação de gêneros e a interferência entre diferentes técnicas e linguagens arrasta-o, também, a um certo inacabamento, como as figuras “monstruosas” de Bourgeois.

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 classificação que ao mesmo tempo sustenta e é amparada pelas dicotomias e pelos binarismos inerentes à noção normativa de humano. A criação de novas identidades, apesar de tentar acolher os corpos “desviantes” – como a transgeneridade, a transexualidade, a travestilidade –, acaba 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. A questão, em *A pele que habito*, talvez não seja tanto o sexo quanto o gênero, a opressão de gênero ligada à fixação de uma identidade. O problema maior para Vera não é ter de adaptar-se ao sexo que lhe foi designado, ainda que forçosamente, mas ao gênero a que, em uma concepção heteronormativa, o sexo

⁸ “Comme bien des artistes ou écrivains contemporains, Louise Bourgeois façonne des débris de cultures, des restes de mémoire.” (GROSSMAN, op. cit., p. 58). Nesse caso, não só nos bonecos de tecido, mas também em instalações como *Spider* (Anexo1, Figura 13), na qual uma aranha gigantesca protege e guarda em sua captura um gradeado cilíndrico com velhos objetos dentro, e os Quartos Vermelhos. Nas instalações, como aponta Grossman, a visão do corpo da obra é sempre parcial, impossibilitando uma compreensão total, completa. Há, nisto, segundo a autora, uma violência, mutilação do olhar criadora de uma tensão entre a visão e a impossibilidade de visualizar a obra. Poderia-se dizer que esta tensão se dá também na compreensão do corpo: a perda de uma compreensão total, de uma dominação do corpo pela “visualização” completa de seu funcionamento e organização.

deve corresponder (note-se, como exemplo, que o primeiro “presente” que recebe após a cirurgia é um livro de maquiagem acompanhado do material necessário: rímel, lápis de olho, *blush*, base; assim como só lhe são oferecidos vestidos). Com os lápis de olho, ela escreve na parede, única superfície em branco disponível; os vestidos, rasga-os todos com uma lixa de unha, uma vez que em seu “quarto-cárcere” é proibido objetos cortantes e perfurantes como prevenção ao suicídio.

Tal desígnio “gerador”, por sua vez, não se dá porque ela é – ou torna-se – uma transexual, uma vez que a imposição de gênero, ou, antes, a expectativa quanto à correspondência no âmbito heteronormativo entre gênero, sexo e desejo ocorre a todo e qualquer indivíduo no modelo social vigente, e é definida a partir do sexo, seja ele biológico ou não. No caso de uma redesignação sexual através de cirurgia, essa imposição se faz ainda mais forte, pois seria preciso “compensar” uma suposta incompletude “natural” do corpo em relação ao sexo e ao gênero almeçados, o caráter “artificial” que estigma a experiência transexual.

“O sexo”, porém (em sua dupla acepção: tanto como divisão binária masculino/ feminino quanto como prática sexual), não existe “enquanto tal”, trata-se de um elemento criado e sustentado por diversas estratégias, fruto de um saber médico-científico centrado na sexualidade e indispensável ao funcionamento do mesmo, disseminado pelo senso comum através das mais variadas instâncias (família, escola, trabalho, organização dos espaços públicos e privados, leis e instituições diversas) (FOUCAULT, 1988).⁹ A noção de sexualidade e as estratégias de normalização não funcionam a partir da ideia do sexo, como um dado *a priori* sobre o qual se erguem, senão que a ideia mesma do sexo está engendrada na norma que define e categoriza as práticas e orientações sexuais. Como comportar em uma lógica binária, por exemplo, os corpos intersex?¹⁰ (Essa lógica se presta precisamente a justificar a mutilação desses corpos imediatamente após o nascimento. Todo o desenvolvimento do corpo após a mutilação inicial terá de ser dolorosamente modelado por intervenções constantes: doses de hormônio, cirurgias, tratamento psicológico e psiquiátrico. Tal processo acaba por ratificar que a vida excede os limites instaurados pelo saber). Não há, portanto,

⁹ Veremos mais detalhadamente esse aspecto nos capítulos 4 e 5, em uma análise mais pontual do pensamento de Michel Foucault acerca de sua concepção do dispositivo de sexualidade em *A vontade de saber*.

¹⁰ Corpos intersex são os corpos que o saber médico chama “hermafroditas”. Abordarei melhor essa questão no capítulo 4.

nada de “natural” no sexo. E o instinto, exaustivamente usado para justificar essa naturalidade, mostra-se um dado arbitrário que corrobora a heterossexualidade e o caráter “degenerado” das práticas não heterossexuais.

Nos trabalhos de Louise Bourgeois – nas costuras e remendos com retalhos de panos-peles, como o corpo deitado na mesa de cirurgia que vemos no “quadro” de Almodóvar – os seios, vaginas, pênis são antes excrescências, protuberâncias, ou fendas, buracos e rasgos (GROSSMAN, 2011:52) do que membros “sexuais”.¹¹ Isto quando o sexo não é sequer evidenciado, senão que o gênero, por sua vez, é sugerido, insinuado, como num deboche, um riso diante dos dualismos – um colar “*versus*” uma camisa social, por exemplo.¹² Além de uma problematização das leis de biologização do sexo, ou da reprodução sexuada enquanto determinação biológica, esse deslocamento tensiona os elementos da tríade sexo–gênero–desejo de acordo com a organização heterocentrada, provocando uma certa disjunção desses termos. “Face às injunções modernas: o que é uma mulher? (questão feminista), o que quer uma mulher? (questão freudiana), Louise Bourgeois não responde; ela desloca a questão, transgride os limites sexuais, dissocia os corpos; ela inventa aproximações incongruentes, bordadas/bordeadas pelo monstruoso” (GROSSMAN, 2011:51-2).¹³ Para Bourgeois, é preciso quebrar, destruir, esfacelar, para então restaurar, costurar. Comer e digerir, de acordo com a velha fórmula. “Eu quebro tudo o que toco porque sou violenta. Eu destruo minhas amigadas, meu amor, meus filhos. As pessoas geralmente não percebem, mas há crueldade em meu trabalho. Eu quebro

¹¹ Anexo 1, Figuras 6 a 11.

¹² Anexo 1, Figura 12.

¹³ “Face aux injonctions modernes: qu’est-ce qu’une femme? (question féministe), que veut une femme? (question freudienne), Louise Bourgeois ne répond pas; elle déplace la question, transgresse les limites sexuelles, dissocie les corps; elle invente des assemblages incongrus, bordés de monstrueux”. Ao abordar desse modo o trabalho de Bourgeois, Evelyne Grossman se afasta da leitura psicanalítica que aparece com frequência no escopo crítico sobre a artista (cf. BOURGEOIS, 2011a). Essa leitura psicanalítica se deve à própria aproximação da artista em relação à psicanálise, como demonstram não só os temas trabalhados na produção plástica (maternidade, relação pais e filhos, destruição da figura paterna, histeria), como também as referências na produção textual, especialmente nos diários em que dialoga com sua experiência de análise. No entanto, como aponta Grossman (2011:58-9), Louise Bourgeois antes joga, tece e retece os mitos freudianos, retoma-os incansavelmente, inventando, descosturando e recosendo as interpretações, do que propõe uma representação artística da psicanálise; o material psicanalítico é mais um dentre os que ela usa para os trabalhos. Do mesmo modo, *A pele que habito* – talvez por inspirar-se tanto no trabalho de Louise Bourgeois, como Almodóvar deixa claro – joga com inúmeros elementos que podem encaminhar para uma leitura sob o crivo psicanalítico, que tampouco pretendo abordar.

porque tenho medo” (BOURGEOIS *apud* GROSSMAN, 2011:58).¹⁴ Crueldade, porém, outra; não àquela do médico frente ao paciente capturado – esta, uma crueldade que aprisiona a vida, ao passo que a crueldade em Louise é criação de possibilidades. Na parede do quarto-cela, lê-se: “A arte é garantia de saúde”.¹⁵ “Arte é garantia de saúde mental, mas não é libertação. Sempre retorna, sempre” (BOURGEOIS, 2011a:13).

Por vezes, o médico Robert Ledgard parece um comediante – da comédia heterossexual (BUTLER, 2005:20-5) –, o que não diminui a violência de suas atitudes, por exemplo, ao dizer a Vicente com extrema seriedade, depois de submetê-lo à vaginoplastia: “Pense que a sua vida depende desse orifício, que você respira por ele”, ou ao presentear Vera com maquiagens e vestidos, certamente para que expresse certo tipo de “feminilidade”.

2.3

“O rosto nos identifica”

No processo de ser fichado, identificado e reconhecido, não é apenas a forma do corpo e, mais especificamente, o sexo como dado anátomo-fisiológico um elemento-chave, mas também o rosto torna-se fundamental na produção de subjetividade, nos processos de identificação e reconhecimento (DELEUZE & GUATTARI, 1996). “O rosto nos identifica”, afirma categoricamente o médico Robert Ledgard na cena em que o personagem de Antonio Banderas é apresentado, em uma palestra sobre a reconstrução de rostos deformados por acidentes ou queimaduras.

Vicente precisa recriar-se enquanto Vera, não só por conta da redesignação sexual e da imposição de gênero que recai sobre ela, mas também pela mudança de rosto. Seria o processo de “feminização facial”¹⁶ imprescindível à produção de

¹⁴ “Je casse tout ce que je touche parce que je suis violente. Je détruis mes amitiés, mon amour, mes enfants. Les gens ne s’en aperçoivent pas en général, mais il y a de la cruauté dans mon travail. Je casse parce que j’ai peur”.

¹⁵ Anexo 1, Figura 14.

¹⁶ Feminização facial é um procedimento cirúrgico ao qual recorrem muitas transexuais para atenuar os traços “masculinos” do rosto (identificados, por exemplo, pelo maxilar largo e a testa protuberante na região mais próxima à sobrancelha), que inclui também um lixamento do pomo-de-adão. No caso de homens trans, não há uma técnica cirúrgica para refazer o rosto, mas a ingestão de testosterona torna-se bastante eficiente na “masculinização” dos traços faciais. A

uma nova subjetividade? Como recriar uma identificação com o próprio corpo? Em contraste com o rosto minuciosamente desenhado pelo médico e a pele considerada “perfeita”, é pelos rostos disformes¹⁷ que a personagem busca se reinventar, mesmo com o médico privando-lhe das linhas, agulhas e tesouras.

Em Bourgeois, há cabeças sem corpo e corpos sem cabeça em demasia, e o rosto é sempre retalhado, deformado, com expressões grosseiras ou agonizantes; não há como dizer que se parece um homem ou uma mulher apenas pelo rosto, como se aqueles corpos tentassem fugir das significâncias produzidas pela máquina de rostidade.¹⁸ Nota-se, assim, um choque com o primado do rosto sobre o corpo inerente à cultura ocidental que delimita o rosto como espaço privilegiado de expressividade – de onde a necessidade imprescindível de um rosto, “ainda que seja o de um morto”, como adverte o médico Ledgard.

Corpo e rosto tornam-se, pois, elementos de uma dicotomia (sempre assimétrica), que Giorgio Agamben diferencia como cabeça–corpo (2011:128), evocando a primazia (política) da cabeça enquanto figura ligada ao saber. Na arte, as representações proliferam-se em retratos (na pintura) e em bustos (na escultura). Essas representações, porém, reforçam a ideia de que não seria exatamente a cabeça, mas, principalmente, o rosto a figura privilegiada, indispensável à produção de subjetividade e de identidade (categorias que ao mesmo tempo agrupam e diferenciam). Deleuze & Guattari, em outra via, estabelecem uma diferença entre rosto e cabeça: a cabeça faria parte do corpo, sendo também codificada pelo rosto: “Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, [...] quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser *sobrecodificado* por algo que denominaremos Rosto”, o que envolve, portanto, o corpo: “a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o

nomenclatura usada pela comunidade transexual norte-americana e adotada por grande parte da comunidade trans no Brasil para designar as pessoas em transição hormonal ou cirúrgica é MtF (Male to Female) para mulheres trans ou transmulheres, e FtM (Female to Male) para homens trans ou transhomens.

¹⁷ Anexo 1, Figuras 15 a 18.

¹⁸ “Os rostos concretos nascem de uma *máquina abstrata de rostidade*, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco [‘sobre o qual escreve seus signos e suas redundâncias’], à subjetividade seu buraco negro [‘onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias’]. O sistema muro branco–buraco negro não seria, então, já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens.” (DELEUZE & GUATTARI, 1996:33, grifado no original).

corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável” (DELEUZE & GUATTARI, 1996:35).

Ao dispor cabeças sem corpo e rostos deformados, remendados, Louise Bourgeois faz uso da tradição de representar cabeças em pedestais, mas se distancia da produção de subjetividade através do rosto. Não à toa, prescindem de títulos, de nomes: são apenas cabeças, quiçá buscando traços perdidos de um rosto morto, que acreditavam “humano”. O rosto, nesse caso, já não se restringe a um elemento humano do homem, não faria aparecer a sua “humanidade”. Uma vez que é o produto de uma máquina abstrata que trabalha por representações, não pode ser definido como “próprio” do homem – mesmo porque esse “próprio” não existe senão enquanto determinação arbitrária; “há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto” (DELEUZE & GUATTARI, 1996:36). Ele só existe no processo de desterritorialização e reterritorialização, com o destino de ser desfeito e refeito.

No processo de redesignação sexual, parece haver uma dupla relação entre rosto e corpo: um novo rosto recodifica por inteiro um corpo, mas um novo corpo demanda um novo rosto para que sejam apagados ao máximo os traços ou resquícios de masculinidade ou de feminilidade. Diante do novo rosto e do novo corpo, os traços de Vicente parecem desvanecer-se no surgimento de Vera, e, seja por esse motivo ou por soberba “artística”, Ledgard apaixona-se por “sua” criação.

Um novo rosto, portanto, rostifica por inteiro um corpo, desloca-o, desterritorializa e reterritorializa-o em outras significâncias e subjetivações. Por isso, na relação entre rosto e produção de subjetividade, “[n]ão é um sujeito que escolhe os rostos, [...] são os rostos que escolhem seus sujeitos” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 47-8), o que se afirma no fato do rosto ter se tornado um elemento imprescindível na identificação e no reconhecimento do sujeito.

Tal efeito que assume o rosto parece estar relacionado a uma mudança no processo de constituição da identidade (AGAMBEN, 2011): o reconhecimento social, antes designado pela função social do indivíduo, que coincidia com uma personalidade (isto é, “o lugar do indivíduo nos dramas e nos ritos da vida social”), muda radicalmente a partir da modernidade com o advento de processos de identificação por dados biométricos surgidos com as técnicas de polícia para

identificação dos “delinquentes”, doravante reconhecidos (ou fichados) como criminosos. O sistema de identificação baseado na medição antropométrica e na fotografia de filiação, então, disseminou-se para o conjunto da população, e passou a constar no que hoje conhecemos como “cédulas de identidade”, acompanhado da técnica de codificação das impressões digitais. Como consequência dessa mudança, o indivíduo não necessariamente corresponde à identidade que lhe é designada a partir dos dados biométricos: “Pela primeira vez na história da humanidade, a identidade já não estava em função da pessoa social e de seu reconhecimento, senão de dados biológicos que não podiam ter com ela relação alguma” (AGAMBEN, 2011:72).¹⁹ Talvez essa passagem não tenha se dado numa ruptura completa com o antigo modelo, mas, antes, tenha se sobreposto a ele. Essa concepção moderna da identidade não deixa de aproximar-se do que diziam Deleuze & Guattari acerca da relação entre rosto e indivíduo: “Introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um”. Introduzimo-nos, pois, na máquina de rostidade, que funciona por determinações binárias: “é um homem *ou* uma mulher, um rico ou um pobre, um adulto ou uma criança, um chefe ou um subalterno” (DELEUZE & GUATTARI, 1996:44). No entanto, como vimos, ela não é a única a operar no processo de identificação.

2.4

“Já não posso continuar a te chamar de Vicente”

Em *A pele que habito*, as cabeças sem nome de Bourgeois tensionam com os rostos de Vera e de Vicente. Na sequência final, após desferir o tiro fatal no coração do médico e fugir, Vera declarar à mãe, ao reencontrá-la: “sou Vicente”. Todavia, não parece querer afirmar uma identidade (perdida) – não se trata da reivindicação de uma essência indelével, de um corpo que outrora lhe pertencia, ou que possuía –, mas profere esse nome para evocar outro rosto, outra subjetividade e outro corpo que sejam reconhecíveis à mãe, que possam de algum modo corresponder à pessoa que ali se apresenta, mas cujos rosto, nome e corpo não mais identificam Vicente.

¹⁹ “Por primera vez en la historia de la humanidad, la identidad ya no estaba en función de la ‘persona’ social y de su reconocimiento, sino de datos biológicos que no podían tener con ella relación alguna.” (Tradução nossa)

Em uma leitura de *Romeu e Julieta*, Jacques Derrida (1992b) levanta esta questão relativa ao nome próprio: seria o nome realmente próprio ao sujeito, ou, antes, o sujeito estaria “sujeitado” ao nome? No caso de Romeu, ele percebe o quanto aquele corpo era apropriado por um nome, ou tinha de suportar um nome, antes do nome ser apropriado por um corpo que, por sinal, não quer mais aquele nome, deseja negá-lo a pedido de Julieta (no caso, a negação do nome custa a Romeu a vida).

O ato de nomear também exclui tudo o que não é ou que não pode ser em um determinado corpo. O problema do nome próprio é o pretender-se, com ele, apreender uma multiplicidade, fundar ou estabelecer uma unidade que já não existe (DELEUZE & GUATTARI *apud* PRECIADO, 2009a:16).²⁰ O que um nome próprio nomeia de tão essencial? Ao se renunciar a um nome, o que se perde? Diz Derrida: “Um nome próprio não nomeia nada que seja humano, que pertença a um corpo humano, um espírito humano, uma essência humana” (DERRIDA, 1992b:427).²¹ No entanto, o nome é constituinte de subjetividade. Nesse desvio, Derrida ressalta a inumanidade ou a-humanidade do nome “próprio”. Ao apontar o nome próprio como algo inumano que só ao “homem” pertence, Derrida desfaz a ideia de que a linguagem verbal é o atributo mais humano do “homem”, o que diferenciaria hierarquicamente o homem do animal, argumento que baliza a ilusão de superioridade humana ao pressupor a supremacia da racionalidade como qualidade humana; enfim, isto que constitui um humanismo que não faz senão cercear os modos de vida e ditar o que é normativamente humano ou “próprio” do homem.

Romeu torna-se um estranho ao próprio nome, do qual não consegue se libertar; há um descompasso, uma inadequação entre um “eu” e um nome. Nas palavras de Derrida, “[n]ão-coincidência e contratempo entre meu nome e eu, entre a experiência de acordo com a qual sou nomeado ou me ouço nomeado e meu ‘presente vivido’ [*living present*]” (DERRIDA, 1992b:432).²² (O nome

²⁰ Preciado acrescenta: “A eleição do nome intervém sempre nas histórias médicas como tentativa última de identificação, de produção de um tipo em uma taxonomia” [“La elección del nombre interviene siempre en las historias médicas como tentativa última de identificación, de producción de un tipo en una taxonomía.” (2009a:16) (Tradução nossa)].

²¹ “A proper name does not name anything which is human, which belongs to a human body, a human spirit, an essence of man” (As traduções deste texto são de nossa responsabilidade).

²² “Non-coincidence and contretemps between my name and me, between the experience according to which I am named or hear myself named and my ‘living present’”.

parece não dar conta, ou é demasiado grosseiro em relação à sutileza do movimento constante, que não se restringe a uma transformação radical do corpo). Na relação de apropriação entre nome e corpo, no descompasso inevitável entre um e outro, e mesmo entre nome e subjetividade, “Vicente” torna-se insuficiente para designar esse novo corpo rostificado e o médico se sente obrigado a tentar reapropriá-lo por um novo nome: “Já não posso continuar a te chamar de Vicente. A partir de agora, te chamarás Vera” – nome que ela, adiante, complementa: “Vera Cruz”, e então parece evocar a ideia (não desprovida de humor) de um território inexplorado que doravante se apresenta à vista.

2.5

“Posso dar-me por terminada?”

Forma humana e forma do corpo estariam implicadas uma na outra: o pensamento moderno acerca do humano concebe um entendimento do corpo que o faz corresponder a determinadas formas. Obsessão do médico Ledgard pela forma: as Vênus que o circundam, os retalhos que lhe escapam. A certa altura, saturada de tantas interferências cirúrgicas e trocas de pele, desejando não mais ser modelada, Vera o pergunta se ainda há algo que ele queira “melhorar”, ao que o médico responde com uma negativa. “Então posso dar-me por terminada?”, replica ela. Ele consente, dando-se por satisfeito, uma vez que responde a seus anseios heteronormativos. Ao passo que ele crê ter alcançado seu objetivo, uma pele finalmente resistente às agressões externas, mas sensível ao toque, pode-se dizer que não há término estabelecível, que não há ponto de chegada na transformação contínua de um corpo, posto que nem a transformação e nem o corpo se restringem à forma.

O que se determina como “próprio” é indispensável à relação de propriedade que se estabelece na constituição de uma identidade, de uma categoria – e aqui podemos colocar algumas questões: o que seria, no entanto, próprio de um corpo? Tenho um corpo ou sou um corpo? Acaso é possível estabelecer um sentido único para o corpo, fechá-lo em um sentido? “Ser mulher” ou “ser homem”, porém, não existem senão enquanto referências infinitas ao que é ser mulher e ser homem, repetições constantes que se inserem em determinados

discursos e que se inscrevem nos corpos através das técnicas e dos comportamentos que essas noções engendram, em uma enorme “estrutura referencial” (DUQUE-ESTRADA, 2010).

Se, por um lado, essa concepção parece abstrata e sugere uma indiferença à materialidade das relações que se dão a partir dos discursos calcados em dicotomias como homem/ mulher, masculino/ feminino, por outro, ao contrário, ela permite uma desconstrução desses discursos ao apontar que não há uma essência, um “enquanto tal” para os termos referenciais. Retomando Deleuze & Guattari:

Ah, não é nem um homem nem uma mulher, é um travesti: a relação binária se estabelece entre o “não” de primeira categoria e um “sim” de categoria seguinte que tanto pode marcar uma tolerância sob certas condições quanto indicar um inimigo que é necessário abater a qualquer preço. (DELEUZE & GUATTARI, 1996:45)

O segredo que um corpo guardaria, que revelaria sua verdade e pelo qual passaria a verdade sobre si, sobre uma identidade que lhe seria própria, é algo que jamais se revela – e é, precisamente, *nada*: “O corpo não guarda nada: se guarda como segredo. Por isso o corpo morre, e leva seu segredo à tumba. Ficam apenas alguns indícios de sua passagem” (NANCY, 2010b:25).²³ Não características, marcas distintivas, mas indícios, pois o corpo, propriamente, escapa (NANCY, 2010b:26). Que conjunto de aspectos “próprios” poderiam definir um corpo? Seria possível, de fato, determinar propriedades que abarquem o conjunto dos corpos humanos sob uma mesma forma? O corpo mostra-se justamente como o que faz duvidar que há um “ser próprio”, ou um “próprio” de alguma forma, seja ela qual for, evidenciando a impossibilidade de calcular, dominar, apropriar-se por completo do corpo mesmo. O corpo como a pele, o que está *entre*.

Em lugar de um segredo, uma essência ou fundamento, há uma vida que não aquela “reconhecida pelo exterior dos fatos, mas sim [essa] espécie de centro fágil e instável no qual *as formas não tocam*” (ARTAUD *apud* DERRIDA, 2009:263).²⁴ Quando Vera procura na yoga um meio de escapar à forma que a

²³ “El cuerpo no guarda nada: se guarda como secreto. Por eso el cuerpo muere, y se lleva su secreto a la tumba. Apenas si nos quedan algunos indicios de su pasaje.” (As traduções deste texto são de nossa responsabilidade)

²⁴ Grifado por Derrida. O texto em questão é o Prefácio de *O teatro e seu duplo*, intitulado “O teatro e a cultura”. A tradução, no texto de Derrida, é de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, que preferi para a citação. A tradução da edição brasileira deste texto de Artaud é de Teixeira Coelho: “[...] quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida

sufoca, a professora lhe diz, pela televisão, que há um lugar no interior de cada um ao qual ninguém tem acesso, que ninguém pode destruir. Trata-se menos de um “eu” mais “eu” que qualquer aparência, de uma essência suprema da qual ninguém, senão o próprio sujeito, teria a posse completa, do que desse lugar instável, um segredo que não se revela porque não é segredo, mas a possibilidade de não se deter demasiadamente em formas, de se reinventar a partir da potência imanente de outros modos de vida. Assim se apresenta o *Rondó para L*, de Louise Bourgeois,²⁵ em que o gesso e o bronze, em ambas versões da escultura, dão voltas sobre si mesmos, perfazem camadas, mas o que se encontra no centro é nada, ou, antes, uma forma sem forma, centro frágil no qual as formas não tocam.

A forma de vida “humana”, instituída na modernidade, encontra-se evidentemente em crise, mas a invenção do homem como sujeito e objeto de um saber já guardava sua instabilidade e falibilidade, de modo que a construção de um ideal da forma humana guarda a sua desconstrução mesma. No momento em que se busca estabelecer esses limites, o “homem”, enquanto invenção, é posto em questão, como também os dualismos que o sustentam. A problematização dessas delimitações, das categorias binárias, implica um questionamento da forma que as constitui e que por elas é constituída. “O sujeito perde sua textura em favor de um *patchwork*, de uma colcha de retalhos que prolifera ao infinito [...] desprovida de centro, de avesso e de direito” (DELEUZE, 2011:102).

Combate inevitável entre o “fascismo da forma” e “as potências invisíveis do informe”, como coloca Ana Kiffer (2008a) em relação a Artaud. Nas palavras de Deleuze, “a formação do homem cede o passo a um novo elemento desconhecido, ao mistério de uma vida não humana informe” (DELEUZE, 2011:101-2). Ao apontar, através da trajetória de Artaud, para “a necessidade presente de ainda questionarmos a fundo noções como forma e identidade, mas também os seus contrários”, Kiffer propõe que nos ponhamos atentos às políticas que, sob o pretexto de resguardar os direitos das minorias, reafirmam constantemente a norma e os pre(con)ceitos que fazem desses grupos minorias identitárias: “como nos colocarmos juntos, de modo a produzir minorias menos

reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006:8).

²⁵ Anexo 1, Figuras 19 e 20.

identitárias que transtornem a lógica do eu, do próprio e da propriedade?” (KIFFER, 2008a:242).

Apostando no “desejo de criação de um comum nômade que busque percorrer a lógica binária do eu e do outro, numa direção cada vez mais radical que possa, porventura, deslocá-los de seus lugares de origem” (KIFFER, 2008a:243), faz-se necessário produzir rasuras entre esses binarismos; perfurações, rasgos nas identidades, afirmando o disforme e o não-humano como potências na criação de outros modos de vida. Fazer-se, desfazer-se e refazer-se, costurar-se e descosturar-se. Talvez nesse processo seja possível liberar o humano à criação de uma vida não-humana (isto é, não constrangida pelos limites do “humano”). Nesse sentido, afirma-se a noção de multidão de corpos “anormais” (PRECIADO, 2011a) que evoca a multiplicidade heterogênea do tecido social e o inacabamento dos corpos como abertura para resistir aos pequenos fascismos em que inevitavelmente se cai ao deter-se em excesso nas formas. Resistindo às tentativas de normalização, normatização e apropriação, o corpo estranho mantém-se um intruso, caso contrário perde a “estranheza”, a diferença que o mantém inassimilável, inapropriável.²⁶

²⁶ Inspiro-me, aqui, na ideia de intruso no ensaio filosófico de Jean-Luc Nancy, a ser abordado no próximo capítulo.