

Nem tudo sobre o feminino: um percurso psicanalítico com as mulheres de Almodóvar

*Mariana dos Anjos Alexandre **
*Doris Luz Rinaldi ***

RESUMO: Este artigo tem como objetivo abordar o tema do feminino, a partir de uma articulação entre a psicanálise e o cinema, tomando o último para avançar nas reflexões acerca dos enigmas do feminino. As personagens femininas da filmografia de Almodóvar foram escolhidas para o diálogo com as formulações de Freud e Lacan acerca da sexualidade e do feminino. A análise é conduzida através de uma leitura da obra freudiana, buscando seguir os caminhos do tornar-se mulher e a questão da feminilidade, e do ensino lacaniano acerca do não-tudo nas fórmulas da sexualização.

Palavras-chave: PSICANÁLISE; FEMININO; CINEMA; ALMODÓVAR, PEDRO.

Not all about the feminine: a psychoanalytic journey with Almodóvar's women

ABSTRACT: This article aims to address the theme of the feminine through an articulation between psychoanalysis and cinema, using the latter to advance reflections on the enigmas of the feminine. The female characters in Almodóvar's filmography were selected to dialogue with the formulations of Freud and Lacan on sexuality and the feminine. The analysis is conducted through a reading of Freud's work, attempting to trace the paths of becoming a woman and the question of femininity, alongside Lacanian teaching regarding the not-all in the formulas of sexualization.

Keywords: PSYCHOANALYSIS; FEMININE; CINEMA; ALMODÓVAR, PEDRO.

No todo sobre lo femenino: un recorrido psicoanalítico con las mujeres de Almodóvar

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo abordar el tema de lo femenino a partir de una articulación entre el psicoanálisis y el cine, tomando este último para avanzar en las reflexiones acerca de los enigmas de lo femenino. Los personajes femeninos de la filmografía de Almodóvar fueron elegidos para entablar un diálogo con las formulaciones de Freud y Lacan sobre la sexualidad y lo femenino. El análisis se lleva a cabo a través de una lectura de la obra freudiana, buscando seguir los caminos del devenir mujer y la cuestión de la feminidad, así como de la enseñanza lacaniana acerca del no-todo en las fórmulas de la sexualización.

Palabras clave: PSICOANÁLISIS; FEMENINO; CINE; ALMODÓVAR, PEDRO.

Introdução

A relação entre a arte e a psicanálise tem se mostrado bastante profícua para o desenvolvimento da teoria psicanalítica. Freud buscou nos mitos, nas tragédias gregas e na literatura – Sófocles, Goethe e Shakespeare, por exemplo – as referências para embasar suas teorias e conceitos, indicando que o artista antecipa as questões da cultura e do seu tempo ao

* Psicóloga pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2019. Mestre em Psicanálise pelo Programa de Pós-Graduação em Psicanálise pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-2534-4744>

E-mail: mariana.dosanjos1@gmail.com

** Doris Luz Rinaldi, psicanalista, doutora em Antropologia Social, professora titular do Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), membro do colegiado de docentes do Programa de Pós-graduação em Psicanálise do IP/UERJ, membro de Intersecção Psicanalítica do Brasil (IPB).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8627-1359>

E-mail: doris_rinaldi@yahoo.com.br

representar em suas criações a fantasia inconsciente. A relação que estabelece entre a teoria psicanalítica e a arte não se restringe à utilização das obras, em sua maioria literárias, como forma de ilustrar a teoria. Ela se mostra como um entrelaçamento que, associado à clínica psicanalítica, possibilita a ampliação dos limites da psicopatologia, atingindo o registro da constituição do sujeito (Rivera, 2007).

Podemos dizer que há uma afinidade entre a psicanálise e a arte na medida em que ambas consistem em campos de reflexões sobre o sujeito, como aponta Rivera (2007). O sujeito envolvido na criação, no surgimento pela via da arte e da experiência estética é de interesse da psicanálise. A arte antecipa um saber ao analista e possibilita que a psicanálise teça uma crítica acerca da cultura, ao mesmo tempo que é interrogada e tocada pelo saber acerca do sujeito proporcionado pela arte. Em *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lola V. Stein*, Lacan (1965) lembra, com Freud, que a única vantagem que o psicanalista tem o direito de tirar de sua posição é que em sua matéria o artista o antecipa e, portanto, ele não deve bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho.

O universo feminino apresentado por Almodóvar foi escolhido para nos conduzir nessa aproximação entre a psicanálise e a sétima arte¹. A referência a esse universo é uma das principais marcas do diretor e fez com que ele fosse reconhecido por produzir um olhar diferenciado sobre as mulheres no cinema. A repetição da temática e a constante criação de personagens femininas com características tão específicas, produziram um novo modelo de feminilidade, conhecido como “Almodóvar’s girls” ou “Las Chicas de Almodóvar”. O diretor tornou-se responsável pela produção de uma subjetividade feminina por duas vias: a primeira diz respeito a uma liberdade individual acerca do seu corpo e sua sexualidade; a segunda perpetua as figuras femininas demarcadas pelo pensamento da diferença sexual, com a atualização de alguns mitos reproduzidos historicamente. Suas personagens passam a ser reconhecidas por sua força, irreverência e superação, mas também pela cumplicidade entre as mulheres, solidariedade, pela habilidade em fingir ou representar como estratégia de sobrevivência. A mulher em crise é uma figura muito explorada pelo diretor, porém ele se distancia da imagem do cinema hollywoodiano. Suas mulheres em crise não são infantilizadas, inocentes ou passivas, pelo contrário, elas possuem papel ativo em suas vidas. O protagonismo feminino em muitas de suas produções também reconhece essas figuras femininas como centro de suas ações, deslocando-as da dependência masculina e da passividade (Coelho, 2021).

Em 1971, no *Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante*, Lacan introduz uma máxima provocante: “A mulher não existe”. É a partir dessa afirmação que utilizaremos as personagens de Almodóvar: uma a uma, em sua singularidade. As mulheres almodovarianas – não necessariamente representadas por mulheres – não seguem uma forma, são diversas. Almodóvar é um cineasta das mulheres e suas personagens são profundamente humanas. Para contrastar com essas mulheres, fálicas e amorosas, capazes de matar ou definhar por amor, há os homens viris e/ou fragilizados que poucas vezes são colocados em primeiro plano pelo cineasta.

Almodóvar mistura e reformula os gêneros cinematográficos, assim como mistura e reformula os gêneros masculino e feminino. As representações de sexualidade e gênero possuem um espaço fílmico de destaque nas obras de Almodóvar. É na fluidez de suas histórias e situações encenadas que os aspectos de sexualidade e gênero são entrelaçados, remontando às experiências humanas. Muitos de seus personagens parecem caminhar em uma fronteira entre o masculino e o feminino. Poderíamos dizer que seus personagens não se situam em uma ordem binária: bom ou mau, feminino ou masculino. Os gêneros apresentam-se em combinações não tradicionais e emaranhados. Todos os filmes de Almodóvar, desde *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1987), repercutem o desencadeamento do desejo sexual inaugural, seja para apontar sua falência, como em *O que fiz para merecer isso?* (1984) seja para revelar o que há de falso em seu poder de fascínio, como em *A lei do desejo* (1986).

O enigma que cerca o desejo feminino interrogou Freud desde o início e o acompanhou ao longo de sua obra. A escuta das histéricas fez com que ele se lançasse nos mistérios do desejo humano, ocasionando a inauguração de um novo campo do saber, mas também o conduziu até um ponto de opacidade que se revelou “ao mesmo tempo como um limite a este saber e como causa de sua produção” (Rinaldi, 2012, p.14). A questão da feminilidade e do inconsciente se entrelaçam na criação da psicanálise e constituem as duas principais vias para evidenciar a separação entre o que pode ou não ser acessado pelo sujeito (Zalcberg, 2008). A figura da histerica não apenas possibilitou a criação da clínica freudiana como também o nascimento de um outro olhar sobre a feminilidade. Freud desde muito cedo esbarrou no enigma que envolvia a vida sexual feminina e a psicanálise continua, até os dias atuais, a se interrogar sobre o feminino e as mulheres.

Freud e o enigma da sexualidade feminina

A teoria da sexualidade infantil é fundamental para que possamos acompanhar Freud no que ele chamou de “enigma do feminino”. Em *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905/2006), Freud indica que o estado original da sexualidade infantil é o autoerotismo, fase anárquica diretamente ligada a zonas erógenas, em que a pulsão encontraria satisfação sem a necessidade de recorrer a um objeto externo. A organização pré-genital demonstra que a libido primeiramente se organiza em zonas privilegiadas antes de adquirir uma organização em torno da zona genital. As zonas erógenas, por sua vez, podem ser qualquer parte da pele ou das mucosas, importando mais a qualidade do estímulo do que a zona em si, e estão ligadas à produção de sensações prazerosas. Observamos que Freud apresenta uma satisfação que não se resume à finalidade de reprodução da espécie, traçando uma separação entre o corpo humano, que tem como objetivo a autopreservação, e o corpo erógeno. Além dessa elaboração inovadora, Freud nos legou outras, como a bissexualidade humana, ou seja, o investimento da libido em ambos os sexos, a sexualidade infantil e a perversão polimorfa infantil. Ao pensar o que é próprio à feminilidade, entretanto, deparou-se com um obstáculo. Diante disso, ressaltou a particularidade pertencente à vida sexual das mulheres. Vejamos:

A importância do fator de supervalorização sexual pode ser mais bem estudada nos homens, pois somente sua vida erótica se tornou acessível à pesquisa. A das mulheres – devido em parte ao efeito inibidor das condições civilizadas e, em parte, à sua descrição convencional e insinceridade – ainda se encontra mergulhada em impenetrável obscuridade (Freud, 1905/2006, p.143).

Seguindo os diferentes momentos em que Freud, em sua obra, aborda a diferença sexual, temos, no artigo *Sobre as teorias infantis* (1908/2018), na primeira dessas teorias, a prevalência do pênis para todos os humanos. A valorização desta parte do corpo masculino é intensa e o efeito de ameaça de castração é proporcional a sua importância. O órgão genital feminino é visto como mutilado, despertando o horror. O não reconhecimento da vagina leva à segunda teoria, com a suposição de que os bebês nascem pelo ânus, sendo possível concluir que os homens também podem parir. A terceira surge da observação, por parte das crianças, do ato sexual entre os pais, entendido como imposição violenta do mais forte sobre o mais fraco.

As teorias sexuais infantis são frutos de uma pulsão de saber, que não é despertada de maneira natural, como afirma Freud. Ela é uma consequência da necessidade própria da constituição psicosssexual (Freud, 1908/2018), que é também psicossocial, trazendo as marcas da cultura em que Freud estava imerso.

Em *A organização sexual infantil* (1923/2018), Freud afirma que, para ambos os sexos, só um genital – o masculino – entra em consideração na organização sexual. Entretanto, ele desliza do pênis ao falo, afirmando que não se trata da primazia do genital, e sim da primazia do falo. Mais adiante, o autor considera que a ausência do pênis é tida como o resultado da

castração e “o menino se acha ante a tarefa de lidar com a castração em relação a ele próprio” (Freud, 2018/1923, p.153). Segundo André (1987, p.172), Freud “introduz uma nuance: se o falo tem relação íntima com o órgão masculino, é na medida em que designa o pênis enquanto faltoso ou suscetível de vir a faltar”.

A teorização sobre a sexualidade depara-se com a privação no corpo feminino, ou seja, a presença determinante no corpo masculino – o pênis – está em falta no corpo feminino. É a partir da ignorância da vagina que meninos e meninas irão elaborar suas teorias da sexualidade. O que não significa dizer que a existência real da vagina seja ignorada, mas que ela não é conhecida com outro estatuto que não seja o de falo furado. O vazio feminino causa um estranhamento e impulsiona a produção de um saber. A privação corporal do genital feminino é campo fértil para indagações e indefinições acerca do feminino.

No texto *A feminilidade* (1933/2018), Freud busca avançar em suas elaborações no campo da sexualidade feminina, trazendo novos elementos que possibilitam tecer outras reflexões a respeito do tema. A bissexualidade do ser humano levanta questionamentos acerca do que seria um homem e uma mulher. Para a psicanálise, masculinidade ou feminilidade são características que não podem ser apreendidas exclusivamente pela anatomia. Freud observa que a proporção a partir da qual masculino e feminino se entrecruzam no indivíduo sofre transformações extraordinárias, portanto, masculinidade e feminilidade não podem definir plenamente esses dois termos, homem e mulher. O percurso de tornar-se mulher não vai ao encontro de uma resposta, mas sim de questionamentos. Nesse caminho, Freud (1931/2018c) aponta três saídas para as meninas diante da descoberta da castração: a interrupção da vida sexual como um todo, uma acentuação da masculinidade e os primeiros passos para uma feminilidade definitiva.

Grande parte do destino que a filha trilhará para o tornar-se mulher está diretamente ligado a como sua própria mãe lida com os aspectos da feminilidade. Não raro, muitas meninas brincam com as roupas e adereços de suas mães, fantasiando como serão ou o que terão quando, finalmente, forem mulheres. Freud (1933/2018d) coloca o feminino como um mistério, só que esse mistério não é somente para ele ou para outros homens, o enigma do feminino é também posto para as próprias mulheres.

Desde cedo, a menina oferta algo à mãe na esperança de ser recompensada, e a recompensa esperada é a resposta para sua questão: o que é ser mulher?

A mãe é aquela que, supostamente, detém o segredo da feminilidade e é desse lugar que ela marca a filha com o selo da dependência. A questão da menina em relação à mãe é a questão de todo sujeito, da falta. A mãe, tanto para o menino quanto para a menina, é o primeiro objeto. Há um desamparo primordial, que é estrutural, e a mãe é o primeiro Outro, que serve como força auxiliar, como objeto e como protetora, fonte de amor. O amor vem suprir essa falta. O complexo de Édipo na menina comporta a especificidade de não promover a separação completa da mãe pelo pai e a modalidade desejante da mãe terá consequências na estruturação da sexualidade da filha (Zalberg, 2019).

O resto dessa separação ocupa uma dimensão determinante para a construção da condição feminina da filha. De acordo com Zalberg (2019), é preciso que a filha assuma seu desejo e se separe da mãe, inventando uma feminilidade propriamente sua. Ambas compartilham a responsabilidade por essa separação de suas vidas. O tornar-se mulher não é alcançado de forma definitiva e de uma vez por todas: cada mulher deve, constantemente, retomá-lo, segundo sua história. É um caminho sinuoso para todo sujeito, homens e mulheres, que transitam entre as posições discursivas masculinas e femininas. Não há uma maneira única de ser mulher, mas sim aquela que serve para cada mulher; a mulher é sempre não-toda e, nesse sentido, ela não é, está sempre no processo inacabado de tornar-se.

A arte de Almodóvar, com o filme *A flor do meu segredo* (1995), pode nos auxiliar na reflexão sobre o percurso de tornar-se mulher e seus desdobramentos. Nele, Almodóvar nos

apresenta a trama de Leo, uma escritora de romances que publica sob o pseudônimo de Amanda Gris. A personagem está cansada de produzir histórias “água com açúcar”. Ao mesmo tempo, seu casamento está colapsando, pois seu marido está ausente e emocionalmente indisponível. Leo busca novas formas de se reinventar e definir sua marca literária. O filme explora temas como a frustração, a identidade e a busca por autenticidade, misturando humor e melancolia, característicos de Almodóvar.



A Flor do Meu Segredo (1995)

Leo não se reconhece mais no lugar que antes ocupara, não consegue mais redigir seus romances clichês e busca se reconhecer em uma literatura mais séria. “Todas as mulheres da família ficaram loucas”, adverte sua irmã, interpretada pela atriz Rossy de Palma, e Leo teme ter o mesmo destino. Maria Paredes consegue transmitir com delicadeza o desespero de ver ruir um mundo no qual não acredita, mas se agarra a ele, uma vez que o desconhecido parece ser muito pior. A mãe, que estava na casa da irmã, anuncia que vai voltar para o interior e a protagonista prontamente afirma que irá junto.

A mãe chega a uma conclusão: Ela é uma vaca sem badalo.

Perdida, sem rumo, sem orientação, como eu. Eu também estou como uma vaca sem badalo mas, na minha idade, é mais normal. [...] Nós devemos voltar ao lugar onde nascemos, visitar a capela do santo, tomar ar fresco com as vizinhas, rezar as novenas com elas, mesmo que você não seja devota porque, senão, nos perdemos por aí como uma vaca sem badalo (Almodóvar & Almodóvar, 1995).

Se há uma igualdade entre os sexos, é na medida em que tanto homens quanto mulheres são marcados pela falta no âmago de seu ser, na medida em que estão inseridos na linguagem. A diferença entre os sexos é que enquanto homens são marcados com a falta-a-ser como sujeitos, mulheres, além da falta-a-ser como sujeitos, são marcadas mais uma vez com a falta de um significante específico de seu sexo. E a dupla falta feminina gera efeitos na constituição de sua subjetividade. Na falta de definição que a caracteriza como mulher, é natural que a mulher espere mais substância vinda da mãe do que do pai. Ela se volta então para sua mãe na tentativa de constituição de uma identidade feminina.

Retomando o filme, diante dos conflitos vividos na casa da irmã de Leo, sua mãe decide voltar para o interior. É na cidade natal, junto das suas, que ela se reconhece e busca sanar seus problemas. É também lá, na casa em que sempre viveu, que ela acolhe sua filha acamada e exerce, mais uma vez, sua função de maternar.

Uma vaca sem badalo consegue achar o caminho de casa? Onde a mulher que não tem badalo, um significante de seu sexo, deve apoiar-se na tentativa de reestabelecer sua identidade? A explicação da mãe é clara: ela deve buscar ali onde nasceu, as referências e forças para se reencontrar. Não é exclusividade das mulheres a falta de identidade atrelada a sentimentos de incompletude, de momentos de ausência de si mesma, perda de controle corporal, mas a intensidade com que isso se apresenta para elas é maior do que quando vivenciadas por homens (Zalberg, 2008). O personagem de Ángel, o anjo na vida de Leo, poderia facilmente ser interpretado como aquele que, no lugar de repudiar o feminino, o acolhe. Primeiro porque, mesmo diante das inconstâncias da personagem, ele a admirava. É ele quem a conduz ao povoado e a carrega nos braços, no seu momento de maior debilidade, até seu leito. Segundo, porque Ángel assume a redação dos livros e dá continuidade aos romances de Amanda Gris, cumprindo assim o compromisso que Leo tinha com a editora. “É Amanda Gris pura!”, “O importante é que Amanda Gris está de volta”, comemora Alicia, funcionária da editora. Amanda

Gris está de volta, mas agora é Ángel quem a encarna. Dois escritores, dois cúmplices, a brindar ao ano novo, mesmo não sendo ano novo. O badalo necessário diz menos sobre uma garantia e mais sobre um saber fazer, um saber fazer na construção – constante – de um caminho.

Em outro filme que Almodóvar nos traz, *Julieta* (2016) vamos atravessar os caminhos da relação mãe-filha e sua separação. Julieta é uma mulher de meia idade que está se preparando para mudar de país com o namorado, Lorenzo (Darío Grandinetti). À primeira vista, parece que essa decisão não é exatamente seu desejo, mas já está tomada. No entanto, Julieta encontra uma pessoa do passado, Beatriz (Michelle Jenner), melhor amiga de sua filha, Antía (Priscilla Delgado e Blanca Pares). Esse reencontro traz de volta todo um passado que tentava esquecer. A partir daí, recebemos informações de seu passado: a protagonista tem uma filha que não vê e nem tem contato há 12 anos. É pelo relato de Beatriz que Julieta tem algumas pequenas informações sobre a vida da filha.



O filme alterna entre o presente e o passado, revelando a vida de Julieta da juventude até o momento em que sua filha desaparece. Uma carta que Julieta escreve para sua filha é o que guia o filme, vemos ali as memórias do passado, o amor e a morte do pai de Antía, Xoan e as desventuras subsequentes. Durante os anos que sucederam a morte do pai, a relação entre mãe e filha se intensificou, mas é possível observar que Antía, numa inversão, cuidou da mãe, sustentando a função materna durante um bom tempo.

Uma das cenas mais emblemáticas desse longa é a que a protagonista nem sequer tem forças para tomar banho, sendo assim cuidada e secada pelas duas meninas. “Enxugue as costas para esquentá-la. Não quero que se resfrie”, diz Antía para Bea.

Os anos se passam e Julieta, com a ajuda de Antía e Bea, consegue, a sua forma, se recuperar, e ela mesma admite que não conseguiria sem o auxílio das duas. Bea vai para os Estados Unidos e Antía resolve ficar três meses em um retiro nos Pirineus. Ao final dos três meses, Julieta vai buscar Antía e se depara com uma infeliz realidade: sua filha não estava mais lá, ela havia decidido não voltar para casa.

É preciso coragem, desprendimento e determinação para não querer manter a filha numa posição de dependente (Zalcberg, 2019). E essa é a posição de Julieta que, mesmo não querendo se afastar da filha, não queria impedi-la de ir para o retiro, pois nos últimos anos Antía havia dedicado muito tempo à mãe e quase não tinha uma vida social. Antía deixa a fase de menina para trás, se separa de sua mãe para que possa surgir uma mulher dando rumo ao seu próprio destino. Embora essa mudança tenha ocorrido no final de sua adolescência, a conquista da liberdade não diz respeito a uma faixa etária específica, é um processo que pode ocorrer em qualquer fase da vida da mulher.

Se no complexo de Édipo, tanto da menina quanto do menino, a figura paterna tem a função de produzir a separação mãe-bebê, é preciso lembrar que essa separação, no caso da menina, é muitas vezes incompleta e marcada por uma saída difícil. Há, entre mãe e filha, um processo de separação de que elas precisam dar conta sem nenhuma outra interferência. Da parte da filha, é necessário um cuidado para que essa relação com a mãe não volte a se tornar intensa demais em sua vida (Zalcberg, 2019).

Em uma cena do filme, descobrimos que Antía, além de culpar a mãe, também se sentiu responsável pela morte do pai, o que lhe provocava sentimento de culpa porque, enquanto se divertia, o pai estava morto.

Nada foi dito ou perguntado depois dessa viagem, mas Julieta compreendeu. Houve uma transmissão da culpa pela morte do pai de Antía:

Dei para você a mesma liberdade que recebi. Quando nos mudamos para Madrid e entrei em depressão, não te disse nada, mas era asfixiada pelo sentimento de culpa [...] evitei falar

disso, queria que crescesse sem culpa, mas você percebeu. E apesar do meu silêncio, contagiei você como um vírus (Almodóvar & Almodóvar, 2016).

Após Julieta sofrer um acidente, ao buscar as coisas da amada em seu apartamento, Lorenzo leva consigo uma carta endereçada à Julieta: trata-se de uma carta de Antía e possuía remetente, detalhe que foi tomado como um convite. No trajeto percorrido por Julieta e Lorenzo, descobrimos o porquê da mudança de postura de Antía para com sua mãe. Em sua carta, relata que o filho, nomeado como o mesmo nome de seu pai, teve a mesma morte, afogamento:

Querida mamãe, não sei se continua em Madrid e vive na mesma casa, mas não tenho outro endereço. Tenho três filhos. Xoan, o mais velho, com nove anos, morreu afogado em um rio e estou louca de dor. Nesses momentos, os piores de minha vida, penso em você. Agora entendo como deve ter sofrido quando desapareci. Não podia imaginar. Quem não sofreu isso, não pode imaginar (Almodóvar & Almodóvar, 2016).

Zalcberg (2019) afirma que toda relação da mulher com os filhos é bastante marcada pela história de seu trajeto de vida com a própria mãe. Cada vez que uma mulher se sente insegura, é provável que ela retome aspectos que a ligam à sua mãe. É uma distância subjetiva que carece ser, frequentemente, retomada e analisada. Cada maternidade, cada relação amorosa, cada etapa da vida, é um convite para reinterrogar o curso de seu processo de tornar-se mulher.

É a perda do filho que possibilita Antía fazer o movimento de se “reencontrar” com a mãe e elaborar a sua maternidade. É ao ocupar o lugar de mãe que perde um filho que ela pode supor a dor que havia provocado em sua própria mãe. Através de sua criança – e da perda dela – Antía pôde voltar-se para sua mãe.

O filme termina com Julieta dirigindo-se ao encontro da filha e declarando que não quer nenhuma explicação, apenas acompanhá-la nesse momento. A figura de Antía só é apresentada quando ela é uma criança e uma adolescente. O filme mostra Antía até seus 18 anos, até o momento em que decide ir embora, contudo, Almodóvar faz com que sua imagem enquanto mulher e mãe permaneçam um mistério para o espectador.

O feminino em Lacan: *A mulher não existe*

Em seu ensino, Lacan faz um retorno a Freud e retoma a discussão para estabelecer o falo como o significante que estrutura a sexualidade, seja masculina ou feminina, no texto *A significação do falo* (1958/1998b). Em *Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina* (1956/1998a), Lacan é incisivo ao denunciar a impotência da psicanálise para esclarecer no que consiste o gozo feminino. Esse texto abre o caminho para que em construções futuras ele possa abordar o gozo feminino não-todo submetido à ordem fálica, antecipando a discussão que será devidamente desenvolvida em *O Seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973/2008).

Para Fuentes (2012, p.92), a dificuldade de formalizar as teses sobre a mulher e o feminino consiste num paradoxo epistêmico: “se no real não há um saber sobre a relação sexual nem sobre a mulher, mas o feminino insiste, como demonstrá-lo?”. Lacan utilizou-se da lógica e das fórmulas da sexuação para abordar esse paradoxo.

Em *O Seminário, livro 20*, Lacan elabora as fórmulas de sexuação, conceituando o gozo nas mulheres como além do falo. Há um avanço na teoria do significante e um destaque dado às modalidades de gozo. Nessas fórmulas lógicas, ele nomeia um lado Homem e o outro, Mulher, no entanto essa nomeação não se refere aos seres nascidos do sexo biológico masculino ou feminino. Tais posições dizem respeito a duas modalidades de gozo, definidas a partir da referência ao falo: respectivamente, o ‘lado todo fálico’ e o ‘lado não todo fálico’. Não há simetria entre eles: no lado masculino a universalidade da função fálica, a partir da exclusão do gozo absoluto; no lado feminino, não existe nenhuma mulher para quem a função fálica não

opere, no entanto é à mulher não-toda que está referida a lógica fálica, ou seja, nem tudo está submetido à lei do significante. Temos, de um lado, um gozo distinto, pela via do significante; de outro, um gozo Outro indistinto, que Lacan vai chamar, respectivamente, de gozo fálico e Outro gozo. A mulher se formula diante desse Outro gozo.

Ao se distanciar da concepção de que o macho corresponde ao homem e a fêmea à mulher, a teoria psicanalítica aponta para um corpo vivido pelo sujeito, recortado pelo significante, e não somente para um corpo físico. Esse corpo do sujeito não é sintônico e aponta para algo mais, ele é constituído por distintos campos de gozo.

Em seu *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (1971/2009), Lacan afirma que a identificação sexual não consiste no fato de que alguém acredita ser homem ou mulher, mas sim em levar em conta que existem homens, para a menina, e existem mulheres, para o menino. O falo é o gozo sexual coordenado com um semblante. Para os homens, a menina é o falo e isso os castra. Para as mulheres, o menino é a mesma coisa, e elas só adquirem um pênis; e por isso ser falho, o menino também é o que as castra, portanto. Por um momento, ambos são o falo. Nessa operação do semblante, nesse nível da relação homem e mulher, Lacan pergunta: qual é o papel do semblante? Nessa relação, para o homem, a mulher é precisamente a hora da verdade. No que diz respeito ao gozo sexual, a mulher está em posição de sinalizar a equivalência entre gozo e semblante, e completa:

Inversamente, ninguém senão a mulher – porque é nisso que ela é o Outro – sabe melhor o que é disjuntivo no gozo e no semblante, porque ela é a presença desse algo que ela sabe, ou seja, que, se gozo e semblante se equivalem numa dimensão do discurso, nem por isso deixam de ser distintos no teste que a mulher representa para o homem, teste da verdade, pura e simplesmente, a única que pode dar lugar ao semblante como tal (Lacan, 1971/2009, p.34).

A dialética entre os dois gozos – gozo fálico e gozo Outro – pode ser associada à relação entre o ser e o significante, como demonstra Lacan. O que aparece nos corpos, as características sexuais, são secundárias e apenas marcam o ser sexuado. O ser é o gozo do corpo como sexuado, visto que o que chamamos de gozo sexual é marcado pela impossibilidade de estabelecer o Um da relação sexual, ou seja, o gozo fálico não faz Um. Para um desses seres sexuados, para o homem enquanto o que possui o órgão dito fálico, o sexo corporal, o sexo da mulher, não lhe diz nada.

Para Lacan (1972-1973/2008) faltam palavras para o gozo, e onde falta a palavra, o gozo fala. As necessidades do ser falante estão implicadas em uma outra satisfação, entendendo que essa outra satisfação é o que se satisfaz no nível inconsciente. O gozo depende dessa outra satisfação. O que se apresenta é um gozo marcado pelo limite na e pela linguagem. O gozo, talvez, mostre que ele também está em falta. Sendo assim, linguagem e gozo estão em falta, já que, como dito anteriormente, há uma perda de gozo no ser falante. Lacan, na lição de 13 de fevereiro de 1973, afirma que não há outro gozo que não o fálico. Em termos de gozo, o que se apresenta é: “o todo e o *não-todo*, e sua aplicação diferente nos dois sexos” (1972-1973/2008, p.62, grifo do autor). O gozo não-todo abre uma via para o feminino. Portanto, temos gozo fálico e gozo Outro (ou gozo feminino).

As duas modalidades de gozo não se completam, não formam pares e não se relacionam. Dessa forma, a tentativa de uma complementaridade entre os sexos, de fazer Um, é impossível e faz com que Lacan afirme que não há relação sexual. Não há discurso que dê conta da relação sexual. Ela fracassa por não ser possível inscrevê-la na linguagem, na dimensão dos semblantes. O gozo fálico não faz Um e o que gira em torno dele dá testemunho de que a mulher se define por uma posição não-toda referida ao gozo fálico (Lacan, 1972-1973/2008). Há um gozo sobre o qual a mulher não fala uma palavra, talvez, porque até para ela mesma ele é desconhecido, aquele que a faz não-toda.

Lacan sustenta que:

[...] a experiência analítica nos permite demarcar como sendo, ao menos por um lado da identificação sexual, o lado do macho, o objeto *a*, o objeto 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, 1972-1973/2008, p.69)

O objeto *a*, que cai do processo de constituição subjetiva, é um operador lógico que atua como suporte e causa do desejo e, ao mesmo tempo, evoca o gozo. Do lado macho, como assinala Lacan, ele vem em suplência à falta no Outro, ou seja, em lugar do parceiro que falta, constituindo a fantasia como tela que recobre o Real. Há uma diferença radical do que se produz do outro lado, a partir da mulher. Do lado de *A* mulher, o que vem em suplência à relação sexual que não existe é outra coisa que não o objeto *a*.

Lacan já havia feito menção a um gozo outro, distinto do gozo fálico em *O Seminário, livro 10: A angústia* (1962-1963/2005, p.202): “A mulher revela-se superior no campo do gozo, uma vez que seu vínculo com o nó do desejo é bem mais frouxo”. Não é porque a mulher é não-toda que ela não está referida à função fálica. “Ela não está lá não de todo. Ela está lá a toda. Mas há algo a mais” (Lacan, 1972-1973/2008, p.80). Esse “a mais” indica que há um gozo, gozo do corpo, para além do falo. Há um gozo outro que não significa nada. É um gozo sobre o qual ela nada sabe, a não ser que o experimenta – disso ela sabe. Ela sabe disso quando acontece, mas isso não acontece a elas todas. Sobre esse gozo, nos diz o autor, elas não dizem nem uma palavra. Há homens que também estão no lado não-toda, eles experimentam a ideia de que deve haver um gozo que esteja mais além. Esses chamamos de místicos (Lacan, 1972-1973/2008).

Se, como Freud percebeu em 1905, as mulheres não podem falar de sua vida erótica e de seu gozo, isso não é por pudor, mas sim porque o gozo suplementar não se serve de significante para operar. As tentativas de testemunhos femininos acerca desse gozo propriamente feminino têm uma conexão potente com o registro do real, no qual a linguagem encontra seu limite (Miller, 2011). O gozo feminino, para Lacan (1972-1973/2008), nos coloca na via da ex-sistência, aquele que escapa à palavra e é entendido pelo ser falante como da ordem de uma manifestação de um Ser supremo.

A resposta histórica para o encontro com esse gozo a mais da mulher foi o temor das mulheres. O enigmático, o inquietante, o ultrapassamento que é próprio do gozo feminino causou e ainda causa temor, tanto nos homens quanto nas mulheres (Jimenez, 2014).

Alteridade do corpo: a pele que habito

André (1987, p.238) afirma que “a heterogeneidade dos dois gozos recobre a do sujeito e do corpo”. O gozo sexual é marcado pela impossibilidade de estabelecer o Um da relação sexual. O sexo corporal, o sexo da mulher, não diz nada a não ser por intermédio do gozo do corpo. É precisamente o gozo fálico que faz a barreira que impede ao homem de chegar a gozar do corpo da mulher, justamente porque ele goza do próprio órgão. Portanto, o gozo sexual é fálico, ou seja, ele não se relaciona com o Outro.

Lacan (1972-1973/2008, p.13) chama a atenção que: “...gozar do corpo, quando ele está sem roupas, deixa intacta a questão do Um, quer dizer, o da identificação”. O prazer proveniente do gozo sexual não pode ser negligenciado, mas, de acordo com André (1987), é ele que impede uma satisfação verdadeira e completa: o gozo sexual faz obstáculo, é defesa contra o gozo Outro. O falo, por ser de natureza significante, deve ser notado como fora do corpo, é um significante que vem se inscrever do exterior sobre o corpo. Nas relações humanas, o sujeito não tem certeza nem de corresponder ao seu sexo biológico e nem de amar o dito sexo oposto (Jimenez, 2014).

A história do filme *A pele que habito* (Almodóvar, 2012) gira em torno do cirurgião Robert (Antonio Banderas) e de uma misteriosa mulher chamada Vera (Elena Anayra), que ele mantém prisioneira em sua mansão. Observamos uma figura feminina em movimento, realizando elaboradas posições de ioga. Sua indumentária chama a atenção: uma espécie de segunda pele, de cor nude, semelhante à cor da pele da mulher. Vera é constantemente observada e sabe que é observada. Ela sofreu e sofre estranhas e dolorosas intervenções realizadas pelo cientista/médico.

O marco da história se dá com a chegada de Zeca (Roberto Álamo), filho de Marília (Marisa Paredes) e meio-irmão de Robert. Trajando uma fantasia de tigre, ele toca a campainha da mansão e diz ter ido visitar a mãe. Marília o deixa entrar. Enquanto come, passa na televisão uma reportagem sobre um assalto a uma joalheria e descobre-se que um dos assaltantes era Zeca. Ele pede abrigo à mãe, enquanto passeia pela cozinha, e percebe que há duas telas em que aparecem as imagens do quarto de Vera. Ele a reconhece. Marília insiste que ele vá embora e ele acaba por amordaçá-la, amarrá-la em uma cadeira e logo em seguida sai a procura do quarto onde está Vera. Zeca sai à caça da moça, encarnando a fantasia de animal feroz que veste. Sua busca culmina no que o espectador já antecipava: um estupro. Até esse momento, não havia uma exposição sexual no filme. Vera tenta barganhar com Zeca, no intuito de que ele a tire de dentro da mansão. Suas propostas e argumentos são em vão. Zeca segue firme em seu propósito – quase que animalesco – de violar aquele corpo e assim o faz. Robert chega em casa, encontra Marília amarrada e, pelas telas da cozinha, vê Zeca violentando Vera. Nesse momento, sobe até o quarto e o mata.

Por meio de *flashbacks* o espectador vai sendo contextualizado na história. Robert tinha uma filha que foi abusada durante um casamento e Vicente (Jan Cornet) é o suspeito do crime. O diretor traz um terceiro momento que, no campo filmico, vai assumir a visão geral do espectador. Após a violência sofrida, Norma vai parar numa clínica psiquiátrica e acaba por se suicidar. O pai decide vingar sua filha e sequestra Vicente. O castigo infligido é a castração, transformá-lo em mulher. Robert remodela Vicente com as feições de sua falecida esposa, Gal. Vicente é transformado em Vera. O corpo e a pele de Vicente são matéria-prima para que Robert exerça seu poder.

Para além do desejo de castigar o abusador de sua filha, Robert é conduzido para algo a mais: ele recria sua falecida mulher e a torna resistente ao que resultou em sua morte, o fogo. Segundo Almodóvar (2012), há processos irreversíveis, caminhos sem retorno e viagens só de ida, e o filme fala de um desses processos. A protagonista é involuntariamente levada a ele.

Jimenez (2014, p.19), ao comentar o filme, afirma: “A certeza sobre o próprio sexo não existe.” Para a autora, Almodóvar chegou à mesma conclusão que Lacan: não existe nada no Real da carne e nem no Real do aparelho psíquico que assegure a definição do feminino e do masculino. A identidade sexual vai depender da própria imagem articulada a significantes e esses deixam margem a dúvidas. A integração da sexualidade está relacionada com o reconhecimento simbólico, na tentativa de contornar aquilo que o sexo nos apresenta de real e faz enigma (Rinaldi & Bittencourt, 2008).

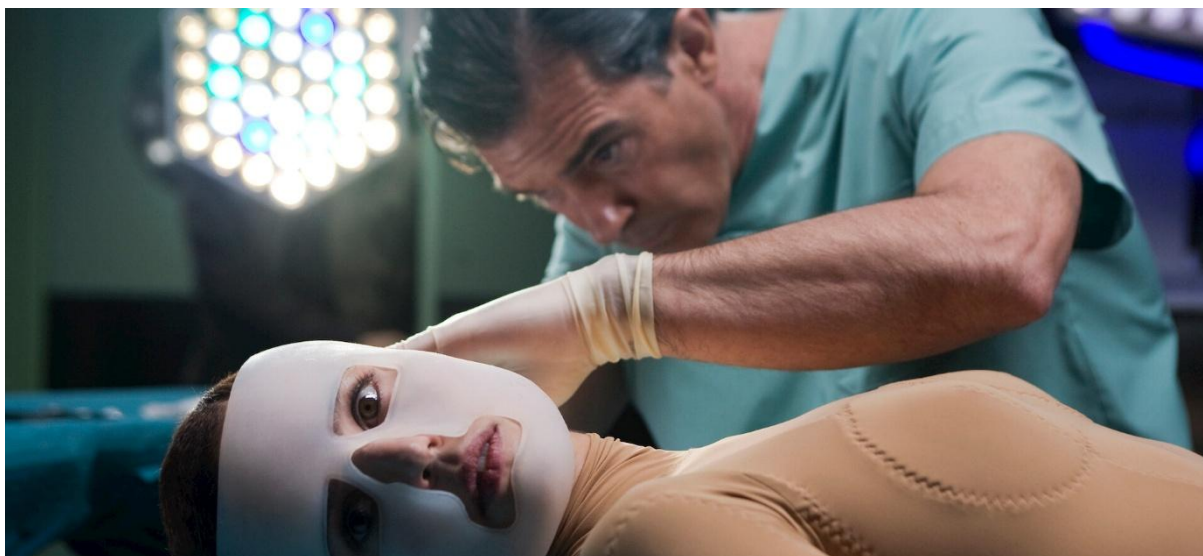
Vicente nem ao menos teve a oportunidade de se angustiar diante da ameaça de castração, ele apenas pode constatar-la. Subiu em cima de uma cadeira e, diante do espelho, abriu o roupão que usava, após a redesignação sexual realizada por Robert, e ali viu seu novo órgão (ou a falta de seu órgão antigo?). Diante de sua realidade, ele/ela se revolta, tenta fugir e, ao não conseguir, corta a própria garganta, sendo socorrido imediatamente pelo médico.

De acordo com Rinaldi e Bittencourt (2008), os neuróticos têm que se haver com o questionamento “eu sou um homem ou uma mulher?”, enquanto os psicóticos não se colocam essa dúvida, nem chegam a formular “o que é uma mulher?”; mas não é desse lugar que Vicente se situa. O lápis de olho que era para fazer sua maquiagem torna-se instrumento de sua escrita:

“Respiro”. Ele escreve na parede como uma espécie de lembrete de que ainda há algo dele vivo naquele corpo, corpo esse no qual ele agora estava aprisionado.

Em determinado momento vemos Vera alterar sua performance de gênero: o uso de maquiagem, sair para comprar itens pessoais e usar salto alto. Ela chega até a demonstrar sentimento e cumplicidade com Robert. É possível que o sujeito, na posição de objeto nas mãos do outro, mude totalmente seu desejo e gostos? O que observamos é que o galanteador e abusador Vicente deita-se, agora como Vera, como mulher, com seu algoz e, na tentativa de seduzi-lo, dispara: “Sou tua”. De certa maneira, mesmo que Vera esteja mentindo para o médico, ela realmente é dele, ela é uma criação dele.

Será possível dizer que Robert tenta criar – para si – *A* mulher? Sua falecida mulher sucumbiu ao fogo e ao horror de se ver deformada, monstruosa, como diz Marília. Essa nova mulher que ele cria não padece da mesma fragilidade da outra, sua pele é resistente e não pode ser danificada pelo fogo. Até mesmo ao moldar o seu corpo, ele destaca o quão natural ele é, seus seios nem parecem artificiais. Uma mulher totalmente modelada, mas que parece natural. Como bem destaca Caldas (2012, p.269), Vera é para Robert o corpo que ele pretende “domesticar, possuir e transformar”. A relação sexual falha novamente, seja pela impossibilidade de consumir o ato, pois Vera comunica seu desconforto, seja na tentativa de uma completude que ele almeja com essa nova mulher. André (1987) nos diz que o sujeito não pode se unir ao corpo, apenas se introduz nele, significante por significante. Sendo assim, o homem não consegue gozar do corpo da mulher, uma vez que não pode tomá-lo todo; é sempre uma a uma e, em cada uma, parte do corpo por parte do corpo.



A pele que habito (2011)

Se o que se espera de uma mulher é sua colaboração para que não haja relação sexual (André, 1987), Vera assim o faz, indicando que, talvez, nessa dinâmica, ela tenha ocupado a posição do lado esquerdo da fórmula da sexualização lacaniana. “Manejando sua pele feminina, com certo cinismo em relação ao Outro do amor, é ela quem seduz e recupera sua liberdade, após algumas peripécias” (Caldas, 2012, p.272).

“Sou Vicente, acabei de fugir”, declara a personagem. Almodóvar deixa em suspenso como dali em diante a personagem lidará com a pele que habita. Não-toda Vicente, não-toda Vera.

Considerações finais

Nos aproximamos das mulheres de Almodóvar uma a uma. Figuras femininas violentadas, abandonadas, devastadas, aviltadas pelo Outro, mas que mostram – ainda que pelos cenários coloridos que foram empregados – que lá de onde lhe falta alguma consistência, são capazes de se (re)construírem. Tornar-se mulher, nos lembram essas personagens, é um processo trabalhoso. No que diz respeito a esse processo de tornar-se mulher, precisamos destacar que ele não se conclui, ele deve e está sempre sendo retomado por cada mulher. Cabe a cada uma reinventar-se, sustentando a ideia de que não há uma maneira definida para o que é ser mulher.

As mulheres de Almodóvar nos ensinam. O cinema de Almodóvar realiza um movimento constante de reconstrução do feminino e da sexualidade. Suas personagens flertam todo o tempo com a sexualidade e escancaram o quanto é manca a construção dos discursos femininos e masculinos. Esses discursos visam criar um conjunto de características, normas e comportamentos que, dentro da sociedade, são identificados como sendo pertencentes ou ao sexo masculino ou ao sexo feminino. O diretor revela os limites que as performances da sexualidade humana têm. Almodóvar está sempre muito à vontade para jogar com os discursos que criaram os estereótipos de gêneros.

O que é possível escrever sobre o feminino? Ao tomar a psicanálise como via para abordar o tema do feminino, nos distanciamos de uma visada biológica que o faça equiparar-se ao significante fêmea. As posições da sexualidade são lugares de discurso e modalidade de gozo (fálico e Outro), que não se limitam à anatomia ou à identidade de gênero. A sexualidade faz enigma para todos os sujeitos, sejam eles homens ou mulheres. O “vazio” que o corpo feminino encarna produz um saber, mas esse “vazio” também causa o horror ao feminino, tanto para homens quanto para mulheres.

Com Lacan, vimos que a sexualidade diz respeito ao gozo. Lacan se refere a dois tipos de gozos: gozo fálico e não-todo fálico. O gozo feminino, é relativo ao que não se pode delimitar, é não-todo submetido pelo universo significante. O feminino não se permite definir e nem generalizar, porque falta um significante no Outro – $S(A)$ (Lacan, 1972-1973/2008). As mulheres, é preciso tomá-las uma a uma.

“Para o doutor Lacan as damas, le donne, não existem!” (Lacan, 1972-1973/2008, p.63), o psicanalista confirma a notícia estampada em um jornal de Milão. Se a relação sexual não existe, também não existem damas, visto que, no que diz respeito à relação sexual, se existe um ponto onde isso poderia se resolver, é justamente do lado das damas, na medida que é “da elaboração do não-todo que se trata de romper o caminho” (Lacan, 1972-1973/2008, p.63). Há sempre um hiato entre o homem e uma mulher, a complementaridade se faz impossível. A linguagem não dá conta da relação sexual. O gozo Outro não permite quaisquer propriedades que tentem lhe impor uma definição. Aí está a posição discursiva feminina: aquela que não cessa de comparecer, que habita a pele, as sensações, os buracos e os vazios.

Almodóvar apresenta o campo do feminino respeitando e destacando sua singularidade, cada mulher em tela carrega uma perspectiva própria. É justamente nesse ponto que reiteramos nossa escolha pela arte do diretor espanhol. Se *A mulher* – artigo definido para designar o universal – não existe, apostamos na fluidez de identidades para ao menos contornar esse inominável, para que desse vazio possamos construir alguma coisa.

Há mulheres, inúmeros tipos de mulheres, e são as diferenças entre elas que contam. Lacan (1972-1973/2008) buscou extrair a singularidade do feminino em contraste com a lógica do universal fálico. O cinema se vale desse conjunto em aberto para recriar a mulher em suas encenações.

A diversidade retratada nos filmes de Almodóvar contribuiu para que pudéssemos desenvolver com liberdade nossas análises. Essa e tantas outras mulheres de Almodóvar nos

acompanharam até os confins do feminino. Diante disso, o diretor nos mostra que o sujeito situado do lado feminino das fórmulas da sexuação, como bem salientou Lacan (1972-1973/2008, p.73), experimenta a *dor e glória* de ser o que é.

Referências:

- Almodóvar, A. (Prod.), & Almodóvar, P. (Dir.). (1987). *A lei do desejo* [Filme]. Espanha. Produção: El Deseo S.A e Lauren Films, 1986, sonorizado, colorido, 100 min.
- Almodóvar, A. (Prod.), & Almodóvar, P. (Dir.). (1988). *Mulheres à beira de um ataque de nervos* [Filme]. Espanha: El Deseo S.A. e Lauren Films, 1987, sonorizado, colorido, 126 min.
- Almodóvar, A. (Prod.), & Almodóvar, P. (Dir.). (1995). *A flor do meu segredo* [Filme]. Espanha: El Deseo S.A. e Ciby 2000, 1995, sonorizado, colorido, 142 min.
- Almodóvar, A. (Prod.), & Almodóvar, P. (Dir.). (2011). *A pele que habito* [Filme]. Espanha: El Deseo S.A., sonorizado, colorido, 126 min.
- Almodóvar, P. (2012). *Notas del director. La piel que habito*. <http://www.lapielquehabito.com/info.php>
- André, S. (1987). *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Caldas, H. (2012). Uma versão do feminino na contemporaneidade. In H. Caldas, A. Murta, & C. Murta. (Orgs.), *O feminino que acontece no corpo: a prática da psicanálise nos confins do simbólico* (pp. 267-272). Belo Horizonte, MG: Scriptum Livros.
- Coelho, P. (2021). A construção do feminino no cinema de Pedro Almodóvar. *Cadernos Pagu*, 61, e216109. https://www.scielo.br/j/cpa/a/PDbLN7gXCW5gvMJQDHyHVWG/?lang=pt&utm_source=researcher_app&utm_medium=referral&utm_campaign=RESR_MRKT_Researcher_inbound
- Freud, S. (2006). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (volume VII, pp. 119-231). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Obra original publicada em 1905)
- Freud, S. (2018a). Sobre as teorias sexuais das crianças. In *Obras incompletas de Sigmund Freud - Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 95-115). Belo Horizonte, MG: Autêntica. (Obra original publicada em 1908)
- Freud, S. (2018b). A organização genital infantil. In *Obras incompletas de Sigmund Freud - Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 247-258). Belo Horizonte, MG: Autêntica. (Obra original publicada em 1923)
- Freud, S. (2018c). Sobre a sexualidade feminina. In *Obras incompletas de Sigmund Freud - Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 258-312). Belo Horizonte, MG: Autêntica. (Obra original publicada em 1931)
- Freud, S. (2018d). A feminilidade. In *Obras incompletas de Sigmund Freud - Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 313-348). Belo Horizonte, MG: Autêntica. (Obra original publicada em 1933)
- Fuentes, M. J. S. (2012). *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino* (Tese de Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-16122009-090444/en.php>
- Jimenez, S. (2014). *No cinema com Lacan: o que os filmes nos ensinam sobre os conceitos e a topologia lacaniana*. Rio de Janeiro, RJ: Ponteio.
- Lacan, J. (1998a). Diretrizes para um Congresso sobre a sexualidade feminina. In *Escritos* (pp. 734-748). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Obra original publicada em 1956)
- Lacan, J. (1998b). A significação do falo. In *Escritos* (pp. 692-703). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Obra original publicada em 1958)

- Lacan, J. (2001). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In *Outros Escritos*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Obra original publicada em 1965)
- Lacan, J. (2005). *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Obra original publicada em 1962-1963)
- Lacan, J. (2008). *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Obra original publicada em 1972-1973)
- Lacan, J. (2009). *O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Obra original publicada em 1971)
- Miller, D. (2011). As duas margens da feminilidade. In M. Antelo, & I. Gurgel (Orgs.), *O feminino infamiliar: dizer o indizível* (pp. 251-261). Belo Horizonte, MG: Escola Brasileira de Psicanálise. <https://www.encontrobrasileiro2020.com.br/wp-content/uploads/2020/03/As-duas-margens-da-feminilidade-Miller-Dominique.pdf>
- Rinaldi, D. (2012). Travessias do feminino. In A. Costa, & D. Rinaldi (Orgs.), *A escrita como experiência de passagem* (pp. 13-26). Belo Horizonte, MG: Cia de Freud.
- Rinaldi, D., & Bittencourt, V. B. (2008). Transexuais e transexualistas. In S. Alberti (Org.), *A sexualidade na aurora do século XXI* (pp. 289-300). Rio de Janeiro: Cia de Freud.
- Rivera, T. (2007). O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. *Psicologia Clínica*, 19(1), 13-24. <https://doi.org/10.1590/S0103-56652007000100002>
- Zalcborg, M. (2008). *Amor paixão feminina*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Zalcborg, M. (2012). A devastação: uma singularidade feminina. *Tempo psicanalítico*, 44(2), 469-475. https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382012000200013
- Zalcborg, M. (2019). De menina a mulher: cenas da elaboração da feminilidade no cinema e na psicanálise. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro.

Notas:

A definição de sétima arte foi dada ao cinema pelo crítico cinematográfico Ricciotto Canudo em 1911 na obra *Manifesto das Sete Artes*. A definição baseava-se na capacidade da tela de absorver e transformar as linguagens da literatura, música, dança, teatro, escultura e pintura, criando uma nova dimensão estética.

Citação/Citation: Alexandre, M. A.; Rinaldi, D. L. (2026). *Nem tudo sobre o feminino: um percurso psicanalítico com as mulheres de Almodóvar*. *Trivium: Estudos Interdisciplinares* (Ano XVIII, no.1), pp. 27-40.

Recebido em: 14/12/2025
Aprovado em: 24/04/2026