

Sobre o corpo inacabado em *A pele que habito*

Felipe Wircker*
Ana Kiffer**

Resumo: O presente artigo busca levantar algumas questões relativas à noção de “humano” e ao humanismo ocidental moderno a partir do questionamento acerca das noções de sexo e gênero. Para tal discussão, toma-se como intercessores o filme de Pedro Almodóvar *A pele que habito* e alguns trabalhos da artista plástica Louise Bourgeois, explorado por Almodóvar neste longa-metragem, no intuito não de uma análise conceitual dos mesmos, mas de pensar a partir das manifestações artísticas em questão, dando ênfase ao deslocamento do entendimento moderno de corpo como algo fechado, calculável e medicalizado para uma noção de corpo como algo inacabado, em constante transformação, espaço de criação que desestabiliza as concepções dicotômicas de termos como homem/mulher, masculino/feminino, humano/inumano, natural/artificial, essência/aparência, forma/informe.

Palavras-chave: corpo; inacabado; gênero; sexo; artes visuais

Abstract: The present article seeks to raise some questions related to the notion of “human” and to western modern humanism calling into question the notions of sex and gender through Pedro Almodóvar’s *The skin I live in* and some art works of Louise Bourgeois, that are used by Almodóvar in his movie. The intention’s not to develop a conceptual analysis of these artistic works but to arouse the issues from it, emphasizing the displacement of the modern understanding of “body” as something closed and measurable to the notion of body as something unfinished, always in transformation, as a space of creation that destabilizes the conceptions of terms like man/woman, masculine/feminine, human/inhuman, natural/artificial, essence/appearance, form/formless as dichotomies.

Keywords: body; unfinished; gender; sex; visual arts

Resumen: El presente artículo busca alzar algunas cuestiones acerca de la noción de “humano” y del humanismo ocidental moderno a partir del cuestionamiento de las nociones de sexo y género. Para este debate, tomamos como intercesores la película de Pedro Almodóvar *La piel que habito* y algunos trabajos de la artista plástica Louise Bourgeois, que sirvieron de inspiración a Almodóvar en el largometraje. La intención, en este abordaje, no es hacer un análisis conceptual de los mismos, sino pensar a partir de dichas manifestaciones artísticas, dando énfasis al desplazamiento de la noción moderna de cuerpo como algo cerrado, calculable y medicado para una noción cuerpo como algo inacabado, en continua transformación, espacio de creación de otras posibilidades que desestabiliza las nociones dicotómicas de términos como hombre/mujer, masculino/femenino, humano/inhumano, natural/artificial, esencia/apariencia, forma/informe.

* Felipe Machado: Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela PUC-Rio em 2009, pós-graduado em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo, também pela PUC. Em 2013, concluiu o Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio e atualmente cursa o doutorado na mesma área.

** Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2002) e doutorado Bolsa Sandwich Capes - Université de Paris VII - Denis Diderot (1998-2000). Lecionou Literatura e Cultura Brasileira na Universidade de Salamanca (ES- 2001), atualmente é professor Assistente (40hs) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, tendo sido de 2008 a 2010 Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras desta universidade. Foi eleita em 2007 Directeur de Programme no Collège International de Philosophie (FRA) por seis anos consecutivos. Em 2008/09 obteve a concessão de um Acordo de Coperação Internacional com a França, CAPES-COFECUB, onde atua como coordenadora brasileira do Convênio com a Universidade de Paris VII. Vem atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, escrita, literatura, política e memória.

Palabras-clave: cuerpo; inacabado; género; sexo; artes visuales

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

1

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

O médico, enquanto sujeito moderno – “sujeito” nos dois sentidos do termo: como um ser autocentrado, autoidentitário, presente a si e como um assujeitamento às constrações do conhecimento –, reflete a loucura de soerguer no centro do pensamento que caracteriza a modernidade a figura que chamou-se “homem” – classificando clinicamente, inclusive, como loucura e perversão tudo aquilo que se desvia dessa forma de vida instituída (por um poder instituinte do que conta como vida “humana”).

A máquina binária mostra-se fundamental não só para a constituição dos saberes em torno de uma forma-Homem, como também para a regulação e manutenção das manifestações de poder em diversas instâncias, estando vinculados poder e saber (FOUCAULT, 1988). A todo momento somos impelidos a fazer escolhas entre dicotomias que definiriam em nós uma identidade:

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

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

1

Cabe ressaltar aqui que a relação de Deleuze com a identidade não é a mesma que a de Beatriz Preciado, por exemplo, para quem as identidades, uma vez que não se poderia estar fora da norma que as estabelece, seriam ferramentas para estratégias políticas (mais especificamente no que diz respeito às identidades de gênero, mas que não se restringem a estas), como “desidentificação”, identificações estratégicas, desvios das tecnologias do corpo e desontologização do sujeito da política sexual (PRECIADO, 2011, p. 15).

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

O fascismo do médico Robert Ledgard em *A pele que habito*, obcecado pela forma que considera “perfeita”, se opõe, evidentemente, às possibilidades do corpo de transitar entre categorias binárias, criar e afirmar desvios em relação à norma. O fato de usar um ser humano como objeto de experimentos é apontado como sua maior transgressão em relação à “ética” científica. Ledgard contesta o argumento contra a transgênese defendendo o uso da ciência para “melhorar a espécie”.

Algumas perguntas surgem em face desse argumento: no que consiste esse entendimento de ciência que coincide com a insurgência do “homem” como sujeito e objeto do saber? De que maneira esse saber *do* homem disseminou-se nos diversos níveis e âmbitos da sociedade e passou a constituir um certo “senso comum”: das instituições à vida privada, da família ao Estado, amparando e amparado por discursos médicos, científicos, jurídicos, filosóficos, políticos, sociais? Não estaríamos diante de um ocaso desta figura, desta forma “humana” que insurgiu no pensamento moderno ocidental? Por que tornou-se tão necessário reconhecer-se e ser reconhecido como “humano” para ter o direito à vida, tornada um atributo? Por outro lado, por que parece tão difícil pensar na vida para além do “humano” se a todo momento ela foge e excede os limites instáveis que o definem? Quais os desdobramentos éticos dessa transformação em curso, ou dessa crise do “humano”?

A vida, como o corpo, assume um duplo aspecto: ao mesmo tempo em que são concebidos como campos de assujeitamento, como instâncias calculáveis, mostram-se espaços éticos de processos de subjetivação que não passam, necessariamente, pela forma “humana”.

Como lidar com essa injunção, uma vez que somos “chamados” a todo momento a reconhecerno-nos como “humanos”?

O problema do “humanismo” talvez não seja apenas o de definir o que seria “próprio” do humano, mas também a maneira como faz validar esse “próprio” nos processos de assujeitamento, isto é, buscando apropriar-se de uma multiplicidade de corpos e modos de vida, e, ao mesmo tempo, pedindo aos “homens” que afirmem-se enquanto tais, reiterando o discurso que os assujeita (FOUCAULT, 2001, p. 1094).

2

A necessidade e a demanda de uma coerência entre sexo, gênero e desejo sexual para que um corpo e uma subjetividade tornem-se inteligíveis e reconhecíveis social e politicamente caracteriza uma concepção normativa em relação ao corpo e à sexualidade. Essa “coerência” é implícita e explicitamente centrada na heterossexualidade, e mesmo a concepção binária dos sexos em termos opositivos já é, por si só, heteronormativa.

Enquanto a sexualidade restringia-se às noções de sexo e desejo, tais concepções se davam de um modo um tanto engessado e bem delimitado, principalmente pelos órgãos sexuais – a concepção dos corpos refletia essa fixidez. A introdução da categoria de gênero, a partir da década de 1940, vem a complexificar ainda mais as classificações, inclusive dos desvios, e a concepção da (hetero)norma, pois trata-se de uma categoria mais flexível do que o sexo (PRECIADO, 2009).

Se, por um lado, a ideia de gênero introduz e faz surgir outras técnicas de normalização dos corpos, por outro lado, como num movimento de refluxo, por conta dessas mesmas técnicas ela possibilita um trânsito maior e mais fluido entre os pares binários e acarreta uma multiplicação dos “desvios”, concomitante a um atrito ainda mais tenso entre os limites. Trata-se de um processo de “incorporação protética” dos gêneros (PRECIADO, 2009, 2011) que não se reduz aos membros do corpo entendidos como sexuais (os órgãos reprodutores), mas efetua-se em meio aos fluxos que não param de circular – fluxos de hormônio, silicone, técnicas cirúrgicas, textos e representações, que combinam-se e esbarram com fluxos de esperma, de sangue, de capital e transbordam as constrições médicas.

Abre-se, pois, uma fenda entre sexo e gênero. E é nesta fenda, aberta abruptamente, que a personagem Vicente/Vera é lançada no processo de transformação do corpo. Nota-se que quando o médico isola socialmente Vicente, como uma cobaia, um animal de laboratório que pudesse usar em um experimento científico, o põe, por exemplo, para “brincar de casinha”, sendo esta a *única opção* que lhe é oferecida, um cerceamento sócio-cultural.

A vaginoplastia é feita clandestinamente, sem o tratamento hormonal que lhe precede no processo de redesignação sexual. Nesse sentido, Vicente/Vera passa por um processo contrário ao “padrão”, isto é, acede à cirurgia sem a ingestão prévia de hormônios que inicia a transformação corporal. Deve, então, acostumar-se com um corpo que já não é o “seu”, mas do saber-poder médico: o mal-estar e o estranhamento com o “próprio” corpo ocorre após a cirurgia, depois da construção de um novo corpo. Assim Ledgard espera cumprir uma dupla vingança: à morte da esposa, desfigurada por uma queimadura (de onde a obsessão por criar uma nova pele resistente às agressões externas), e ao suposto estupro da filha, tendo ambas o suicídio como consequência.

Em meio a esse abismo vertiginoso para onde é arrastada a personagem – literalmente, uma clausura –, é na obra de Louise Bourgeois que Vera busca fôlego – diante de uma concepção outra do corpo, como um espaço que não está fechado nem acabado, mas, ao contrário, aberto, mutável e disforme. Entre corpos costurados, cabeças retalhadas, rostos desfigurados, o sexo, antes de fechar o corpo em uma possibilidade de significação restrita, se dá muito mais como um índice de inacabamento. A fragmentação do corpo, em Bourgeois, não parece buscar uma totalidade ou unidade centralizadora; ao contrário, os corpos se fazem em estranhas articulações, “ajuntamentos que reúnem sem unir”: “daí o aspecto por vezes monstruoso dos corpos soltos ou híbridos de Louise”. (GROSSMAN, 2011, p. 62-3).²

Tal gesto parece decorrer de uma questão atravessada, ao mesmo tempo, por uma angústia e por um olhar infantil que recusa uma concepção normativa do corpo: como um corpo se desmonta? “Como *reliar* sem simplesmente *reparar*, recosturar deixando ao mesmo tempo aberto?” (GROSSMAN, 2011, p. 63).³ A violência não está apenas no gesto de cortar e costurar, mas de mutilar e remontar os corpos; de apontar – na contramão do saber moderno sobre o corpo, pode-se dizer – para a potência do corpo no inacabamento, na abertura. Um processo de fazer e desfazer que dialoga com a relação (não desprovida de violência) apontada por Judith Butler (2006) de desfazer o gênero e ser desfeito por ele, num constante fazer-se e desfazer-se, costurar e descosturar, criar e recriar, deixando visíveis as marcas da costura, os rasgos (traços), como em uma relação crítica com a norma.

Bourgeois falava de uma “repulsa ao chão – vontade de pendurar as coisas e de ver coisas penduradas [...], objetos flutuantes” (BOURGEOIS, 2011b, p. 43). De fato, algumas de suas obras ficam penduradas (tais como “Janus Fleuri”, “Fillette”, “Arch of Hysteria” e as

² “Dissocier les corps, déboîter leurs articulations, permet d’ouvrir l’espace d’autres liaisons créatrices: d’où l’aspect parfois monstrueux des corps détachés ou hybrides de Louise” (Todas as traduções deste texto são de nossa responsabilidade).

³ “Comment *relier* sans simplement *réparer*, recoudre tout en laissant ouvert?” (grifado no original)

séries “Couple” e “Single”), e, particularmente, abordam o sexo de maneira mais evidente, retomando, por vezes, alguns temas da psicanálise calcados na sexualidade. Suspensão frágil, tênue, que não deixa de evidenciar certa tensão entre a rigidez e o movimento dos corpos. Suspensão necessária das oposições binárias que não é possível, porém, sem o risco de tombar.

O retalhamento do corpo se dá também no processo de composição das obras a partir de fragmentos: restos de memória, cacos de cultura que se compõem com os trapos e objetos envelhecidos.⁴ Os materiais que usa para moldar os corpos, o pano costurado, o enchimento com fibra de algodão, parecem sugerir essa fragilidade, possibilidade de rasgar, cortar, desfigurar: como se qualquer corte pudesse desencadear uma deformação, ou uma excrescência por inserção. Do mesmo modo, o látex, material que pode dar-se em consistência mole e depois endurecer, assim como o bronze, tensionam com o mármore, pedra a ser esculpida, que ela tampouco deixa de usar.

Nesse sentido, interessa observar a estratégia de Almodóvar na composição do filme ao fazer uso de recursos ligados a diferentes gêneros cinematográficos, jogando com suspense, ficção científica e melodrama, de maneira que os processos de significação mais institucionalizados combinam-se ou são contrapostos a um “nonsense” de certas construções, interferindo na produção de sentido. Essa imbricação de gêneros e a interferência entre diferentes técnicas e linguagens arrasta-o, também, a um certo inacabamento, como as figuras “monstruosas” de Bourgeois.

A busca por um corpo “perfeito”, que atenda à norma apesar do “desvio” (de não ser “biologicamente feminino”), não é apenas uma questão estética, mas tem uma relação intrínseca com a busca pela identidade; há uma exigência de classificação que ao mesmo tempo sustenta e é amparada pelas dicotomias e pelos binarismos inerentes à noção normativa de humano. A criação de novas identidades, apesar de tentar acolher os corpos tidos como “desviantes” – como a transgeneridade, a transexualidade, a travestilidade –, acaba por atender à norma no sentido de fixá-los em uma nova concepção – à qual, doravante, devem encaixar-se “verdadeiramente”, isto é, com reconhecimento médico-científico.

⁴ “Comme bien des artistes ou écrivains contemporains, Louise Bourgeois façonne des débris de cultures, des restes de mémoire”. Nesse caso, não só nos bonecos de tecido, mas também em instalações como *Spider*, na qual uma aranha gigantesca protege e guarda em sua captura um gradeado cilíndrico com velhos objetos dentro, e os Quartos Vermelhos. Nas instalações, como aponta Grossman, a visão do corpo da obra é sempre parcial, impossibilitando uma compreensão total, completa. Há, nisto, segundo a autora, uma violência, mutilação do olhar que cria uma tensão entre a visão e a impossibilidade de visualizar a obra. Tensão que se dá também na compreensão do corpo: a perda de uma compreensão total, de uma dominação do corpo pela “visualização” completa de seu funcionamento e organização.

A questão, em *A pele que habito*, talvez não seja tanto o sexo quanto o gênero, a opressão de gênero ligada à fixação de uma identidade. O problema maior para Vera não é ter de adaptar-se ao sexo que lhe foi designado, ainda que forçosamente, mas ao gênero a que, em uma concepção heteronormativa, o sexo deve corresponder (note-se, como exemplo, que o primeiro “presente” que recebe após a cirurgia é um livro de maquiagem acompanhado do material necessário: rímel, lápis de olho, *blush*, base; assim como só lhe são oferecidos vestidos). Com os lápis de olho, ela escreve na parede, única superfície em branco disponível; os vestidos, rasga-os todos com uma lixa de unha, uma vez que em seu “quarto-cárcere” são proibidos objetos cortantes e perfurantes como prevenção ao suicídio.

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

“O sexo”, porém (em sua dupla acepção: tanto como divisão binária masculino/feminino quanto como prática sexual), não existe “enquanto tal”, trata-se de um elemento criado e sustentado por diversas estratégias, fruto de um saber médico-científico centrado na sexualidade e indispensável ao funcionamento do mesmo, disseminado pelo senso comum através das mais variadas instâncias (família, escola, trabalho, organização dos espaços públicos e privados, leis e instituições diversas) (FOUCAULT, 1988). A noção de sexualidade e as estratégias de normalização não funcionam a partir da ideia do sexo como um dado *a priori* sobre o qual se erguem, senão que a ideia mesma do sexo está engendrada na norma que define e categoriza as práticas e orientações sexuais. Como comportar em uma lógica binária, por exemplo, os corpos intersex? (Essa lógica se presta precisamente a justificar a mutilação desses corpos imediatamente após o nascimento. Todo o desenvolvimento do corpo após a mutilação inicial terá de ser dolorosamente modelado por intervenções constantes: doses de hormônio, cirurgias, tratamento psicológico e psiquiátrico). Não há, portanto, nada de “natural” no sexo. E o instinto, exaustivamente usado para justificar essa naturalidade, mostra-se um dado arbitrário que corrobora a heterossexualidade e o caráter “degenerado” das práticas não heterossexuais.

Nos trabalhos de Louise Bourgeois – nas costuras e remendos com retalhos de panos-peles, como o corpo deitado na mesa de cirurgia que vemos no “quadro” de Almodóvar – os seios, vaginas, pênis são antes excrescências, protuberâncias, ou fendas, buracos e rasgos (GROSSMAN, 2011, p. 52) do que membros “sexuais”.

Esse deslocamento, além de sugerir uma problematização das leis de biologização do sexo ou da reprodução sexuada enquanto determinação biológica, tensiona os elementos da tríade sexo–gênero–desejo de acordo com a organização heterocentrada, provocando uma certa disjunção desses termos. “Face às injunções modernas: o que é uma mulher? (questão feminista), o que quer uma mulher? (questão freudiana), Louise Bourgeois não responde; ela desloca a questão, transgride os limites sexuais, dissocia os corpos; ela inventa aproximações incongruentes, bordadas/bordeadas pelo monstruoso” (GROSSMAN, 2011, p. 51-2).⁵

Para Bourgeois, é preciso quebrar, destruir, esfacelar, para então restaurar, costurar. “Eu quebro tudo o que toco porque sou violenta. Eu destruo minhas amizades, meu amor, meus filhos. As pessoas geralmente não percebem, mas há crueldade em meu trabalho. Eu quebro porque tenho medo” (BOURGEOIS *apud* GROSSMAN, 2011, p. 58).⁶ Crueldade, porém, outra; não àquela do médico frente ao paciente capturado – esta, uma crueldade que aprisiona a vida, ao passo que a crueldade em Louise é criação de possibilidades. Na parede do quarto-cela, lê-se: “A arte é garantia de saúde”, frase de um trabalho homônimo de Bourgeois, escrita sobre papel rosa. “Arte é garantia de saúde mental, mas não é libertação. Sempre retorna, sempre”, diz Bourgeois (2011a, p. 13).

3

No processo de ser fichado, identificado e reconhecido, não é apenas o sexo como dado fisiológico que se faz um elemento-chave, mas o rosto também torna-se fundamental na

⁵ “Face aux injonctions modernes: qu’est-ce qu’une femme? (question féministe), que veut une femme? (question freudienne), Louise Bourgeois ne répond pas; elle déplace la question, transgresse les limites sexuelles, dissocie les corps; elle invente des assemblages incongrus, bordés de monstrueux”. Ao abordar desse modo o trabalho de Bourgeois, Evelyne Grossman se afasta da leitura psicanalítica que aparece com frequência no escopo crítico sobre a artista (cf. BOURGEOIS, 2011a). Essa leitura psicanalítica se deve à própria aproximação da artista com a psicanálise, como demonstram não só os temas trabalhados na produção plástica (maternidade, relação pais e filhos, destruição da figura paterna, histeria), como também as referências na produção textual, especialmente nos diários em que dialoga com a experiência de análise. No entanto, como aponta Grossman (2011, p. 58-9), Louise Bourgeois antes joga, tece e retece os mitos freudianos, retoma-os incansavelmente, inventando, descosturando e recosendo as interpretações, do que propõe uma representação artística da psicanálise; o material psicanalítico é mais um dentre os que ela usa para os trabalhos. Do mesmo modo, *A pele que habito* – talvez por inspirar-se tanto no trabalho de Louise Bourgeois, como Almodóvar deixa claro – joga com inúmeros elementos que podem encaminhar para uma leitura sob o crivo psicanalítico, que tampouco pretendemos abordar.

⁶ “Je casse tout ce que je touche parce que je suis violente. Je détruis mes amitiés, mon amour, mes enfants. Les gens ne s’en aperçoivent pas en général, mais il y a de la cruauté dans mon travail. Je casse parce que j’ai peur”.

produção de subjetividade, nos processos de identificação e reconhecimento (DELEUZE & GUATTARI, 1996).

Vicente precisa recriar-se enquanto Vera, não só por conta da redesignação sexual e da imposição de gênero que recai sobre ela, mas também pela mudança de rosto. Seria o processo de “feminização facial”⁷ imprescindível à produção de uma “nova” subjetividade? Em contraste com o rosto minuciosamente desenhado e a pele considerada “perfeita”, é pelos rostos disformes de Louise Bourgeois que a personagem busca se reinventar, mesmo com o médico privando-lhe das linhas, agulhas e tesouras.

Em Bourgeois, o rosto é sempre retalhado, deformado, com expressões grosseiras ou agonizantes; não há como dizer que se parece um homem ou uma mulher apenas pelo rosto, como se aqueles corpos tentassem fugir das significâncias produzidas pela máquina de rostidade.⁸ Nota-se, assim, um choque com o primado do rosto sobre o corpo inerente à cultura ocidental que delimita o rosto como espaço privilegiado de expressividade – de onde a necessidade imprescindível de um rosto, “ainda que seja o de um morto”, como adverte o médico Ledgard.

Corpo e rosto tornam-se, pois, elementos de uma dicotomia (sempre assimétrica), que Giorgio Agamben diferencia como cabeça–corpo (2011, p. 128), evocando a primazia (política) da cabeça enquanto figura ligada ao saber. Na arte, as representações proliferam-se em retratos (na pintura) e em bustos (na escultura). Essas representações, porém, reforçam a ideia de que não seria exatamente a cabeça, mas, principalmente, o rosto a figura privilegiada, indispensável à produção de subjetividade e de identidade (categorias que ao mesmo tempo agrupam e diferenciam).

Deleuze & Guattari, em outra via, estabelecem uma diferença entre rosto e cabeça: a cabeça faria parte do corpo, sendo também codificada pelo rosto: “Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, [...] quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser

⁷ “Feminização facial” é um procedimento cirúrgico ao qual recorrem muitas transexuais para atenuar os traços “masculinos” do rosto (identificados, por exemplo, pelo maxilar largo e a testa protuberante na região mais próxima à sobrancelha), que inclui também um lixamento do pomo-de-adão. No caso de homens trans, não há uma técnica cirúrgica para refazer o rosto, mas a ingestão de testosterona torna-se bastante eficiente na “masculinização” dos traços faciais. A nomenclatura usada por pessoas trans é MtF (Male to Female) para transexuais femininos, mulheres trans ou transmulheres, e FtM (Female to Male) para transexuais masculinos, homens trans ou transhomens. Usamos aqui o termo “transformação” no sentido literal, de uma mudança na forma do corpo, um trânsito da forma corporal.

⁸ “Os rostos concretos nascem de uma *máquina abstrata de rostidade*, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco [‘sobre o qual escreve seus signos e suas redundâncias’], à subjetividade seu buraco negro [‘onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias’]. O sistema muro branco–buraco negro não seria, então, já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens.” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 33, grifado no original).

sobrecodificado por algo que denominaremos Rosto”, o que envolve, pois, o corpo: “a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 35).

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

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

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

Tal efeito que assume o rosto parece estar relacionado a uma mudança no processo de constituição da identidade (AGAMBEN, 2011): o reconhecimento social, antes designado pela função social do indivíduo, que coincidia com uma personalidade (isto é, “o lugar do indivíduo nos dramas e nos ritos da vida social”), muda radicalmente a partir da modernidade com o advento de processos de identificação por dados biométricos surgidos com as técnicas de polícia para identificação dos “delinquentes”, doravante reconhecidos (ou fichados) como criminosos. O sistema de identificação baseado na medição antropométrica e na fotografia de filiação, então, disseminou-se para o conjunto da população e passou a constar no que hoje conhecemos como “cédulas de identidade”, acompanhado da técnica de codificação das

impressões digitais. Como consequência dessa mudança, o indivíduo não necessariamente corresponde à identidade que lhe é designada a partir dos dados biométricos: “Pela primeira vez na história da humanidade, a identidade já não estava em função da pessoa social e de seu reconhecimento, senão de dados biológicos que não podiam ter com ela relação alguma” (AGAMBEN, 2011, p. 72).

Talvez essa passagem não tenha se dado numa ruptura completa com o antigo modelo, como defende Agamben, mas, antes, tenha se sobreposto a ele. Essa concepção moderna da identidade não deixa de aproximar-se do que diziam Deleuze & Guattari acerca da relação entre rosto e indivíduo: “Introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um”. Introduzimo-nos, pois, na máquina de rostidade, que funciona por determinações binárias: “é um homem *ou* uma mulher, um rico ou um pobre, um adulto ou uma criança, um chefe ou um subalterno” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 44). No entanto, como vimos, ela não é a única a operar no processo de identificação.

4

Na sequência final, após desferir o tiro fatal no coração do médico e fugir, Vera diz à mãe: “sou Vicente”. No entanto, estaria ela, nessa atitude, afirmando uma identidade (perdida), reivindicando uma essência indelével de um corpo que outrora lhe pertencia, ou profere o antigo nome para evocar outro rosto, outra subjetividade e outro corpo que sejam reconhecíveis à mãe, que possam de alguma forma corresponder à pessoa que ali se apresenta, mas cujos rosto, nome e corpo não mais identificam Vicente?

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

Ao nomear-se o que quer que seja, exclui-se tudo o que não é ou que não pode ser em um determinado corpo. O problema do nome próprio é o pretender-se, com ele, apreender uma multiplicidade, fundar ou estabelecer uma unidade que já não existe (DELEUZE & GUATTARI *apud* PRECIADO, 2009, p. 16).⁹ Diz Derrida: “Um nome próprio não nomeia

⁹ Preciado acrescenta: “A eleição do nome intervém sempre nas histórias médicas como tentativa última de identificação, de produção de um tipo em uma taxonomia”.

nada que seja humano, que pertença a um corpo humano, um espírito humano, uma essência humana” (DERRIDA, 1992, p. 427).¹⁰

Nesse desvio, Derrida aponta, portanto, a um descompasso, uma inadequação entre um “eu” e um nome: “[n]ão-coincidência e contratempo entre meu nome e eu, entre a experiência de acordo com a qual sou nomeado ou me ouço nomeado e meu ‘presente vivido’” (DERRIDA, 1992, p. 432).¹¹ Esse descompasso evoca uma inumanidade ou a-humanidade do nome dito “próprio”. Ao apontar o nome próprio como algo inumano que só ao “homem” pertence, Derrida desfaz a ideia de que a linguagem verbal é o atributo mais humano do “homem”, o que diferenciaria hierarquicamente o homem do animal, argumento que baliza a ilusão de superioridade humana ao pressupor a supremacia da racionalidade como qualidade humana; enfim, isto que constitui um humanismo que não faz senão cercar os modos de vida e ditar o que é normativamente humano ou “próprio” do homem.

5

Obsessão do médico Ledgard pela forma: as Vênus que o circundam, os retalhos que lhe escapam. Ao passo que ele crê ter alcançado seu objetivo, uma pele finalmente resistente às agressões externas, mas sensível ao toque, pode-se dizer que não há término estabelecível, que não há ponto de chegada na transformação contínua de um corpo, posto que nem a transformação e nem o corpo se restringem à forma.

O que se determina como “próprio” é indispensável à relação de propriedade que se estabelece na constituição de uma identidade, de uma categoria. “Ser mulher” ou “ser homem”, porém, não existem senão enquanto referências infinitas ao que é ser mulher e ser homem, repetições constantes que se inserem em determinados discursos e que se inscrevem nos corpos através das técnicas e dos comportamentos que essas noções engendram, em uma enorme “estrutura referencial” (DUQUE-ESTRADA, 2010).

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

¹⁰ “A proper name does not name anything which is human, which belongs to a human body, a human spirit, an essence of man”.

¹¹ “Non-coincidence and contretemps between my name and me, between the experience according to which I am named or hear myself named and my ‘living present’”.

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

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

Em lugar de um segredo, uma essência ou fundamento, há uma vida que não aquela “reconhecida pelo exterior dos fatos, mas sim [essa] espécie de centro frágil e instável no qual *as formas não tocam*” (ARTAUD *apud* DERRIDA, 2009, p. 263).¹² Trata-se menos de um “eu” mais “eu” que qualquer aparência, de uma essência suprema da qual ninguém, senão o próprio sujeito, teria a posse completa, do que desse lugar instável, um segredo que não se revela porque não é segredo. Assim pode-se ver o *Rondó para L*, de Louise Bourgeois, em que o gesso e o bronze, nas duas versões da escultura, dão voltas sobre si mesmos, perfazem camadas, mas o que se encontra no centro é nada, ou, antes, uma forma sem forma, centro frágil no qual as formas não tocam.

Combate inevitável entre o “fascismo da forma” e “as potências invisíveis do informe” (KIFFER, 2008) que nos coloca atentos às políticas que, sob o pretexto de resguardar os direitos das minorias, reafirmam constantemente a norma e os pre(con)ceitos que fazem desses grupos minorias identitárias e nos move a pensar “como nos colocarmos juntos, de modo a produzir minorias menos identitárias que transtornem a lógica do eu, do próprio e da propriedade?” (KIFFER, 2008, p. 242).

Apostando no “desejo de criação de um comum nômade que busque percorrer a lógica binária do eu e do outro, numa direção cada vez mais radical que possa, porventura, deslocá-los de seus lugares de origem” (KIFFER, 2008, p. 243), faz-se necessário produzir rasuras

¹² Grifado por Derrida. O texto em questão é o Prefácio de *O teatro e seu duplo*, intitulado “O teatro e a cultura”. A tradução, no texto de Derrida, é de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, que preferimos para a citação. A tradução da edição brasileira deste texto de Artaud é de Teixeira Coelho: “[...] quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p. 8).

entre esses binarismos; perfurações, rasgos nas identidades, afirmando o disforme e o não-humano como potências na criação de outros modos de vida. Fazer-se, desfazer-se e refazer-se, costurar-se e descosturar-se. Talvez nesse processo seja possível liberar o humano à criação de uma vida não-humana (isto é, não constringida pelos limites do “humano”).

Nesse sentido, afirma-se a noção de multidão que evoca a multiplicidade heterogênea do tecido social e o inacabamento dos corpos como abertura para resistir aos pequenos fascismos em que inevitavelmente se cai ao deter-se em excesso nas formas. Resistindo às tentativas de normalização, normatização e apropriação, o corpo estranho mantém-se um intruso, caso contrário perde a “estranheza”, a diferença que o mantém inassimilável, inapropriável.¹³

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: O retorno do desejo proibido* (vol. 1). São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011a.

_____. *Louise Bourgeois: O retorno do desejo proibido: escritos psicanalíticos*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011b.

BUTLER, Judith. “Le genre comme performance” *Humain, inhumain*. Le travail critique des normes. Entretiens. Trad. Jérôme Vidal et Christine Vivier. Paris: Éditions Amsterdam, 2005.

_____. *Deshacer el género*. Barcelona–Buenos Aires–México: Paidós, 2006.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Ano zero – Rostidade. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. “Aphorism Countertime”. In: *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.

DERRIDA, Jacques. “A palavra soprada” In: *A escritura e a diferença*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

¹³ Inspiramo-nos, aqui, na ideia de intruso no ensaio filosófico de Jean-Luc Nancy, *O intruso*.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Jamais se renuncia ao Arquivo – Notas sobre “Mal de Arquivo” de Jacques Derrida. *Natureza humana*. São Paulo, v. 12, n. 2, 2010b. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302010000200002&lng=pt&nrm=iso.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Dits et écrits I – 1954-1975*. Paris: Quarto-Gallimard, 2001. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento para o Espaço Michel Foucault (<http://michel-foucault.weebly.com/textos.html>).

_____. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 9a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GROSSMAN, Evelyne. Louise Bourgeois ou comment en découdre. In: DANESI, Fabien; GROSSMAN, Evelyne; VENGEON, Frédéric. *Louise Bourgeois: “Three Horizontals”*. Paris: Éditions Ophrys, 2011.

KIFFER, Ana. Artaud, momo ou monstro? *Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 25-26, p. 237-243, mai./dez. 2008.

NANCY, Jean-Luc. *58 indícios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Trad. Daniel Alvaro. 2a ed. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010.

PRECIADO, Beatriz. Biopolítica del género. In: *Biopolítica*. Buenos Aires: Ediciones Ají de Pollo, 2009.

PRECIADO, Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. In: Revista Estudos Feministas, nº 19, Florianópolis, janeiro-abril 2011.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterocentrado*. Arquivo digital. s/d.