



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE
UNIDADE ACADÊMICA DE PSICOLOGIA

**A MULHER E A OBRA DE ALMODÓVAR: UMA LEITURA DESDE A LENTE
LACANIANA ACERCA DO GOZO FEMININO**

ILANA BARROS DE MEDEIROS SILVA

CAMPINA GRANDE

2018

ILANA BARROS DE MEDEIROS SILVA

**A MULHER E A OBRA DE ALMODÓVAR: UMA LEITURA DESDE A LENTE
LACANIANA ACERCA DO GOZO FEMININO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em
cumprimento às exigências para obtenção do Título
de Bacharel em Psicologia, sob orientação da
Professora Dr^a Gabriella Valle Dupim da Silva.

CAMPINA GRANDE

2018

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Setorial “Tereza Brasileiro
Silva”, CCBS - UFCG**

S586r

Silva, Ilana Barros de Medeiros.

A Mulher e a obra de Almodóvar: uma leitura desde a lente lacaniana acerca do gozo feminino/ Ilana Barros de Medeiros Silva. – Campina Grande, PB: O autor, 2018.

25 f. 21 x 27,9 cm.

Orientador: Gabriela Valle Dupim da Silva, Dra.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Federal de Campina Grande, 2018.

Inclui bibliografia.

1. Gozo feminino. 2. Psicanálise lacaniana. 3. Almodóvar. I. Silva, Gabriela Valle Dupim da. (Orientador). II. Título.

BSTBS/CCBS/UFCG

CDU 159.964.2 -055.2 (813.3)

ILANA BARROS DE MEDEIROS SILVA

**A MULHER E A OBRA DE ALMODÓVAR: UMA LEITURA DESDE A LENTE
LACANIANA ACERCA DO GOZO FEMININO.**

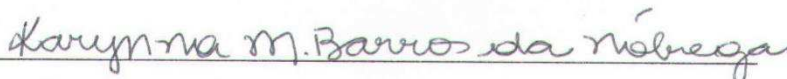
APROVADO EM: 14 de março de 2018

BANCA EXAMINADORA:



Dra. Gabriella Valle Dupim da Silva (UFCG)

Orientadora



Dra. Karynna Magalhães Barros da Nóbrega (UFCG)

Dra. Karynna Magalhães Barros da Nóbrega (UFCG)

Examinadora



Dra. Glacy Gonzales Gorski Garcia (UFCG)

Dra. Glacy Gonzales Gorski Garcia (UFCG)

Examinadora

CAMPINA GRANDE

2018

À minha mãe:

***“Assim como viver sem ter amor não é viver,
Não há você sem mim e eu não existo sem você.”***

Eu não existo sem você,
Vinicius de Moraes

RESUMO

Este artigo é fruto da pesquisa em psicanálise de orientação lacaniana intitulada "As mulheres de Almodóvar: sobre os excessos do gozo feminino", realizada por meio do Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal de Campina Grande. Historicamente, autores como Freud e Lacan utilizaram mitos na construção de suas teorias, como forma de ilustrar a transmissão de suas ideias. Utilizamos neste trabalho elementos dos filmes do diretor Pedro Almodóvar para elucidar pontos da teoria, acedendo a autores que produzem sobre o feminino no ponto de vista da psicanálise. Objetiva-se discorrer acerca do conceito lacaniano de gozo e como este se encontra retratado nos filmes de Pedro Almodóvar, realizando a leitura de textos psicanalíticos acerca do gozo não-todo fálico e do feminino. Foram trabalhados conceitos como A Mulher, o gozo feminino - aquele que não é totalmente drenado pela mediação fálica -, e a devastação, que acontece na relação da mulher com sua mãe e com suas parcerias amorosas.

Palavras -chave: Gozo Feminino; Psicanálise Lacaniana; Almodóvar.

ABSTRACT

This article is the result of a research in lacanian psychoanalysis entitled as "The women of Almodóvar: about the excesses of the female jouissance", developed by the Scientific Initiation Program of the Universidade Federal de Campina Grande. Historically, authors such as Freud and Lacan have used myths in their theories as a way of illustrating the transmission of their ideas. In this text we use elements of the films of the director Pedro Almodóvar to elucidate points of the theory, acceding to authors who produce about the feminine in the point of view of the psychoanalysis. This work aims to discuss the lacanian concept of jouissance and how it is portrayed in the films of Pedro Almodóvar, through the reading of psychoanalytic texts about jouissance beyond phallus and feminine. We worked on concepts such as The Woman, feminine jouissance - that is not totally drained by phallic mediation - and the ravage, that happens in the woman's relationship with her mother and with her love partnerships.

Key wordss: Feminine Jouissance; Lacanian Psychoanalysis; Almodóvar.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
3. DESENVOLVIMENTO	12
3.1 TUDO SOBRE MINHA MÃE (1999)	12
3.2 FALE COM ELA (2002)	14
3.3 VOLVER (2006)	16
3.4. MULHERES À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS (1989)	18
3.5. DE SALTO ALTO (1991)	20
REFERÊNCIAS	24

1. INTRODUÇÃO

Desde Freud, a arte vem sendo tema recorrente em estudos psicanalíticos. Segundo Rodrigues (2015), o espectador se pergunta o que de real as imagens de um filme trazem, pois este é uma ilusão que nos permite indagar a realidade, sendo do gênero ficção ou não. Por este frequente questionamento, há uma busca de se fazer revisões e análises de produções cinematográficas, sendo possível que o objeto da pesquisa seja o criador ou a criação. Este artigo traz os resultados finais de uma pesquisa centrada em apontar a forma como as mulheres são retratadas nas obras de Pedro Almodóvar e o que nelas está representado aquilo que Lacan traz enquanto o gozo feminino, marcado por seu excesso.

Historicamente, filósofos utilizaram mitos na construção de suas teorias, como formas mais didáticas de transmitir determinada ideia e de racionalizá-las. Os filmes talvez sejam a forma mais moderna de mito (MANGIAROTTI, 2011). Por este motivo, não visamos aqui interpretar ou analisar os filmes do ponto de vista psicanalítico, mas sim utilizar as histórias contadas, as cenas, tomadas, roteiros e arcos de personagens, para melhor elucidar determinados pontos da teoria.

Os artistas descrevem nas telas a realidade e os sentimentos, de acordo com a perspectiva visual que os apetece. O feminino, que aparece como um enigma para alguns teóricos, pode ser tocado pelos poetas, como aponta Freud em sua Conferência sobre a Feminilidade em 1932. Almodóvar, no cinema, retrata tramas da vida cotidiana, utilizando-se de personagens diversos, entre marginalizados e socialmente reconhecidos, ele mostra o que há por trás das aparências. Sua filmografia é enriquecida por um acervo de obras nas quais o feminino, não necessariamente representado por mulheres, é o ponto principal das tramas, envolto em dramas psicológicos complexos e cenários que privilegiam cores berrantes (SCORSOLINI-COMIN, 1999).

O percurso que a formulação acerca do feminino toma na psicanálise, por sua vez, se inicia nas postulações de Freud acerca do complexo de castração. Ao passar pela castração, diferente do menino, a menina não tem nada a perder. Com base nisso, em “Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina” Lacan (1996) aponta a possibilidade de que haja certa dimensão do gozo que não é drenada pela mediação fálica, uma dimensão que seja de outra ordem. Essa diferença se dá porque a castração produz no ser feminino consequências distintas. Por este motivo, a interdição paterna na relação entre pai e filho é eficaz, enquanto não há na psicanálise um equivalente que dê conta da relação pai e filha.

Essa figura paterna se encontra irrealizada para a menina pelo fato de que a ameaça da castração não se cumpre. Dafunchio (2011) afirma que a relação entre o amor e a castração está diretamente relacionada à relação entre o amor e a função paterna, pois é a nomeação paterna que abre a dimensão do amor para o ser falante ao possibilitar um modo particular de relação entre o real, o simbólico e o imaginário. Enquanto para o menino a lógica da castração é operada nesses dois últimos registros, há algo voltado para a vertente do real que é específico das mulheres (PENA, 2012). À menina, além desse impasse, cabe ainda a necessidade de se fazer mulher, o que deve ser feito uma a uma, pois o único significante da sexuação, o falo, não lhe representa enquanto conjunto universal.

Segundo Dessal (2010), os termos homem-mulher não possuem uma significação unívoca, são semblantes, no entanto há algo que subsiste de forma insuperável que se situa no campo do gozo e que independe de gênero ou tendência sexual. Goza-se como homem a partir do gozo fálico e goza-se como mulher quando, além deste gozo, goza-se de um outro gozo - ilimitado. O gozo feminino, portanto, é suplementar, um gozo que não se inscreve em função do falo, que não está contido no significante e é também um gozo deslocado (DAFUNCHIO, 2011).

2. METODOLOGIA

Nogueira (1997) defende a ideia de que a metodologia científica em psicanálise confunde-se com a própria pesquisa, por que a psicanálise é uma pesquisa enquanto experiência original que pode, a partir de Lacan, formalizar as novidades dessa ciência. O que escapa ao tratamento psicanalítico é a teoria psicanalítica, aquilo que o psicanalista pode aprender através da investigação da cultura humana. A exposição dos casos clínicos é por si só a transmissão da pesquisa psicanalítica (NOGUEIRA, 1997).

Neste trabalho, utilizamos os filmes como forma de aclarar conceitos em torno do feminino para a psicanálise, A partir disso, foi ressaltado aquilo que, nos filmes, é correlato com o aporte teórico que orienta este trabalho. Os filmes foram selecionados de acordo com aproximações com a temática do feminino, depois foram analisados e interpretados à luz da teoria psicanalítica sobre o feminino, a fim de contribuir para a compreensão clínica de questões que surgem na filmografia de Almodóvar em torno do feminino. Os filmes escolhidos foram *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1989), *De Salto Alto* (1991), *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *Fale com Ela* (2002) e *Volver* (2006). Este trabalho possibilitará que as questões emergentes sobre essa temática possam ser vistas de forma mais aprofundada, a fim de contribuir com o processo de constante produção da clínica.

3. DESENVOLVIMENTO

3.1 TUDO SOBRE MINHA MÃE (1999)

“*Tudo Sobre Minha Mãe*” (Todo sobre mi madre, 1999) inicia sua trama com a morte do adolescente Estéban, que em seu aniversário de 17 anos é atropelado ao perseguir uma grande atriz pela qual era fascinado. O filme trabalha com a intertextualidade ao resgatar “*All About Eve*” de Joseph Mankiewicz e “*Um Bonde Chamado Desejo*” de Tennessee Williams, na medida em que estes confundem-se com a história de Manuela, mãe de Estéban, que após tal tragédia decide viajar à Barcelona em busca do pai do filho morto, pai este completamente desconhecido pelo filho.

O filme é centrado em personagens femininas e fálicas: fortes, dominantes, agressivas, decididas, bissexuais. A todo tempo, Almodóvar faz jogos com as expectativas do público, trazendo elementos intrigantes para a narrativa, tais como: um marido que coloca seios, um pai travesti, uma freira que engravida desse mesmo travesti. Mesmo depois deste já ter colocado seios, Manuela manteve-se casada com o marido. Telles (2002) compreende esse dado como evidência de dificuldades da mãe em lidar com sua própria sexualidade e conseqüente com a castração simbólica. Maluf (2002) aponta para a naturalidade com que o escândalo e a transgressão surgem no cinema do Almodóvar, à medida que estes impasses se tornam objeto de atração e identificação dos espectadores.

A questão paterna é latente no filme. Enquanto as figuras femininas são fortes e consistentes, as masculinas são o oposto. Os personagens masculinos que ali aparecem são figuras muito inconsistentes ou inadequadas (TELLES, 2000). No caso de Estéban, filho de Manuela, ele não sabe nada sobre o pai por determinação da mãe, que decide ocultar essa informação do filho, mesmo diante dos questionamentos deste acerca de sua filiação paterna. Como um eco do ressentimento do adolescente, há no filme inteiro uma ausência de figuras paternas. No caso da freira Rosa, o pai é um homem demente, que não reconhece a própria filha, como Kowalski, o brutal e violento personagem da peça de Tennessee Williams. Para Lisondo (2002):

“Os pais de ambos os jovens não podem exercer a função de rêverie, nem sustentar os lugares edípicos na triangulação estruturante da subjetividade. Ambos os pais são personagens desqualificados, desprezados pelas mulheres autoritárias, na dignidade da condição humana e na masculinidade” (p. 6).

Dentro das relações paternas, Almodóvar traz um paradoxo existencial na medida em que, logo que se comunica a paternidade, na tentativa de reparar a verdade, institui-se sua perda, gerando a ausência da inscrição psíquica do objeto perdido, o que torna o trabalho de luto praticamente impossível para o pai (Scorsolini-Comin, 1999). O ato de nomear os filhos com o nome do pai, Estéban, parece uma tentativa de inscrição desse pai na história dos filhos. Esse fato evidencia a repetição que acontece a todo o momento no filme: o nome Rosa, o nome Estéban, a fala da peça no diálogo entre Huma e Manuela, o atropelamento. A repetição pode aqui se explicar pelo que foi apontado por Freud em *Além do princípio do prazer* (1920) ao colocar a repetição enquanto um encontro com o Real, uma forma de lhe dar significação.

Sobre o nome do filme, é interessante pensar quem é essa mãe de quem se quer saber tudo, e quem quer saber tudo sobre a mãe. Inicialmente, Estéban, filho de Manuela, questiona à mãe “tudo sobre o pai”, entretanto essa pergunta não é respondida a tempo devido à sua morte. A partir desse acontecimento, o filme começa a mostrar tudo sobre a mãe de Estéban, à medida que foca na sua história de vida e no resgate do seu passado. Concomitante a isso, antes de morrer, Rosa pede para que Manuela conte toda a verdade sobre ela ao seu filho, ou seja, conte “tudo sobre sua mãe” ao pequeno Estéban, de modo a quebrar o ciclo dos segredos familiares. Logo, pode-se pensar que o protagonista do filme, ou quem faz a pergunta, é Estéban, ou os dois filhos Estébans, na medida em que o filme fala sobre duas mães, mas também sobre o pai ausente. Um pai que se veste com insígnias do feminino, fragilizando uma suposta dicotomia sexual.

Tudo sobre minha mãe é um filme que nos defronta com desafios clínicos da psicanálise tais como: suicídio, drogadição, transexualidade, perversão, e transtornos de identidade. Essa forma de expressão traz consigo a etiologia do *pathos* grego encarnado nos personagens, assim como os elementos míticos, culturais e familiares que se ligam às fantasias, angústias e desejos nas histórias transgeracionais trazidas pelo filme. Evidencia também como a mulher não faz conjunto, pois não há um significante que represente em termos simbólicos sua posição de gozo. Assim, as personagens do filme revelam a pluralidade e a singularidade do gozo feminino – seja como mãe, no caso de Manuela, que se encontra o tempo inteiro na posição de cuidadora do seu filho, de Rosa, do filho de Rosa com Estéban/Lola, e até mesmo descobrir em seu ofício essa função do cuidado, seja como Agrado, que se oferta para o outro como um objeto degradado.

3.2 FALE COM ELA (2002)

Fale com Ela (Hable com Ella, 2002) é um dos poucos filmes de Pedro Almodóvar no qual o personagem principal não é uma mulher. Há duas figuras femininas centrais. Uma delas, Alicia, permanece em coma ao longo de grande parte do filme, de modo que não consegue se expressar pela fala, tampouco gesticular. A outra, Lydia, também entra em coma no curso da longa metragem. No entanto, o filme se foca mais em Benigno e Marco, em suas relações com suas parceiras e a amizade que surge entre eles.

As mulheres são representadas com frequência nos filmes de Almodóvar, marcadas por um excesso pulsional que caracteriza o gozo feminino. Neste filme, onde as figuras femininas são mais silenciosas e passivas, podemos analisar os recursos metalinguísticos, que são bastante explorados, bem como refletir bastante acerca da diferença entre o masculino e o feminino a partir da construção dos personagens Benigno e Marco e das relações que se formam durante a trama.

Essa diferença é marcada nos ensinamentos de Lacan (1972-73) não como a distinção biológica entre os sexos, mas sim algo que situamos no campo do gozo. Segundo Dessel (2010), a diferença se daria no fato de que gozar como homem seria quando a satisfação obtida provém a partir do gozo fálico e gozar como mulher seria quando se goza de Outro gozo. Os homens são confrontados com uma exceção que possibilita que seu conjunto possa ser fechado, o que não é possível para as mulheres que precisam se haver com uma inexistência, fazendo com que o feminino não se inscreva na lógica fálica. O gozo feminino não pode, portanto, ser limitado pelo falo (LACAN, 1973).

No filme, todos os personagens principais, à exceção de Alicia, apresentam, como é típico de Almodóvar, traços que não estão presos à diferença binária masculino/feminino (FELIPPE, 2004). Lydia tem uma profissão que é frequentemente associada ao masculino: toureira. Dominar o touro, penetrá-lo repetidas vezes com uma lança, dificilmente será visto como uma atividade dita feminina. Marco adota um comportamento que não é esperado por homens: se emociona ao assistir uma apresentação de dança, ao ouvir uma música, ao matar uma cobra e chora ao lembrar-se de sua antiga namorada. Benigno é enfermeiro, uma profissão tida como feminina para o senso comum. Cuida de Alicia por quatro anos, tendo antes disso cuidado de sua mãe por quase sua vida toda.

À Alicia, só resta ser observada e cuidada. Incapaz de falar ou de se fazer entender por meio de gestos, ela permanece inerte durante quase todo o filme enquanto é lavada, tem seus cabelos cortados, é massageada e até violada por Benigno. A sua condição de total

imobilidade, silêncio e beleza, colocam a personagem em posição de objeto de gozo do Outro. Está em coma, não pode falar, por esse motivo incorpora a interlocutora perfeita. Involuntariamente, se oferece enquanto semblante de objeto (Miras, 2010). Contraria a mulher almodovariana típica, perturbada por algum motivo, vista em Raimunda (*Volver*, 2000), Andréa Caracortada (*Kika*, 1994), Gloria (*O que fiz eu para merecer isto?*, 1984), entre outras.

Miller (2016) aponta que a feminilidade se encontra exaltada por traços de falta. Isso se dá porque o masculino se apresenta enquanto aquele que possui o falo e o feminino onde não há essa posse. Localizamos, respectivamente, um lado completo e um incompleto. A falta estaria do lado feminino e este autor afirma que isso pode ser verificado

"(...) naquilo que a feminilidade de fato encontra ao se marcar e se remarcar com todas as insígnias da deficiência - como se carregar um signo de deficiência tivesse a virtude de intensificar o caráter da feminilidade" (Miller, 2016, p. 7)

A mulher por excelência seria esta mulher ferida e, por mais que as figuras femininas se apresentem de formas diversas como Lydia e Alicia, elas sempre serão marcadas por um menos irremediável.

Segundo Barthes (2001), o enamorado que espera o ausente está localizado em uma posição feminina. O título do filme é dito por Benigno em um conselho dado a Marco quando ele lhe diz que é preciso que fale com Lydia. O que entra em contradição com momentos em que Lydia, enquanto ainda é capaz de falar, reclama com seu parceiro Marco que é só ele quem fala em suas conversas. A necessidade de falar com elas surge pela ausência, e é por isso o feminino se apresenta em um filme onde os personagens principais são homens.

3.3 VOLVER (2006)

Volver caracteriza-se por ser uma história de sobrevivência, onde a família encontra-se como centro do desenrolar do enredo, com visões relacionadas aos elementos do contexto histórico e cultural. As personagens principais dessa obra são mulheres e cada uma delas possui um segredo relacionado a uma mentira encoberta e não-dita. O enredo versa sobre três gerações de mulheres, sobreviventes da devastação do vento, do fogo, da loucura, da superstição, inclusive da morte. A parceria é sempre ressaltada no sentido de uma escolha amorosa tida como equivocada, ainda mais no que tange a decepção, à traição e ao sofrimento (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2013).

Raimunda, a personagem principal da trama, é uma mulher provedora, que trabalha em vários empregos para manter a casa, enquanto seu marido está desempregado. Não sente mais desejo de se relacionar amorosamente e nem vontade de manter relações sexuais com o marido. Quando volta do trabalho, depara-se com seu marido morto pela filha devido a uma tentativa de estupro. Dessa forma, Raimunda se responsabiliza pelo crime cometido pela filha, para que não seja presa, como também se encarrega de ocultar o cadáver do marido. Esse movimento poderia ser considerado uma repetição da cena traumática de Raimunda, que fora abusada também na sua adolescência.

Aquilo que acontece antes da entrada da menina na relação edipiana com o pai, segundo Drummond (2011), é o que Lacan nomeia como devastação, retomando o termo freudiano catástrofe. A autora pontua como uma mulher sempre tem um ponto de devastação, onde, diferente do sintoma, em que o sofrimento é localizado, na devastação não é. Em “*Volver*”, o sofrimento está disperso, em tantas tragédias subsequentes e incessantes. A primeira relaciona-se à morte do marido incestuoso; a segunda quando a tia morre e Raimunda não pode ir ao funeral por estar ocultando o cadáver do marido; a terceira tragédia refere-se à descoberta de que a morte dos seus pais é uma mentira, que sua mãe está viva e quem morreu no seu lugar foi a amante do seu pai.

A postura de Raimunda é de uma necessidade imperiosa de salvar sua filha, acobertando o assassinato, inventando justificativas para o desaparecimento de Paco, seu marido, dizendo às pessoas próximas que eles haviam brigado e, por consequência, ele a havia abandonado. Essa posição transgressora remete à posição de Antígona, personagem da tragédia grega homônima de Sófocles, que desobedeceu às leis da pólis em nome da sua própria ética, mas se responsabiliza pelo seu desejo inconsciente, mesmo sendo desconhecido, no intuito de ofertar um enterro digno a seu irmão parricida, proibido de ter uma sepultura.

Apesar de Antígona não se responsabilizar pelos atos do irmão, como Raimunda agiu com a filha, ambas se responsabilizam pelas consequências de um crime, além de pela posição singular de cada sujeito (no caso, de cada personagem) o desejo pode se constituir enquanto lei, pois a psicanálise busca uma verdade subjetiva (VORSATZ, 2013).

O que resulta como parte da subjetividade feminina a partir do laço entre mãe e filha é aquilo que é tido pela psicanálise enquanto devastação. Na devastação, o sujeito feminino confronta-se com a dificuldade de simbolizar o gozo feminino, ou seja, a fala do Outro materno está associada à descoberta de uma experiência de gozo sexual traumática para o sujeito. Nesse impasse, o sujeito se depara com a falta do Outro, portanto a castração da mãe (DRUMMOND, 2011).

3.4. MULHERES À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS (1989)

Maia (1999) faz uma analogia entre a criação de uma obra de arte enquanto uma tentativa de cobrir o real com o simbólico com o movimento de se tentar criar A Mulher, ao elucidar um significante para aquilo que não se pode inscrever. Por não haver o significante que condense o que é ser uma mulher, há seres que se posicionam do lado do gozo feminino que se apresentam das mais variadas maneiras. Cada mulher tem relação contingencial com a função fálica, por este motivo não há a formalização do universal para as mulheres (SOLANO, 2005). Em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* vemos mulheres que sofrem, que se desesperam, amam, jogam objetos pela janela, agridem umas às outras e até mesmo tentam cometer um assassinato. São mulheres que, segundo Campista e Caldas (2012), possuem um gozo feminino que não tem medida e está mais próximo do real.

O filme inicia com Ivan, o causador de todo caos, proclamando frases de amor para dezenas de mulheres que encontra na rua. Mostra aqui que a verdadeira parceria do sujeito é a forma de gozar, segundo Miller (2002). Ivan mostra que para ele não parece haver distinção entre as mulheres, é capaz de amá-las todas (ou ao menos proferir esse amor). Nas cenas seguintes, vemos Pepa, sua ex-amante, tentando de várias maneiras falar com Ivan, mas sempre fracassando: não consegue chegar a tempo ao telefone quando ele lhe faz uma ligação, liga para o número deixado por ele na recepção do local onde trabalham mas não consegue encontrá-lo, sai de casa justo na hora que ele liga, entre outros desencontros.

O extinto casal trabalha no mesmo local com dublagens de filmes e, ao ouvir a voz dele em uma gravação, fazendo uma declaração de amor, Pepa desmaia. Ao chegar em sua casa, a protagonista constata que Ivan havia lhe deixado um recado na secretária eletrônica. Descontrolando-se, Pepa afirma que havia cansado de ser boa, precipitando-se em uma série de cenas: prepara um gazpacho com soníferos que pretende oferecer a Ivan, começa a fazer uma mala, colocando pertences dele e presentes que havia dado a ela, e finaliza colocando fogo em seu colchão. Mais adiante, é-nos esclarecida a ambiguidade de seus sentimentos, pois afirma que o coquetel de soníferos não foi um plano para matar seu amado, mas para obrigá-lo a ficar com ela.

Percebendo que as tentativas de ligar para Ivan tem malogrado, decide então deixá-lhe um bilhete avisando que precisam conversar, algo que afeta ambos. Vai até seu apartamento e deixa o bilhete pela porta, sem perceber que Lucía, ex-esposa e mãe do filho de Ivan, Carlos, estava observando-a. Lucía extravia o bilhete e o joga no lixo. Percebendo o feito, Pepa irá futuramente segui-la para - por um acidente tão conveniente que chega a ser

cômico, típico de Almodóvar -, acabar conhecendo Carlos. Segue daí para casa, onde constata haver apenas mensagens de sua amiga Candela, nenhuma de Ivan. Enfurecida, joga o telefone pela janela para, quase em seguida, correr para apanhá-lo e dizer que precisa contatar a assistência, pois pode ser que Ivan tente ligar.

Há uma trama envolvendo Candela e terroristas xiitas que faz com que Pepa precise procurar Paulina Morales, uma advogada que é o atual interesse amoroso de Ivan. Nesse momento, Carlos e sua noiva Marisa já se encontram no apartamento de Pepa, juntamente com Candela. É na volta da visita ao consultório de advocacia que Pepa encontra uma mensagem deixada por Ivan dizendo que os anos que passaram juntos foram os mais felizes, ao que ela diz “Mentiroso! Pode me enganar com tudo menos a voz.”. Em seguida, chegam também dois policiais e Lucía.

É nesta sequência que descobrimos a doença de Lucía que, abandonada por Ivan logo após o nascimento de seu filho, precisou ficar internada em um hospital psiquiátrico. Durante esse período interna, suas lembranças estavam silenciadas; as recobrou quando ouviu Ivan na televisão dizendo a uma mulher que a amava. Lembrou-se então de todas as vezes que ele lhe havia dito isto, começou a se comportar como uma pessoa “curada” até que a deixaram sair, e livre ela pôde dar seguimento ao seu plano: matar Ivan, já que não conseguia esquecê-lo. Miller (2010) nos diz que uma verdadeira mulher explora uma zona desconhecida, ultrapassa os limites. Assim como nos exemplos de Medeia e Madeleine Gide, essa reação pode se dar através do castigo por uma traição, que é o que Lucía busca fazer como forma de aplacar sua dor.

3.5. DE SALTO ALTO (1991)

A chamada do filme “*De Salto Alto*” (Tacones Lejanos, 1991) aponta para um intrigante questionamento acerca da história, indagando o espectador sobre o que pode acontecer quando uma filha se apaixona pelo amante da mãe. O filme conta a história de Rebeca, que após quinze anos sem ver a mãe, Becky del Páramo, cantora e estrela de cinema, a reencontra na tentativa de estabelecer laços mais próximos, já que a mãe sempre foi distante devido à sua carreira e sua forma de ser. Ao retornar à Espanha, Becky conhece Letal, travesti amigo de Rebeca que interpreta a própria Becky del Páramo, de modo a demonstrar em sua apresentação toda feminilidade e fatalidade de Becky. Mais adiante nos deparamos com a morte de Manuel, esposo de Rebeca e ex-amante de sua mãe. Surge em cena o juiz Domingues, que acaba por se apaixonar por Rebeca, e a história segue de modo que podemos perceber um série de relações formadas entre os personagens.

A relação de Rebeca com Becky chama atenção por seu caráter conflituoso. A filha está sempre em busca de referências e aproximação, porém a mãe se interessa muito mais pelos fotógrafos e colunistas que a perseguem. Por não conseguir alcançar a dedicação de Becky, Rebeca busca estratégias para estar mais ligada a ela, casando-se com seu ex-amante e se aproximando do intérprete da mãe, com quem Rebeca se relaciona e de quem engravida.

Inúmeras mulheres surgem no filme, cada uma mostrando os diferentes traços de sua feminilidade ou não. Durante a investigação sobre a morte de Manuel, três mulheres são suspeitas: Becky, Rebeca e a intérprete de libras do jornal que Rebeca trabalha. Cada uma a sua maneira fez parceria com Manuel, e por estas relações as três são suspeitas. Outra cena que chama atenção é a prisão para a qual Rebeca é direcionada, ao assumir a culpa pela morte de Manuel. Uma prisão feminina, que mostra imensa variedade de cores e estilos nas mulheres, e nos faz saltar aos olhos o caráter desfalicizado que Rebeca adota, utilizando roupas masculinas, sem acessórios e com o cabelo curto.

A relação da personagem com a mãe, que está sempre “De salto alto”, fala sobre o lugar de mulher que Rebeca ocupa e de como não consegue atingir uma dita feminilidade por não ter acesso às referências maternas. Em outra cena, Becky diz a Rebeca que ela não pode sair matando os homens com quem ela tem problemas e, como num apelo, a filha pede que a mãe a ensine, então, a ser uma mulher para um homem. Por mais que Rebeca já tenha uma idade madura, ela não consegue ocupar esse lugar por sempre esperar da mãe o que poderá dizer sobre sua posição fálica.

Almodóvar brinca com os papéis, e consegue reunir em *Letal* três personagens: o da mulher com pênis, quando ele interpreta Becky, trazendo a tona o campo da fantasia de uma mãe que dispõe do falo; o papel de investigador, que pode representar aqui o Outro, pois ele ocupa uma instância da lei enquanto Juiz; e o de filho, pois a relação entre ele e a mãe é prova de que, por mais que *Letal* exerça inúmeros papéis, para a mãe ele sempre será o filhinho, objeto de desejo dessa mulher.

Analisando a relação estabelecida entre a protagonista e sua mãe, podemos nos utilizar da teoria psicanalítica para apostar em uma devastação. O termo devastação significa uma ruína que provem de grande desgraça; tornar deserto; despovoar. O conceito devastação (*ravage*) é apresentado pela primeira vez por Lacan em seu texto *O aturdido (L'étourdit)* publicado em 1973, associado à castração feminina no relacionamento entre a filha e a mãe. Ele desenvolve sua teoria partindo da tese freudiana de *Penisneid* que seria derivada do complexo de Édipo.

“a elucubração freudiana do complexo de Édipo, que faz da mulher peixe na água, por ser a castração nela a situação inicial, contrasta dolorosamente com o fato da devastação que é na mulher – para a maioria delas – a relação com sua mãe, da qual ela parece realmente esperar como mulher mais subsistência que de seu pai – o que não acontece com ele sendo segundo, nessa devastação” (LACAN, 1973, p. 465)

Nesse sentido, o Desejo Materno, que é anterior à lei do pai, se inscreve na fase pré-édipiana, logo nos primeiros anos de vida da criança. Para Freud (1996) a menina culpa a mãe pela falta do pênis e a ligação intensa entre mãe e filha termina em ódio. Nessa pré-história ainda não há acesso à linguagem, é um ponto que apesar de não ser atravessado pela memória, marca a primeira ligação com a mãe.

Rangel (2016) afirma que a devastação se localiza precoce e primordialmente na relação da filha com a mãe, sendo assim atualizada na relação com o parceiro ou na transferência. A autora aponta que não é raro na história clínica casos de devastação acarretados de sintomas, especialmente quando, tal como afirma Brousse (2003) estes estão ligados a situações de rejeição, imperativo de silêncio e insulto da mãe em relação à filha. Eventos que possuem efeito traumático podem vir a se repetir com suas parcerias, seja esta com um filho, parceiro do desejo ou o analista.

Pensando na afirmação de Drummond (2011) de que “há casos em que a devastação é um traço da relação entre mãe e filha e em outros nos quais é um traço da vida amorosa da

mulher" podemos recorrer ao que poderia ser um bom exemplo de devastação que se associa à história do filme. A atriz Maria Riva, filha da famosa Marlene Dietrich, demonstrava ser fascinada pela imagem fálica e feminina da mãe, pareceu passar toda sua vida como suporte para a imagem de artista que sua mãe ocupa, tal como Rebeca para Becky.

O assassinato de Manuel e a gravidez parecem marcar saídas para a devastação de Rebeca. Se no feminino todo amor é erotomaniaco (MILLER, 1999), Rebeca consegue ocupar o lugar de desejada pelo mesmo homem que desejou sua mãe, uma escolha nada ortodoxa, aproximando-se desta forma da imagem idolatrada materna. Ao matar Manuel, a protagonista se apropria enquanto sujeito e consegue se separar do lugar de suporte para figura materna, da mesma forma que é colocada diante de uma gravidez que pode ser catalisadora para ressignificação do papel de mãe. Deste modo, mostramos como na mulher a saída para o Édipo não é encontrar uma solução identificatória definitiva, mas se defrontar com a impossibilidade de definição (RABELAIS, 2012), logo Rebeca consegue se localizar no que há de mais próprio no feminino, não enquanto toda mulher, mas enquanto uma mulher.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática do feminino interpõe diversas questões à clínica e pesquisa psicanalítica. Rodrigues (2015) aponta como nenhum filme é a expressão completa de suas cenas, sendo o seu resultado final o que corresponde a um produto possível fruto do diálogo de todos os agentes envolvidos no processo criativo. Este trabalho utilizou a rica obra de Pedro Almodóvar em alguns recortes, ora utilizando um personagem, uma cena ou um arco narrativo para melhor elucidar questões sobre o feminino para a psicanálise. Almodóvar surge aqui como um diretor ímpar para se trabalhar questões do feminino.

Com um toque de comédia, ele trabalha com cores extravagantes e objetos excêntricos, além de se utilizar de características diversas em seus personagens, num jogo de sexualidades e semblantes. Com este trabalho, buscou-se ilustrar como são representados os excessos do gozo feminino na filmografia de Almodóvar, a partir de aproximações entre as produções cinematográficas e as produções em psicanálise. Deste modo, acreditamos no uso da arte para aproximar o leitor e espectador das discussões, o que é de imensa importância, na via de disseminar o saber.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.

BROUSSE, M.H. "Une difficulté dans l'analyse des femmes". In Ornicar? **Bulletin périodique du Champ freudien** (50). Paris: Champ freudien, 2003

CAMPISTA, V.; CALDAS, H. **Medeia: uma mulher muito além das fronteiras**. V Congresso Internacional e XI Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental: Dietética, corpo e pathos, 2012. Disponível em: <http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/v_congresso/mr_14_-_valesca_campista_e_heloisa_caldas.pdf>.

DAFUNCHIO, N. S. **Nudos del amor**. Para uma clínica de la pareja-síntoma. Buenos Aires: Del Bucle, 2011.

DESSAL, G. Como as mulheres amam no século XXI. **Mulheres de hoje (figuras do feminino no discurso analítico)**. KBP, Salvador, 2012.

DRUMMOND, C. Devastação. **Opção Lacaniana**. Ano 2, n. 6, nov. 2011. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_6/devastacao.pdf>.

DIAS, M. G. L. V. Do gozo fálico ao gozo do Outro. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**. 2008. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982008000200006>>.

DUPIM, G., BESSET, V. L. Devastação: um nome para dor de amor. **Opção Lacaniana**. Ano 2, n.6, nov. 2011. Disponível em <http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_6/Devastacao_Um_nome_para_dor_de_amor.pdf>.

_____ **Um tipo particular de escolha de objeto nas mulheres**. IV Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e X Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental, 2010. Disponível em: <http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/posteres_iv_congresso/mesas_iv_congresso/mr38-gabriella-valle-dupim-da-silva.pdf>.

FELIPPE, Renata Farias de. Silêncio e (meta)linguagem em "Fale com ela". **Cad. Pagu[online]**. n.23, pp.399-411, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000200014&lng=en&nrm=iso>.

FREUD, S. Sobre a sexualidade feminina. In.: **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LACAN, J. Diretrizes para um Congresso sobre a sexualidade feminina. In.: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. O aturdito. In: LACAN, J. **Outros escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

_____. "Televisão". In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 538, 2003.

LISONDO, A. B. D. **Um Olhar, um Pensar e um Compromisso Psicanalítico a partir do filme "Tudo sobre minha mãe" de Pedro Almodóvar**. 2002. Disponível em: < <http://www.observaciondebebes.com/wp-content/uploads/2015/03/Um-Olhar-um-Pensar-e-um-Compromisso-Psicanal%C3%ADtico-a-partir-do-filme-Tudo-sobre-minha-m%C3%A3e-de-Pedro-Almod%C3%B3var-Alicia-Lisondo.pdf> >.

MAIA, A. M. W. As máscaras d'A Mulher. **Mulheres de hoje (figuras do feminino no discurso analítico)**. KBP, Salvador, 2012.

MALUF, S. W. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 143-153, Jan. 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 08/09/2016>.

MANGIAROTTI, C. Única do amor à distância. **Mulheres de hoje (figuras do feminino no discurso analítico)**. KBP, Salvador, 2012.

MILLER, J-A. **La théorie du partenaire**. Quarto n°77. Bruxelles, p.633, 2002.

_____. **Mulheres e semblantes II**. Opção Lacaniana. Ano 1, n. 1, mar. 2010.

Disponível em:

<http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_1/Mulheres_e_semlantes_II.pdf>

_____. **Uma partilha sexual**. Opção Lacaniana. Ano 7, n. 20, jul. 2016.

Disponível em:

<http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_20/Uma_partilha_sexual.pdf>.

NOGUEIRA, L. C. A psicanálise: Uma experiência original o tempo de Lacan e a nova ciência. **Dissertação (Livre-Docência em Psicologia)**, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

PENA, Breno Ferreira. **Os desdobramentos do gozo feminino na vida amorosa (2012)**. Estudos psicanalíticos, n.37. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372012000100004&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0100-3437.>.

MIRAS, E. O silêncio das mulheres. **Feminilidade**. Revista Colofón, n. 30., nov. de 2010.

RABELAIS, G. W. A devastação na relação mãe e filha como efeito do gozo feminino. **(Dissertação de Mestrado)**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

RANGEL, M. L. Devastação, o que há de novo?. In **Opção Lacaniana**. Ano 7. Número 21, 2016.

RODRIGUES, A. L.; DUNKER, C. I. L. **Cinema e Psicanálise (Vol 2) A Realidade e o Real a Verdade em Estrutura de Ficção**. 2. ed. São Paulo. ed. Nversos, 2015.

SCORSOLINI-COMIN, F.; SANTOS, M. A.. A transmissão psíquica na poética familiar de Almodóvar: *Volver* (2006) e *Tudo sobre Minha Mãe* (1999). **Psic.: Teor. e Pesq.**, Brasília , v. 29, n. 3, p.287-295, Set. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722013000300006&lng=en&nrm=iso>.

SOLANO, L. A loucura de ser mulher. **Mulheres de hoje (figuras do feminino no discurso analítico)**. KBP, Salvador, 2012.

TELLES, J. S. S. O Último Almodóvar – Tudo sobre minha mãe (e nada sobre meu pai). **Psiquiatri Online Brasil**. Vol 5. Nº 2, Fevereiro de 2000. Disponível em: <<http://www.polbr.med.br/ano00/psi0200.php> >.

VORSATZ, I. **Antígona e a ética trágica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, 248p.