

## PEDRO ALMODÓVAR E LOUISE BOURGEOIS: O CORPO E A SEXUAÇÃO

**José Maurício Teixeira Loures<sup>1 2</sup>**, Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4374-2779>

**Maria Helena Martinho<sup>1</sup>**, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5097-9793>

**Gloria Sadala<sup>3</sup>**, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6927-6326>

**RESUMO.** Este texto se propõe a tomar o filme 'A pele que habito' e a obra da artista plástica Louise Bourgeois para pensar com Freud e Lacan – questões referentes ao corpo. Se por um lado, Almodóvar nos convoca ao debate sobre os imperativos do discurso contemporâneo no que se refere à posição sexuada, à escolha de objeto e à anatomia; a arte de Bourgeois vem se contrapor à ditadura da perfeição imposta pelo mesmo discurso.

**Palavras-chave:** Psicanálise; corpo; gênero; sexualidade.

## PEDRO ALMODÓVAR AND LOUISE BOURGEOIS: THE BODY AND SEXUATION

**ABSTRACT.** This text proposes to take the film 'The skin I live in' and the work of the plastic artist Louise Bourgeois to think with Freud and Lacan questions concerning the body. If, on the one hand, Almodóvar invites us to the debate on the imperatives of the contemporary discourse regarding the sexual position, the choice of object and the anatomy; the art of Bourgeois is opposed to the dictatorship of perfection imposed by the same discourse.

**Keywords:** Psychoanalysis; body; gender; sexuality.

## PEDRO ALMODOVAR Y LOUISE BOURGEOIS: EL CUERPO Y LA SEXUACIÓN

**RESUMEN.** En este texto se propone a tomar la película 'La piel que habito' y la obra de la artista plástica Louise Bourgeois para pensar con Freud y Lacan cuestiones referentes al cuerpo. Por un lado, Almodóvar nos convoca al debate sobre los imperativos del discurso contemporáneo en lo que se refiere a la posición sexuada, a la elección de objeto ya la anatomía; el arte de Bourgeois viene a contraponerse a la dictadura de la perfección impuesta por el mismo discurso.

---

<sup>1</sup> Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro-RJ, Brasil.

<sup>2</sup> E-mail: mauricio.mauriciotl@gmail.com

<sup>3</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, Brasil.



**Palabras clave:** Psicoanálisis; cuerpo; género; sexualidad.

## Introdução

Este texto se propõe a tomar um filme do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, 'A pele que habito' (2011), e a obra da artista plástica Louise Bourgeois, para pensar com Freud e Lacan questões referentes ao corpo e a sexualização. Por um lado, a arte de Almodóvar convoca ao debate sobre os imperativos do discurso da ciência e do capitalista na contemporaneidade, ao destacar o lugar de Deus de prótese que o protagonista do filme, Robert, um cirurgião plástico, ocupa ao transformar, a sua revelia, o corpo de um homem no de uma mulher, esculpindo com o seu bisturi o corpo perfeito, a pele perfeita, a mulher ideal, toda, não castrada, numa vã tentativa de fazer 'A mulher' existir. Por outro lado, a arte de Louise Bourgeois, que Almodóvar exhibe no filme, vem se contrapor a ditadura da perfeição, da completude, impostas pelo discurso da ciência e do capitalista. A arte de Bourgeois desvela o real da castração, corpos despedaçados, retalhados, disformes, apontando para a impossibilidade da relação sexual, para a falha no saber sobre a qual o sujeito se constitui.

## 'A pele que habito'

'A pele que habito' (2011), filme dirigido por Pedro Almodóvar, foi inspirado no livro *Tarântula*, de Thierry Jonquet. Robert, o protagonista do filme, é um cirurgião plástico que pesquisa a pele humana para salvar sua mulher, Gal, que teve seu corpo queimado em um acidente de carro. Gal sobrevive, mas não recupera a sua beleza. Quando ela vê a sua imagem deformada através do vidro de uma janela, se mata, jogando-se pela janela. Anos após assistir o suicídio da mãe, a jovem filha de Robert, no momento decisivo da cópula, abre um surto psicótico. Ela é internada, mas, assim como a mãe, também não suporta o encontro com o real e se joga pela janela. Ao enfrentarem a queda dos semblantes, a mulher e a filha de Robert se atiram para a morte.

Robert acredita que sua filha tenha surtado após um suposto estupro. Com sede de vingança, sai em busca do homem que teria supostamente estuprado sua filha. Este homem se chama Vicente, um jovem de 27 anos de idade, que trabalhava com sua mãe em um ateliê vestindo manequins de palha para decorar vitrines. Robert sequestra e aprisiona Vicente, submetendo-o, posteriormente, a uma cirurgia transexual. Vicente muda de sexo, sofre uma vaginoplastia, ganha seios, um novo rosto, transforma-se na imagem e semelhança de Gal, esposa morta de Robert. Para recriar essa mulher que não existe, Robert inventa uma pele super-resistente, compondo-a a partir de um processo transgênico. Esta pele, que resiste a todas as dores, doenças e picadas, recebe o nome de Gal, em homenagem a mulher perdida, e é costurada, retalho por retalho, em Vicente, que é batizado por Robert com um novo nome, Vera. Vicente encarna em Vera a castração feminina.

É assim que, em nome da ciência, do lugar de um Deus de prótese, Robert, à moda de Frankstein, cria a sua criatura. Ele tenta fazer 'A mulher' existir, construir a mulher ideal, negando o impossível da relação sexual. Vicente que vivia no corpo de um homem, se transforma em Vera, e passa a viver no corpo de uma mulher. Robert, o criador, apaixonou-se pelo objeto de sua criação. Causado pelo olhar como objeto a, aprisiona Vera em um cômodo de sua casa e a olha por meio de uma tela. Vera pode ser vista sem ver quem a

olha, mas, a mesma tela por meio da qual Robert a olha o impede de tocá-la. Vera sofre a perseguição do olhar de Robert, mas ela tenta se defender daquele olhar que a invade.

A arte de Louise Bourgeois<sup>4</sup>, seus corpos imperfeitos, exibida por Almodóvar nesse filme, contrasta com o corpo, a pele e o cenário perfeitos construídos por Robert. Vicente, agora Vera, não se vislumbra diante da perfeição, mas com a arte de Louise Bourgeois, que descobre em um documentário exibido na televisão de sua cela branca, limpa, antisséptica. Vera se identifica com os corpos despedaçados, deformados, que a arte de Bourgeois desvela. A partir daí, as artes plásticas e a escrita passam a funcionar para Vera como pontos de sustentação, de amarração, modos com os quais ela se defende da tortura psíquica e física sofridas no real do corpo. Com os retalhos que rasgou dos vestidos que recebe de Robert, cria suas esculturas. Com as maquiagens que Robert lhe oferece, ela não se maquia, mas escreve nas paredes, numa tentativa de contornar o real avassalador com palavras.

No final do filme, Vera tenta se desalienar do seu Outro torturador, e busca encontrar recursos próprios para isso. Para se separar de Robert, Vera recorre aos semblantes femininos, pois é justamente da posição feminina, do lugar que ocupa como objeto a para Robert, que ela o seduz e o mata. A criatura (objeto-abjeto) mata o criador (Deus de prótese) e consegue recuperar a sua liberdade.

### **Louise Bourgeois: o corpo retalho**

O tema central da obra de Louise Bourgeois sempre foi o corpo. Diferente da tradição escultórica que representava o corpo em perfeita figuração, imagem estável e evidente, e, ainda, na primazia da estética do belo – corpo a ser contemplado –, Bourgeois problematizou o corpo, desarticulando-o e deformando-o, fazendo de seu ateliê um verdadeiro laboratório, onde, em suas criações – ou experiências que realizava com o corpo – os padrões anatômicos eram desafiados e subvertidos. Bourgeois não parece buscar uma totalidade ou unidade centralizadora; ao contrário, os corpos são feitos em estranhas articulações, assumindo a forma de um quebra-cabeça, com membros desarticulados, partes encaixadas desordenadamente, e troncos cortados em fatias e preenchidos com os mais díspares enchimentos.

Curiosamente, a artista afirma: “Para mim, a escultura é meu corpo. Meu corpo é minha escultura” (Bourgeois, 2000, p. 228). Louise, em diversas entrevistas, nos fala de sua inadaptação à imagem do corpo e ao esquema corporal. Para ela, o espelho é um inimigo, um deformador. E afirma: “Ele não me reflete, reflete outra pessoa. Reflete uma espécie de imagem monstruosa de mim mesma” (Bourgeois, 2000, p. 260). Por isso mesmo, ela viveu por muitos anos em uma casa sem espelhos. Em uma nota escrita em 1958, relata: “[...] apago todas as luzes não suporto olhar para mim mesma” (Bourgeois, 2011, p. 13).

As dificuldades de Louise com a imagem do corpo também são relativas à posição feminina: “Parece que vou chorar – minhas roupas, principalmente as de baixo, sempre foram fonte de sofrimento intolerável porque escondem uma ferida intolerável” (Bourgeois, 2011, p. 104). “Recusa a ser mulher, por quê? [...] ser mulher é perigoso é expresso em minha escultura pelo pênis, pela lança, pela faca, pela espada – ser mulher é não ter defesa” (Bourgeois, 2011, p. 86). “O que é ser mulher? Ter sido roubada por ser mulher. Estar engambelada. Ter perdido o jogo, o grande jogo?” (Bourgeois, 2000, p. 122).

---

<sup>4</sup> Louise Bourgeois (1911-2010), famosa artista plástica que dedicou toda a sua vida à arte, nasceu em Paris e morreu em Nova Iorque.

Mas às questões acerca de sua posição feminina e da estranheza do corpo próprio Louise Bourgeois responde com arte, dissociando os corpos, transgredindo os limites sexuais e inventando aproximações incongruentes. A artista apresenta em suas obras uma constante tentativa de esculpir o irrepresentável, um corpo para além do que se possa imaginar dele.

Almodóvar faz alusão à obra de Bourgeois do início ao final deste filme: as frases e os desenhos que a personagem Vera exhibe na parede do cômodo onde está isolada são praticamente todos extraídos da obra de Louise Bourgeois; as pequenas esculturas revestidas de retalhos de tecidos, que compõem o cenário do cômodo-prisão onde Vera se encontra, também fazem alusão ao trabalho da artista; o documentário na televisão que exhibe corpos disformes, despertando o interesse de Vera, apresenta justamente a obra de Bourgeois; Almodóvar recorre não somente às esculturas e desenhos, como, também, à literatura sobre a artista, monta uma cena na qual Vera se dedica à leitura de um livro sobre Louise.

## O corpo

O título do filme de Almodóvar, 'A pele que habito', é eloquente, enuncia, assim como nos ensina Lacan, que o corpo se oferece como cama para a intrusão do Outro. Isso nos remete à compreensão de que não há corpo sem simbólico, sem linguagem, o corpo é constituído de significantes, mapeado pelos significantes.

Em 'Radiofonia' (2003a), Lacan teoriza sobre o corpo. Defende a tese de que o humano tem dois corpos: o 'corpo do simbólico' e o 'corpo no sentido ingênuo'; e a proposição de que o corpo entra na linguagem sofrendo os efeitos dos ditos do Outro, oferecendo-se como cama para a intrusão Outro.

Volto primeiro ao corpo do simbólico, que convém entender como nenhuma metáfora. Prova disso é que nada senão ele isola o corpo, a ser tomado no sentido ingênuo, isto é, aquele sobre o qual o ser que nele se apoia não sabe que é a linguagem que lhe confere, a tal ponto que ele não existiria, se não pudesse falar (Lacan, 2003a, p. 406).

O primeiro, o 'corpo do simbólico' – feito da materialidade sonora do significante – é constituído de linguagem. O segundo, o “[...] corpo no sentido ingênuo, é tomado como um eu corporal, narcísico” (Quinet, 2004, p. 59). Lacan ressalta que só se pode ter um corpo, 'no sentido ingênuo', se este foi concedido pela linguagem. O primeiro corpo, o da linguagem, é que faz o segundo, “[...] o corpo no sentido ingênuo [...]”, justamente, “[...] por se incorporar nele” (Lacan, 2003a, p. 406).

Lacan observa que o corpo dos seres falantes tem três dimensões: real, simbólica e imaginária. No início de seu ensino, ao retomar a noção freudiana de narcisismo, esclarece o registro do imaginário, pela ênfase dada à alienação do *infans* na imagem do semelhante e pelo que aí se precipita de uma *Gestalt* antecipatória do corpo próprio do sujeito. Ressalta, ainda, que nessa experiência do espelho vivida pelo sujeito, a função da lei do Outro da linguagem aponta para o registro do simbólico e o júbilo (gozo) aponta para o registro do real. Vê-se, assim, que desde os primórdios de seu ensino<sup>5</sup>, Lacan nos mostra que não há corpo sem simbólico, sem linguagem.

---

<sup>5</sup> No texto 'De nossos antecedentes', de 1966, Lacan diz que “[...] o estádio do espelho [...]”, produzido por ele em 1936, “[...] antecipou nossa inserção do inconsciente na linguagem” (Lacan, 1998c, p. 75).

No filme de Almodóvar, pode-se observar que é do lugar que ocupa no discurso da ciência, a partir de um saber pré-estabelecido, e do lugar que ocupa no discurso do capitalista, numa tentativa de foracluir a castração, que Robert opera no real do corpo de sua vítima, colocando-a no lugar de seu objeto de gozo, fazendo-a habitar outra pele.

O filme nos leva a indagar: que saída para esse sujeito, com um corpo transformado, na clausura, objeto do Outro? Alienar-se ao único Outro que lhe restou, seu carrasco, aquele que o destituiu do lugar de sujeito, transformando-o em um objeto de gozo, fazendo de seu corpo um pedaço de carne, habitada por outra pele?

Vicente/Vera, um sujeito foracluído pelo discurso científico, retorna, mesmo sem se reconhecer, tenta fugir, escolhe a vida, e mata o outro que o reduziu a objeto de tortura e de manipulação científica. Mas, embora fracasse em todas essas tentativas, consegue emergir como sujeito, mais uma vez, sobrevive à perda completa de todas as suas referências e se reconstrói nos três registros: real, simbólico e imaginário.

No registro do imaginário, o sujeito constrói um corpo, dedicando-se às aulas de ioga, que passa a assistir em um canal fechado de televisão. Vera dedica-se aos exercícios de postura, elasticidade e alongamento. No registro do simbólico, o sujeito constrói um novo saber, marca na parede lisa do seu quarto traços significantes, S1, a partir dos quais pode surgir a articulação com outros significantes, numa tentativa de reconstruir um novo sujeito, uma nova história. Vera escreve na parede: 'eu respiro', 'o ópio me ajuda a esquecer'.

No registro real, o sujeito se serve dos corpos fragmentados, partidos em pedaços, retaliados, divididos, extraídos da arte de Louise Bourgeois. E, com esse saber-fazer, constrói um corpo com os retalhos dos vestidos de mulher rasgados, destroçados. A libido que emana dos orifícios do corpo faz sua mostração no real, e se faz letra, escritos que localizam na linguagem um gozo, condensando-o.

A construção de um novo sujeito exige de si um trabalho constante, o de revestir o real do corpo, encarnando novas imagens (reconstruindo o registro do imaginário) e produzindo novos ideais (reconstruindo o registro do simbólico).

### **A sexuação: o que é ser homem? O que é ser mulher?**

Em 'Posição do inconsciente' (1998a), Lacan elaborou sua teoria da pulsão em uma passagem na qual resume a tese descoberta por Freud de como a sexualidade se ordena em relação ao inconsciente. Nesta passagem, Lacan formula como a sexualidade implica o parceiro sexual, como a sexualidade se coloca em sua relação com o inconsciente. Lacan diz que a sexualidade se reparte em dois lados: o lado do Outro e o do vivente.

Do lado do Outro (Outro dos discursos, lugar de palavra), o que regula a sexualidade é a troca de significantes, os ideais, a função do pai, a alienação primária, e é graças a tudo isto que “[...] a ordem e a norma devem instaurar-se, as quais dizem ao sujeito o que tem que fazer como homem ou mulher” (Lacan, 1998a, p. 864). Aqui Lacan reafirma com Freud que 'norma', designa as normas do discurso. Portanto, homem e mulher são produtos do Outro do discurso. Mais adiante, Lacan diz “[...] não é verdade que Deus os tenha feito macho e fêmea” (Lacan, 1998a, p. 864), pois o espaço da ordem e da norma é o espaço dos semblantes de homem e mulher, do semblante fálico, do semblante paterno.

O lado do vivente não é o lado do sujeito (o sujeito está do lado do Outro), o lado do vivente é o de um sujeito encarnado, que tem um corpo com todas as suas potencialidades de gozo. É o lado do corpo a corpo do ato, da relação sexuada dos corpos. Lacan diz: “Do lado do vivente, não há acesso ao Outro do sexo oposto senão pela via das pulsões

chamadas parciais de onde o sujeito busca um objeto que lhe reponha a perda de vida que lhe é própria, por ele ser sexuado” (Lacan, 1998a, p. 863).

Não há uma única resposta para essas questões. “O ser sexuado se autoriza por si mesmo [...]”, enuncia Lacan em *O Seminário, livro 21: os não-tolos erram, 1973-1974* (lição de 09/04/1974), evidenciando assim, que o sujeito é responsável pela escolha da sua posição sexuada e de gozo – no todo fálico ou no não todo fálico. A tese de Lacan que fundamenta a escolha sexual é solidária à tese 'a relação sexual não existe'.

Para Lacan, a escolha do sexo tem dois aspectos: a escolha da posição sexuada na partilha dos sexos e a escolha de objeto sexual. A partir das fórmulas quânticas da sexualização, forjadas por Lacan, pode-se verificar que a escolha da posição na partilha dos sexos, ser homem ou mulher, é uma escolha forçada para-além da anatomia, é a escolha entre o todo fálico e o não todo fálico. E a escolha de objeto é feita a partir de dois registros: uma escolha simbólica, determinada pelos traços significantes que vem do Outro – pai, mãe, avó, avô; e, uma escolha real – que está vinculada *tykhé*, ao acaso, ao indeterminado que caracteriza o lugar de A Coisa.

Tanto em relação à escolha sexuada, quanto à escolha de objeto podemos afirmar que a anatomia não é o destino, na medida em que ela não define essas escolhas. Sendo assim, ao mudar anatomicamente o sexo de Vicente (um homem), para Vera (uma mulher), Robert não mudou, necessariamente, a posição sexuada desse sujeito, assim como também não mudou a sua escolha de objeto. As fórmulas quânticas da sexualização de Lacan, propõe que a partilha dos sexos se dá num para-além da diferença anatômica, da determinação da cultura de gêneros e de identidades sexuais, ela se apresenta no todo fálico e no não todo fálico. A psicanálise nos ensina que a sexualidade se traduz a partir das disposições sexuais, dos encontros ao acaso (*Tykhé*), das identificações, da fantasia fundamental. Sendo assim, a forma como Vera irá se situar na partilha dos sexos depois da cirurgia só pode ser verificada no que há de singular do seu caso.

Vale lembrar que já em *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (2009), Lacan nos apresentava a identidade de gênero como oposição homem e mulher, mostrando que esses termos são significantes – o que irá insistir nos dois seminários seguintes. Lacan observa que todo significante carrega consigo uma opacidade e, por isso, não podemos propor que há sujeito masculino ou feminino, o sujeito é o que um significante representa para outro significante.

No seminário seguinte, *O Seminário, livro 19: ...ou pior, 1971-1972* quando se refere à diferença anatômica, Lacan assevera: “Não é que eu negue a diferença que existe, desde a mais tenra idade, entre o que chamamos de uma menina e um menino. É inclusive daí parto” (Lacan, 2012, p. 13). E continua,

[...] essa diferença que se impõe como inata é, com efeito, muito natural. Corresponde ao que há de real no fato de que [...] os sexos parecem dividir-se em dois números mais ou menos iguais de indivíduos. Bem cedo, mais cedo do que se espera, esses indivíduos se distinguem, isso é certo (Lacan, 2012, p. 15).

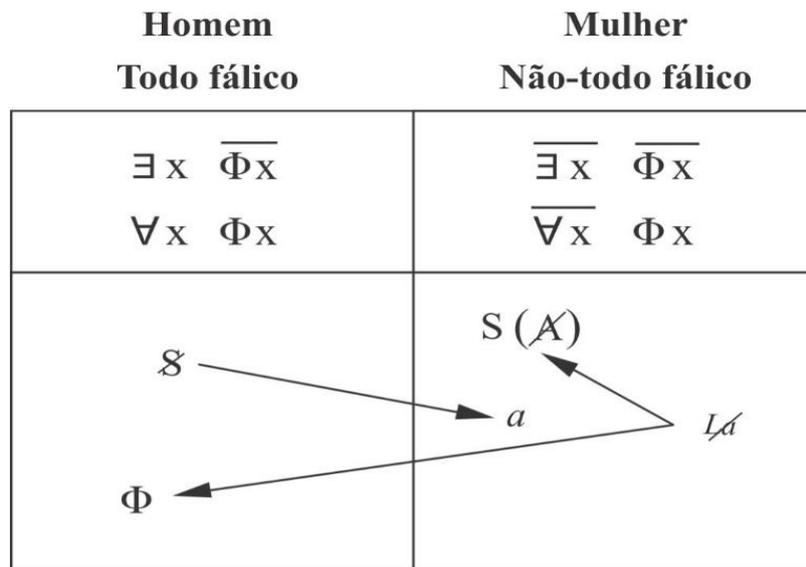
De fato, não se trata de negar as diferenças anatômicas, mas de considerar que, como Freud (1992a) enfatizou, estas produzem consequências psíquicas. A linguagem promove a 'desnaturalização' do corpo, na medida em que faz com que a diferença entre os sexos só tenha efeitos se significantizada. É por só reconhecer o falo que o inconsciente não aponta para a diferença sexual (Lacan, 1998b).

Tomemos aqui, de forma mais detalhada, as fórmulas quânticas da sexualização – forjadas por Lacan em *O Seminário, livro 20: mais, ainda, 1972-1973* (1985), em 'O aturdido'

(2003b) e em 'Televisão' (1993) – para verificar que a escolha da posição sexuada não é feita pela anatomia. Ser homem ou mulher é uma escolha forçada, para-além da anatomia, é a escolha entre o todo fálico e o não todo fálico.

Vejamos as fórmulas lacanianas:

**Gráfico 1 – Fórmulas quânticas da sexuação.**



Fonte: Lacan (1985, p. 105).

Do 'lado do homem' Lacan escreve:

$$\exists x \quad \overline{\Phi x}$$

Existe um x, não fi de x, ou seja, existe ao menos um que diz não à função fálica, que está fora do universal da castração.

$$\forall x \quad \Phi x$$

Para todo x, fi de x, ou seja, todos os homens estão na função fálica.

Do lado homem encontramos a função universal do falo, todos os homens estão na função fálica, mas para que essa proposição universal seja verdadeira, é necessária uma exceção que confirme a regra: ao menos um não é castrado. Essa exceção é sustentada pela função do Pai, encontrada na figura do pai da horda primeva de 'Totem e tabu' (1991a), que, como pai gozador, proibia o gozo fálico a todos os filhos. Uma vez morto, o pai é substituído pelo totem que o representa, denotando a função simbólica da lei. Essa função da exceção – o ao menos Um não castrado – permite fazer existir o conjunto de todos os homens referidos ao falo.

Do 'lado mulher' Lacan escreve:

$$\overline{\exists x} \quad \overline{\Phi x}$$

Não existe um  $x$ , não fi de  $x$ , ou seja, não existe ao menos uma que diga não à função fálica.

$$\overline{\forall x} \quad \Phi x$$

Não todo  $x$ , fi de  $x$ , ou seja, as mulheres não estão todas na função fálica.

Do lado da mulher não há conjunto, pois não existe ao menos uma que não seja castrada, não existe uma exceção para fundar o universal de todas as mulheres. Por isso, 'A Mulher' não existe, as mulheres se contam uma a uma. Mas isso não quer dizer que elas não tenham relação com o falo, pois não há mulher que não esteja em relação com o falo. No entanto, as mulheres não estão inteiramente inscritas na função fálica. A mulher é não toda fálica. É, justamente, o não todo fálico que define a posição feminina.

Na parte inferior das fórmulas da sexualização, Lacan representa os lados homem e mulher e, mediante setas, indica o que estes buscam do lado do parceiro: Do 'lado homem' encontra-se

$\$$  (sujeito dividido) e  $\Phi$  (Falo)

A seta que vai do  $\$$  até  $a$ , demonstra que o desejo do sujeito visa encontrar no lugar de seu parceiro o objeto  $a$ , causa de seu desejo. "Esse  $\$$  só tem a ver, enquanto parceiro, com o objeto  $a$  inscrito do outro lado da barra. Só lhe é dado atingir seu parceiro sexual, que é o Outro, por intermédio disto, de ele ser a causa de seu desejo [...] A conjunção desse  $\$$  e  $a$  é a fantasia" (Lacan, 1985, p. 108).

Do lado homem, "[...] o objeto 'a' é que se põe no lugar daquilo que, do Outro, não poderia ser percebido. Na medida em que o objeto  $a$  faz em alguma parte – e com um ponto de partida, um só, o do macho – o papel do que vem em lugar do parceiro que falta, é que se constitui o que costumamos ver surgir também no lugar do real, isto é, a fantasia" (Lacan, 1985, p. 85, grifo nosso).

O homem, diz Lacan, crê que aborda a mulher, mas o que ele aborda é a causa de seu desejo ( $a$ ). "Aí está o ato de amor. Fazer amor é poesia. Mas, há um mundo entre a poesia e o ato. O ato de amor é a perversão polimorfa do macho" (Lacan, 1985, p. 98).

Em *O seminário, livro 22: R.S.I., 1974-1975*, Lacan destaca que 'a não existência da relação sexual' está correlacionada com o fato de que 'A mulher não existe', no sentido de constituir um universal. No lugar dessa mulher que não existe, o homem vai colocar 'uma mulher', como um sintoma.

O que é uma mulher? É um sintoma [...] Fazê-la sintoma, essa 'uma mulher', é situá-la nessa articulação no ponto em que o gozo fálico como tal é igualmente negócio dela [...] Ela está na visada daquilo de que se trata em sua função de sintoma, exatamente no mesmo ponto que seu homem (Lacan, 1975, lição de 21 de janeiro de 1975, grifo do autor).

Do 'lado mulher' encontra-se

$\mathcal{L}$  (Mulher barrada),  $S(\mathcal{A})$  (o significante da falta no Outro) e  $a$  (objeto  $a$ ).

No lugar do feminino, há duas setas, cada uma segue em uma direção: a seta que vai de  $\mathcal{L}$  até  $\Phi$ , descreve toda a problemática fálica da relação com o homem. "O homem não é mais que um significante" (Lacan, 1985, p. 49) para a mulher. A mulher visa encontrar

o falo no seu parceiro. Para uma mulher o valor do homem é o de portar o falo, aquele que representa o significante, quer sob a forma do órgão do parceiro, quer sob a forma dos filhos, que ele, eventualmente, possa lhe dar, ou ambos.

A outra seta, a que vai de  $L\check{A}$  até  $S (A)$ , designa a parte do ser feminino que não diz respeito à função fálica, ou seja, um gozo para além do falo, um gozo suplementar, também denominado de gozo feminino e de Outro gozo. “É justamente pelo fato de que, por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar” (Lacan, 1985, p. 108). Esse gozo que ela experimenta e do qual não sabe nada está na via da *ex-sistência*. Encontramos também na indicação dessa seta, justamente, nesse lugar, opaco, do Outro gozo, o gozo místico. “É na medida em que seu gozo é radicalmente Outro que a mulher tem mais relação com Deus” (Lacan, 1985, p. 111).

Lacan esclarece que ‘não há relação sexual’ porque o gozo do Outro, tomado como corpo, é sempre inadequado, “[...] perverso de um lado, no que o Outro se reduz ao objeto 'a'; e do outro, eu direi louco, enigmático” (Lacan, 1985, p. 108, grifo nosso).

Cabe chamar a atenção que, segundo Lacan, o discurso analítico põe em jogo que

A mulher não será jamais tomada senão *quoad matrem*. A mulher só entra em função na relação sexual enquanto mãe [...]. Ela não fará objeção a esta primeira aproximação, pois é assim que ela mostrará ser uma suplência desse não-todo sobre o qual repousa o gozo da mulher. Para esse gozo que ela é, não-toda, quer dizer, que a faz em algum lugar ausente de si mesma, ausente enquanto sujeito, ela encontrará, como rolha, esse a que será seu filho [...]. Do lado do homem, o homem não é mais que um significante, porque, onde ele entra em jogo como significante, ele só entra *quoad castrationem*, quer dizer, enquanto tendo relação com o gozo fálico (Lacan, 1985, p. 49).

Lacan observa que se a libido é masculina, a mulher, lá onde ela é toda, “[...] quer dizer, lá de onde o homem a vê, não é senão de lá que a mulher pode ter um inconsciente. E isto lhe serve para fazer falar o ser falante, aqui reduzido ao homem, quer dizer [...] a só existir como mãe” (Lacan, 1985, p. 133).

Como poderíamos situar a personagem de Almodóvar, Vicente/Vera, a partir das fórmulas da sexuação?

Pode-se dizer que antes de ter passado pela mudança cirúrgica, Vicente era, com referência a anatomia e ao estado civil, um homem; quanto à sua posição sexuada, ele se colocava do lado todo-fálico na partilha dos sexos; no que se refere à sua escolha de objeto, esta era heterossexual, ele desejava mulheres.

Após as intervenções cirúrgicas e hormonais, Vicente é transformado anatomicamente em uma mulher, o seu estado civil também muda, ele deixa de ser Vicente e passa a ser Vera. E quanto à sua posição sexuada? Embora Robert tenha ele próprio colocado Vera do lado do não todo fálico, como objeto do seu desejo, Vera permaneceu, como antes da troca de sexo, do lado do todo fálico. No final do filme, verifica-se uma indicação de que Vera também manteve a escolha de objeto anterior, ela continuou desejando uma mulher, Cristina.

No 'Sobre la psicogénesis de un caso de homossexualidad feminina' (1992b), Freud já criticava o pensamento vigente em sua época, de que o homem poderia possuir uma 'mente feminina' e a mulher uma 'mente masculina' – o que tentaria justificar a homossexualidade, por exemplo. Aliás, nos 'Tres ensayos de teoría da sexual' (2005, p. 130, tradução nossa)<sup>6</sup>, Freud já havia argumentado contra a ideia de cérebro feminino ou

<sup>6</sup> “La sustitución del problema psicológico por el anatómico es tan inútil como injustificada”.

masculino: “A substituição do problema psicológico pelo anatômico é tão inútil quanto injustificada”. E, mais tarde, em sua ‘Conferência XXXIII’, sobre a feminilidade, afirmou: “[...] aquilo que constitui a masculinidade ou a feminilidade é uma característica desconhecida que foge do alcance da anatomia” (Freud, 1991b, p. 106, tradução nossa)<sup>7</sup>. Segundo Freud (1992b), os caracteres sexuais físicos (anatomia), caracteres sexuais psíquicos (posição subjetiva) e o tipo de escolha de objeto (homo, hetero ou bissexual) são três conjuntos de características que independem umas das outras.

Freud (1991b) também nos mostra que a mulher não se inscreve da mesma forma para todos e, por isso, tanto os homens quanto as mulheres têm que se haver com a questão do que é ser uma mulher. O feminino é sempre um enigma e, por isso, é tema frequente em ensaios filosóficos e obras artísticas.

Na sociedade medieval, encontramos, no campo da literatura, a Dama do amor cortês. Pela via da sublimação, criou-se a mulher idealizada, desejada enquanto inacessível. Lacan (2008, p. 172) nos lembra que a “[...] relação do artista com o tempo no qual ele se manifesta é sempre contraditória”. A Dama surge justamente numa época em que as coordenadas históricas evidenciam que nada parecia responder ao que se poderia denominar de uma promoção da mulher.

Quanto a isso todos os historiadores são unívocos - **o amor cortês era, em suma, um exercício poético, uma maneira de jogar com um certo número de temas de convenção, idealizantes, que não podem ter nenhum correspondente concreto no real.** Não obstante esses ideais, em cujo primeiro plano está a Dama, encontram-se em épocas ulteriores e até a nossa. Suas incidências são totalmente concretas na organização sentimental do homem contemporâneo, e aí perpetuam a sua marcha (Lacan, 2008, p. 180, grifo nosso).

O que Lacan denominou de objeto feminino, referindo-se à Dama, fora esvaziado de substância, despersonalizado – era, inclusive, frequentemente invocada por um termo masculinizado, *Mi Dom* [Meu Senhor] –, “[...] um objeto enlouquecedor [...]”, dirá Lacan, “[...] um parceiro desumano” (Lacan, 2008, p. 182).

Contudo, tratava-se de um exercício poético, diferente da mulher-escultura – ou mulher *Frankenstein* – criada por Robert. Fazer existir ‘A Mulher’, implicaria em um gozo sem limites, que, afinal, é o que o cirurgião expressa desde o início. Freud (1991a) já indicara que sexo/morte é o binômio da castração, não há representação dos significantes homem e mulher no inconsciente. Ressuscitar a esposa morta, torná-la imortal com uma pele ultrarresistente, e fazer tudo isso no corpo de outra pessoa, nada mais é do que tentar driblar a castração.

Mas Almodóvar nos mostra que isso falha. Não bastou mudar o corpo de Vicente e, tampouco chamá-lo de Vera. Foi preciso revesti-lo com a pele que leva o nome de sua esposa morta, Gal, ou, em outras palavras, dar suporte simbólico à imagem criada para sustentá-la na fantasia de ressuscitar sua esposa. Ainda assim, suas tentativas fracassaram. Na tragédia final de ‘A pele que habito’, Robert acaba sendo morto por Vera. O criador é morto por sua criação, ‘A mulher’ que não existe.

<sup>7</sup> “[...] lo que constituye la masculinidad o la feminidad es una característica desconocida que escapa del alcance de la anatomía”.

## A sublimação

Assim como Louise, Vera também tem dificuldade com a imagem do corpo. Ela não se reconhece diante do espelho, a sua imagem no espelho também lhe causa horror.

É interessante observar que Vera identifica-se a arte de Louise Bourgeois. Vera busca encontrar uma saída para a sua tormenta por meio dos corpos disformes, retalhados, deformados, com expressões grosseiras, agonizantes, de Bourgeois. A arte de Almodóvar desvela o contraste entre o corpo idealizado, minuciosamente detalhado, projetado por Robert, e os corpos esculpidos por Louise Bourgeois. É, justamente, quando se depara com os corpos retalhados e disformes produzidos por Bourgeois que Vera procura se reinventar.

Para Robert, a imagem de Vera lhe causava desejo, mas para Vera, ao contrário, a sua imagem era da ordem do horror. Simbolizava a destruição da sua condição de homem. Seu corpo lhe era estranho, não decodificado, era apenas um pedaço de carne que não se definia como um eu. O espelho, ao lhe devolver uma imagem que não possui significação identificável, impõe-lhe a árdua tarefa de buscar referências identificatórias que venham lhe conferir algum tipo de identidade imaginária, o que o situaria no simbólico. Robert impõe significante a Vera como se fossem uma obrigação que deveria acatar para se definir. Mas isso não provoca efeitos. E é na arte que Vera procura encontrar a possibilidade de algum tipo de simbolização.

A saída que Vera tentou encontrar por meio da arte poderia ser considerada uma sublimação?

Antes de respondermos a essa questão, vejamos aqui brevemente o conceito de sublimação. É interessante notar que antes que Freud fizesse da sublimação um processo muito particular, esse termo tinha três conotações: alquímica, química e moral. No sentido alquímico, sublimação consiste na transformação do metal em ouro. No sentido químico, sublimação descreve a passagem de um estado sólido para um estado gasoso, sem passar por um estado líquido. É um processo de purificação. No sentido moral, sublimação é uma purificação da alma. Pode-se encontrar seu fundamento em Aristóteles: a alma purifica-se pelo espetáculo do herói trágico. A tragédia, por meio do temor e da piedade, impele o ser humano, o espectador, a erguer-se, a elevar sua alma.

Em seus 'Três ensaios sobre a teoria da sexualidade' (2005), Freud utilizou o termo sublimação, introduzindo uma verdadeira ruptura no que concerne às primeiras acepções do termo. No primeiro ensaio: 'As aberrações sexuais', quando apresenta 'os desvios referentes à meta sexual', mais especificamente, nas 'fixações de metas sexuais provisórias', Freud observa que, quando a pulsão encontra obstáculos à sua satisfação, ela forma novos alvos, tais como tocar e olhar o objeto sexual, ou ainda, "[...] pode ser desviada ('sublimada') no âmbito da arte, quando o interesse não está mais unicamente concentrado nas partes genitais, mas se dirige ao corpo como um todo" (Freud, 2005, p. 142, grifo do autor, tradução nossa)<sup>8</sup>. Cinco anos mais tarde, em *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, de 1910, Freud irá verificar que o interesse sexual inibido de Leonardo da Vinci se transformou em arte.

Aqui estamos no cerne do conceito de sublimação tal como Freud irá explicitá-la daí por diante. Resumidamente podem-se destacar as principais teses de Freud sobre a sublimação: a sublimação é um dos destinos da pulsão; a sublimação constitui uma satisfação da pulsão; na sublimação há deslocamento de objeto; a sublimação vai fundar-

---

<sup>8</sup> "[...] puede ser desviada ('sublimada') en el ámbito del arte, cuando el interés no está más concentrado en las partes genitales, sino que se dirige al cuerpo como un todo".

se numa dessexualização<sup>9</sup>. Infelizmente, não dispomos do artigo metapsicológico sobre a sublimação<sup>10</sup>. O desaparecimento desse artigo significa uma perda lastimável, mas Freud não deixou, ao longo de sua obra, de referir-se a esse destino particular da pulsão que é a sublimação.

Em 'Introducción del narcisismo' (1992c), Freud faz uma distinção no plano conceitual entre a idealização e a sublimação: a sublimação “[...] é um processo concernente à libido de objeto e consiste no fato de que a pulsão se lança a outra meta, distante da satisfação sexual; a ênfase recai então no desvio sexual [...]”; a idealização “[...] é um processo que envolve o objeto [...] é possível tanto no campo da libido do eu quanto na libido de objeto” (Freud, 1992c, p. 91, tradução nossa)<sup>11</sup>. Vê-se assim que para Freud a sublimação descreve algo que acontece com a pulsão, e a idealização algo que acontece com o objeto. A idealização é uma fixação a um objeto. A idealização é um processo do eu (imaginária), enquanto a sublimação é basicamente simbólica. Nesse sentido a idealização pode aumentar as exigências do eu e agir em favor do recalque, já a sublimação concerne diretamente à pulsão, ela “[...] constitui aquela via de escape que permite cumprir essa exigência sem dar lugar ao recalque” (Freud, 1992c, p. 91, tradução nossa)<sup>12</sup>. Então o que caracteriza a sublimação é que ela se funda sobre uma parte da libido não recalçada. Na medida em que a satisfação sexual é inibida a “[...] pulsão é uma deriva” (Lacan, 2008, p. 139).

No momento de concluir, Vera se salvou. O que teria levado Vera a se salvar? Seria possível propor que o olhar aniquilador de Robert sobre Vera e seus ditos que tentam defini-la, conseqüentemente, mortificá-la, apresentando-se como causa de angústia, poderiam sublimar-se na arte, com sua incidência pacificada, mesmo que momentaneamente, pelo fazer artístico? Almodóvar atribui à arte de Bourgeois a salvação de Vera. Ele enuncia: “Obrigado a Louise Bourgeois, cuja obra não apenas me emocionou, mas também serviu de salvação para a personagem Vera”.

## Considerações finais

Lacan observa que “[...] é sempre contra as normas reinantes, normas políticas, por exemplo, ou até mesmo esquemas de pensamento, é sempre contra a corrente que a arte tenta operar novamente seu milagre” (Lacan, 2008, p. 172). A obra cinematográfica de Almodóvar e as criações de Louise Bourgeois fornecem valiosos e atrativos elementos para pensar a clínica psicanalítica, nos permitindo entender melhor o que a psicanálise tem a dizer sobre o corpo e sobre as questões referentes à posição sexual.

Pode-se dizer que Almodóvar sustenta com o filme 'A pele que habito' uma crítica sobre os violentos caminhos da ciência, que, em conjunção com o discurso capitalista, se impõe como solução para protocolar o mal-estar em relação ao corpo e à sexualidade, se

<sup>9</sup> “Se a energia de deslocamento é libido dessexualizada, é lícito chamá-la também 'sublimada'” (Freud, 2006, p. 46, grifo nosso).

<sup>10</sup> Seriam agregados à série de textos metapsicológicos de Freud – os três primeiros publicados em 1915 e os dois últimos publicados em 1917 – mais sete artigos. Contudo, Freud nunca os publicou. Conhecemos os temas de cinco dos sete artigos: a consciência, a angústia, a histeria de conversão, a neurose obsessiva e as neuroses de transferência em geral, a sublimação e a projeção.

<sup>11</sup> “[...] es un proceso concerniente a la libido de objeto y consiste en el hecho de que la pulsión se lanza la otra meta, distante de la satisfacción sexual; el énfasis recae entonces en la desviación sexual [...]”; a idealização “[...] es un proceso que envuelve el objeto [...] es posible tanto en el campo de la libido del yo como en la libido de objeto”

<sup>12</sup> “[...] constituye aquella vía de escape que permite cumplir esa exigencia sin dar lugar al recalque”.

opondo às possibilidades do sujeito transitar entre categorias binárias, criar e afirmar desvios em relação à norma. Com Bourgeois, Almodóvar evidencia a não naturalidade da relação do sujeito com o corpo e nos ensina que a arte pode ser uma saída, tanto por situar-se contra o discurso vigente, como pelos efeitos sublimatórios que produz no sujeito.

Nos escritos e entrevistas de Louise Bourgeois, encontramos frequentemente relatos sobre como suas práticas artísticas funcionaram como uma espécie de contenção para a angústia e lhe deram fôlego para continuar vivendo. A artista afirma: “[...] a escultura é um exorcismo e quando você está realmente deprimido e não tem escapatória a não ser o suicídio, a escultura pode salvá-lo e levá-lo de volta a uma espécie de harmonia” (Bourgeois, 2000, p. 256). E não foi isso, afinal, o que Almodóvar também nos mostrou em seu filme?

Mas, Freud adverte: embora a arte possa induzir o sujeito a uma 'suave narcose', esta não faz mais do que “[...] ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real” (Freud, 1979, p. 82). Ainda assim, como pontua Bourgeois, a arte pode nos 'manter no nível' e nos impedir “[...] de ir a extremos ou de sair do contexto” (Bourgeois, 2000, p. 250). Trata-se, afirma a artista, de um meio de salvação, uma garantia de sanidade (Bourgeois, 2000).

## Referências

- Bourgeois, L. (2000). *Louise Bourgeois: destruição do pai reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-1997*. São Paulo, SP: Cosac Naify.
- Bourgeois, L. (2011). *O retorno do desejo proibido: escritos psicanalíticos*. São Paulo, SP: Instituto Tomie Ohtake.
- Freud, S. (1992a). “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica”. In *Obras completas* (Vol. 19). Buenos Aires, AR: Amorrortu. Trabalho original publicado em 1925.
- Freud, S. (1992c). “Introducción del narcisismo”. In *Obras completas* (Vol. 14). Buenos Aires, AR: Amorrortu. Trabalho original publicado em 1914.
- Freud, S. (1979). “El malestar en la cultura”. In *Obras completas* (Vol. 21). Buenos Aires, AR: Amorrortu. Trabalho original escrito em 1929 e publicado em 1930.
- Freud, S. (1992b). “Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina”. In *Obras completas* (Vol. 18). Buenos Aires, AR: Amorrortu. Trabalho original publicado em 1920.
- Freud, S. (1991a). “Tótem e tabú”. In *Obras completas* (Vol. 13). Buenos Aires, AR: Amorrortu. Trabalho original publicado em 1913 [1912-1913].
- Freud, S. (2005). “Tres ensayos de teoría sexual”. In *Obras completas* (Vol. 7). Buenos Aires, AR: Amorrortu. Trabalho original publicado em 1905.

- Freud, S. (1991b). "33ª conferencia. La feminidad". "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis". In *Obras completas* (Vol. 22). Buenos Aires, AR: Amorrortu. Trabalho original publicado em 1933[1932].
- Freud, S. (2006). "El yo y el ello". In *Obras completas* (Vol. 19.). Buenos Aires, AR: Amorrortu. Trabalho original publicado em 1923.
- Lacan, J. (2003b). "O aturdido". In J. Lacan. *Outros escritos*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed. 1973.
- Lacan, J. (1998c). "De nossos antecedentes". In: Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Trabalho original publicado em 1966.
- Lacan, J. (1998a). "Posição do inconsciente". In J. Lacan. *Escritos*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed. Trabalho original publicado em 1960.
- Lacan, J. (2003a). "Radiofonia". In J. Lacan. *Outros escritos*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed. Trabalho original publicado em 1970.
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (1998b). "A significação do falo". In: Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Trabalho original publicado em 1958.
- Lacan, J. (2009). *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante, 1971*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (2012). *O seminário, livro 19: ...ou pior, 1971-1972*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (1985). *o seminário, livro 20: mais, ainda, 1972-1973*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (1975). *O seminário, livro 21: os não-tolos erram, 1973-1974*.
- Lacan, J. (1975). *O seminário, livro 22: R.S.I., 1974-1975*.
- Lacan, J. (1993). *Televisão*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed., 1993. Trabalho original publicado em 1974.
- Lacan, J. (2011). "A terceira". *Opção lacaniana, 62*, 2011. Trabalho original publicado em 1974.
- Quinet, A. (2004). Incorporação, extrusão e somação: comentário sobre o texto 'Radiofonia'. In S. Alberti & M. A. C. Ribeiro. *Retorno do exílio: o corpo entre a psicanálise e a ciência* (p. 59-70). Rio de Janeiro: Contra Capa.

Recebido em 14/11/2017

Aceito em 14/08/2018

---

*José Maurício Teixeira Loures:* Psicanalista. Mestre em Psicanálise, Saúde e Sociedade (Universidade Veiga de Almeida-RJ). Docente do curso de especialização lato sensu em Teoria Psicanalítica e Prática Clínico-Institucional (Universidade Veiga de Almeida-RJ). Editor gerente da revista Trivium - Estudos Interdisciplinares. Participante de Formações Clínicas do Campo Lacaniano.

*Maria Helena Martinho:* Psicanalista. Membro do colegiado de FCCL-RJ. Membro da EPFCL-Brasil/Fórum Rio. Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Psicanálise - IP/UERJ. Vice-coordenadora do Curso de Doutorado em Psicanálise, Saúde e Sociedade - UVA-RJ. Professora dos Cursos de Doutorado e Mestrado em Psicanálise, Saúde e Sociedade - UVA-RJ. Professora do Curso de Especialização em Psicologia Clínica/PUC-Rio. Autora de vários artigos e capítulos de livros.

*Glória Sadala:* Psicanalista. Membro do colegiado de FCCL-RJ. Membro da EPFCL-Brasil/Fórum Rio. Doutora e Mestre pela UFRJ. Coordenadora do Doutorado em Psicanálise, Saúde e Sociedade/UVA-RJ. Professora dos Cursos de Doutorado e Mestrado em Psicanálise, Saúde e Sociedade - UVA-RJ. Professora do Curso de Especialização em Psicologia Clínica/PUC-Rio. Autora de vários artigos e capítulos de livros.