



ISPA Instituto Superior de Psicologia Aplicada

**O MATERNO EM “TUDO SOBRE A MINHA
MÃE” DE PEDRO ALMODÓVAR**

CATARINA BARROS

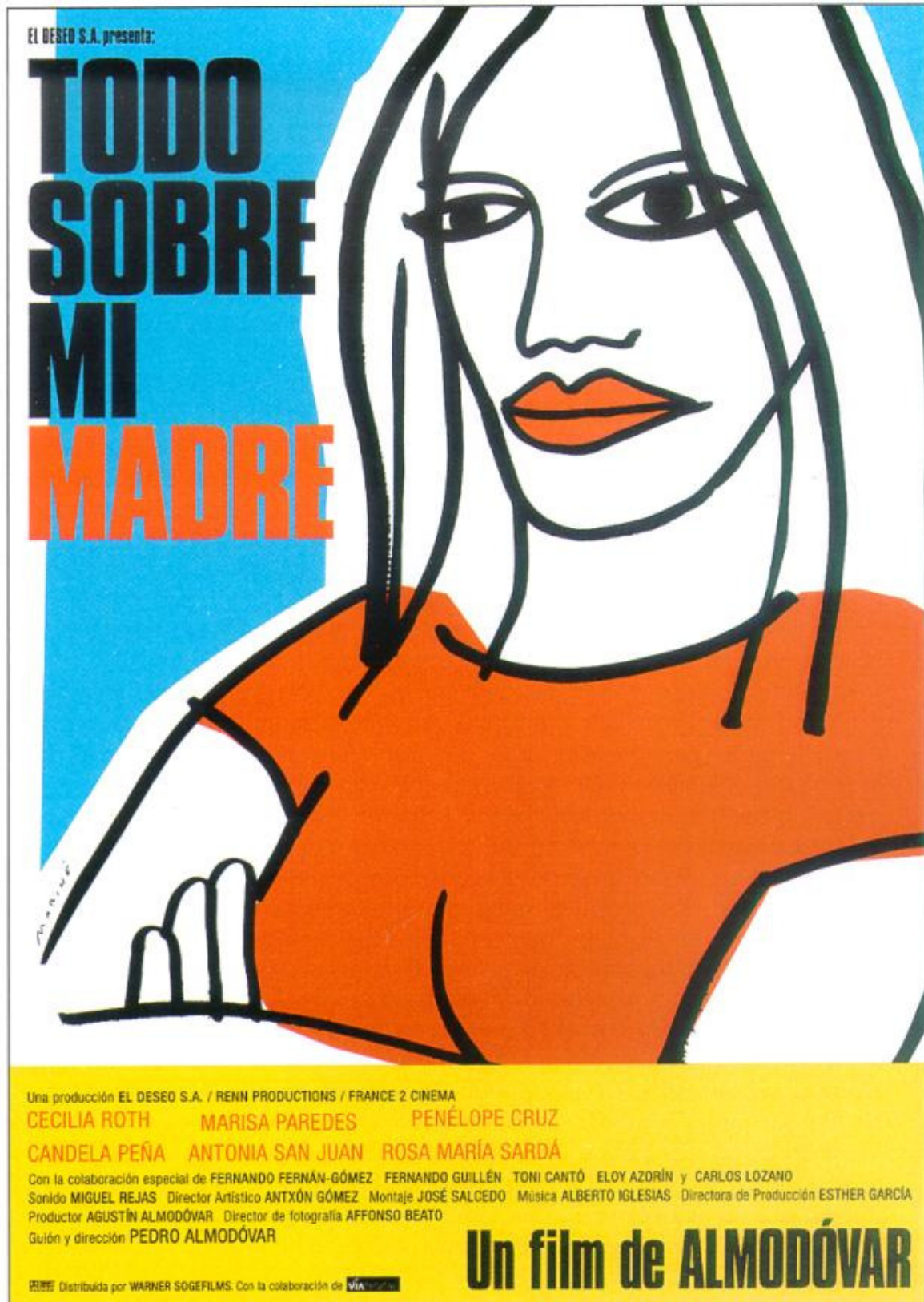
N.º 15264

**Coordenador do Seminário de Dissertação:
PROF. DOUTORA MARIA EMÍLIA MARQUES**

**Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
MESTRE EM PSICOLOGIA APLICADA**

Especialidade em Psicologia Clínica

2009



(Cartaz “Todo Sobre Mi Madre”, 1999)

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Prof. Doutora Maria Emília Marques, apresentada no Instituto Superior de Psicologia Aplicada para obtenção de grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho da DGES, nº 19673 / 2006 publicado em Diário da República 2ª série de 26 de Setembro, 2006.

Gostaria de agradecer a todos aqueles que me apoiaram na concretização deste trabalho:

À Prof. Doutora Maria Emília Marques (ISPA).

Ao Dr. Camilo Inácio (ISPA).

À minha família, amigos e colegas.

RESUMOS

NOME: Catarina Barros

Nº ALUNO: 15264

CURSO: Ciclo Conducente ao grau de Mestre em Psicologia Aplicada

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: Psicologia Clínica

ANO LECTIVO: 5º

ORIENTADOR: Prof. Doutora Maria Emília Marques

DATA: 2009

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: O Materno em “Tudo Sobre a Minha Mãe” de Pedro Almodóvar

RESUMO

Neste trabalho, pretende-se reflectir sobre as diversas faces do Materno e do Feminino no filme “Tudo Sobre a Minha Mãe”, de Pedro Almodóvar, autor contemporâneo que tem usado amplamente as personagens femininas na sua obra cinematográfica. Procura-se apreciar como é retratada a função materna no filme, ligada às dimensões de cuidado, de ajuda e de alimento.

Abordar o elemento materno presente numa criação artística, através das dinâmicas relacionais entre personagens, compreende um movimento particular: sublinhar a pertinência da obra, enquanto matéria de reflexão e de interrogação, bem como na qualidade de aliada do conhecimento.

Palavras-chave: Materno, Paterno, Feminino.

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO EM INGLÊS: The Maternal in “All About My Mother” by Pedro Almodóvar

ABSTRACT

In this article, it is intended to analyze the various faces of the Maternal and Feminine in the film "All About My Mother" by Pedro Almodóvar, contemporary author who has extensively covered the female characters in his film work. It seeks to assess how it is portrayed in the film the maternal role, linked to the dimensions of care, aid and feeding.

Addressing the maternal element present in an artistic creation, through the relational dynamics between characters, comprises a particular movement: emphasize the relevance of the work, as a matter of reflection and questioning, as well as an ally of knowledge.

Keywords: Maternal, Paternal, Feminine.

ÍNDICE

ÍNDICE	V
I – INTRODUÇÃO	1
II – LEITURA DO FILME	11
<i>Tudo sobre o meu pai...</i>	11
<i>Este menino vai ser das duas...</i>	14
<i>Somos tanto mais autênticas...</i>	17
<i>O meu filho... Sempre sonhei ter um...</i>	20
III – CONCLUSÃO	24
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	28

I – INTRODUÇÃO

O presente trabalho, procura elaborar uma reflexão sobre as diversas faces do Materno oferecidas no filme “Tudo Sobre a Minha Mãe”, de Pedro Almodóvar, autor contemporâneo que tem vastamente privilegiado as personagens femininas na sua obra cinematográfica.

Assim, o estudo contempla o propósito de apreciar como é retratada a função materna nas dinâmicas relacionais entre personagens e, desta forma, enaltecer a obra artística no seu contributo para o conhecimento, pensamento e indagação.

A leitura do filme irá compreender a análise de quatro cenas, escolhidas de entre a narrativa do mesmo, pela sua relevância no que concerne ao tema mencionado.

A primeira cena analisada descreve a relação existente entre uma mãe e seu jovem filho, ligação que é vivida com grande intensidade de parte a parte, evocando-se uma total ausência da figura paterna e sua repercussão.

O segundo excerto escolhido retrata a relação entre duas mulheres, em que uma cuida da outra, a qual se encontra grávida e gravemente doente. Mais uma vez, é-nos revelada uma situação de maternidade em que o pai é ausente, aguardando-se a chegada de um bebé que será recebido apenas pelo elemento feminino.

Prosseguindo a leitura de “Tudo Sobre a Minha Mãe”, será abordado um terceiro excerto, referente ao monólogo proferido por uma personagem que se transveste, uma «mulher» nascida homem, que se relaciona com os demais numa inscrição ao materno, oferecendo cuidado, protecção e amparo.

Por fim, analisa-se uma quarta cena, que exhibe o reencontro de um casal volvidos muitos anos de separação, em que podemos vislumbrar a complexidade da relação entre ambos, onde o materno, o feminino e o masculino se cruzam de forma nebulosa.

Pedro Almodóvar tem uma forma particular de narrar as vivências humanas, sobretudo as mais conturbadas ou intensas emocionalmente, com um misto de lágrimas e de riso, o que permite aceder às mesmas e enriquecer o seu conhecimento.

Em 1932 Freud recomendava que quando a ciência não oferecia a solução para um problema, que se perguntasse aos poetas. De facto, têm sido bastantes os trabalhos de psicanalistas a partir de obras de arte, pela possibilidade de aí se encontrarem respostas, trilhos, luzes...

Em muitas ocasiões, escritores, poetas, músicos, cineastas ou outros artistas são citados por autores psicanalíticos, são motivo de inspiração para a Psicanálise pela sensibilidade do seu olhar sobre a realidade.

Coimbra de Matos (2000) considera que na actividade onírica existe predominância de um funcionamento de tipo narcísico, ao passo que na actividade criativa assiste-se a um funcionamento de tipo objectal, de relação com o objecto, neste caso, com os destinatários da obra. Do ponto de vista do referido autor, a obra criativa reveste-se de uma intenção, a de fazer sonhar o receptor, passando o último, desta forma, a criar também: “É este o fenómeno da cultura viva – de criação em criação”. Assim, ambos, sonho e criação, integram a possibilidade de levantar questões, equacionar dados e resolver problemas, pelo que admitem uma “função auxiliar ou complementar do raciocínio”.

Waelder (1965) refere-se à arte na relação com o *id*, *ego* e *superego*, conceitos fundamentais psicanalíticos. Sobre a aproximação da arte ao *id*, Waelder comenta que, para Freud, a arte era sobretudo uma oportunidade de realizar, no plano da fantasia, os desejos que se frustravam na vida real, fosse por obstáculos externos ou por inibições morais. A arte seria, então, uma espécie de parte selvagem no movimento do princípio do prazer ao princípio da realidade, actuando como uma válvula de segurança da civilização. Citando Freud:

“A arte dá lugar a uma reconciliação peculiar entre os dois princípios (o princípio do prazer e o princípio da realidade). Um artista é originalmente um homem que se alheia da realidade porque não pode aceitar a renúncia à satisfação dos instintos que esta exige ao princípio, e um

homem que permite ao seus desejos eróticos e ambiciosos actuar plenamente na vida fantástica” (1911);

“ (...) A arte (...) é uma actividade destinada a acalmar desejos insatisfeitos, primeiro no próprio artista criador e depois nos seus ouvintes ou espectadores (...) O primeiro objectivo do artista é libertar-se a ele mesmo e, mediante a comunicação da sua obra a outras pessoas que sofram dos mesmos desejos retidos, oferecer-lhes idêntica libertação” (1913).

As criações do artista tornam-se a satisfação imaginária dos seus desejos inconscientes, à semelhança dos sonhos e, como eles, integram um certo compromisso, de forma a evitar qualquer conflito aberto com as forças da repressão. A relação do criador com o receptor medeia-se através de um eventual disfarce ou modificação do objectivo do impulso, do lado «belo» da obra e da expressão da fantasia, de forma a haver comunicação com o outro, para que também ele desfrute da criação como acto social e não puramente egoísta.

Na aproximação da arte ao *ego*, o autor fala de uma economia de soluções e da ideia de beleza. O *ego* é, no modelo psicanalítico um agente de solução de problemas, estando a qualidade de uma realização relacionada com o encontrar de uma solução quando a tarefa parecia irresolúvel. Em segundo lugar, essa mesma qualidade relaciona-se com a perfeição da solução e, em último lugar, com a sua elegância, com a economia dos meios. Para o autor, estas são as características que fazem do belo uma solução e que constituem o “aspecto *ego* da beleza”: perfeição e economia de meios.

Na aproximação da arte ao *superego*, Waelder recorda que Freud, num seu artigo sobre o humor (1927), enunciou uma forma de prazer estético ligado às operações do *superego*. O humor tem algo de libertador, mas tem também algo de grande e nobre. Waelder menciona a seguir como Freud via na pessoa que adopta uma atitude humorística face aos outros, uma semelhança com o comportamento do adulto para com uma criança, como sorri compreensivamente ante a trivialidade dos interesses e sofrimentos que lhe parecem tão grandes. Nesta atitude, o humorista retira o acento psíquico do seu *ego*, passando-o ao seu *superego*.

O humor é, pois, um dos casos em que o indivíduo se eleva acima da situação e preserva intacto o seu narcisismo. Esta formulação do autor é completada com as palavras de Freud: “A sua grandeza está claramente no triunfo do narcisismo, na vitoriosa afirmação da invulnerabilidade do ego. O ego nega desesperar-se com as provocações da realidade e deixar-se arrastar no sofrimento. Insiste que não podem afectar-lhe os traumas do mundo exterior e demonstra que tais traumas não são mais do que ocasiões para obter prazer” (1927).

Efectivamente, a obra criativa permite reflectir sobre os mais variados temas e, através do belo, transportar para uma eventual gratificação. Ainda que se abordem realidades e sentimentos de desprazer ou mesmo de dor no objecto artístico, ele ergue uma ponte para o prazer, oferece a possibilidade de dar significado aos desafios da realidade de uma forma compensadora. O humor é disso exemplo, sendo como que um acto de sorrir depois da adversidade, sorrir porque se elabora uma reflexão, uma elevação, a qual se torna transformadora.

Feitas estas breves considerações sobre obra artística, processo criativo e abordagem psicanalítica, voltamos ao objecto do presente trabalho, o filme enunciado. Trata-se de uma película repleta de emoções e acontecimentos dramáticos, não obstante, esses ingredientes são temperados com diversas notas de humor, uma característica do realizador que espelha justamente este movimento de transformar, elevar, de dar significado, sorrindo.

Começemos por descobrir o autor e a sua narrativa nesta fita, antes de abordar os excertos eleitos enquanto material de análise para o tema do elemento materno.

Pedro Almodóvar, cineasta espanhol, autor de “Tudo sobre a Minha Mãe”, filme de 1999 sobre o qual se irá reflectir neste estudo, tem recebido elevado reconhecimento internacional, na qualidade de singular criador, observador e narrador. Nos seus filmes, sensibilidade, densidade, humor, drama e crítica reúnem-se habilmente.

Antonio Holguín (1994), num estudo dedicado a Almodóvar, refere-se ao propósito do autor filmar um mundo próximo a todos nós, tal e qual como o conhecemos, intuito que o torna um brilhante retratista da sociedade, capaz de fazer com que o mais inverosímil resulte credível.

A obra do cineasta é contemporânea, com valor intrínseco, tanto cinematográfico como social e artístico.

Poderá dizer-se que a filmografia do autor gira em torno do tema do amor, o amor em todas as suas formas. Paralelamente, é tratada uma profusão de outras dimensões, como a família, a religião, a loucura, a doença, a música, a arte, a morte...

Para melhor compreender a visão de Almodóvar relativamente à realidade interna e externa do indivíduo, conforme tratada na sua obra, seguem-se alguns apontamentos biográficos do cineasta. Analisar as personagens de uma obra artística, neste caso, de um filme, associa-se inevitavelmente a conhecer o autor que as concebe.

Pedro Almodóvar nasce em 1951, numa povoação castelhana, Calzada de Calatrava. Aí passou a sua infância com os pais e quatro irmãos numa família humilde, de origem rural, até aos oito anos, altura em que a família foi viver para Cáceres.

Nesse período o cinema espanhol vivia uma série de adversidades que culminaram nas “Conversações de Salamanca”, onde se discutiu a realidade do cinema nacional. Pedia-se um novo Código de Censura, um dos principais problemas com que o cinema espanhol contou durante toda a época do franquismo, que reprimia muitas ideias e iniciativas de realizadores nacionais, bem como a visão de um cinema internacional renovado e progressista.

Almodóvar é, assim, um autor fruto do pós-guerra e do franquismo, que assiste à mudança democrática experimentada pela sociedade espanhola.

Quando o Almodóvar termina os seus estudos, ao nível de bacharelato, decide viver autonomamente, deixando Cáceres e instalando-se em Madrid com o seu irmão. A chegada a Madrid significou a descoberta de um mundo novo, mais livre e mais culto, que fomentou o desenrolar da sua formação cultural e pessoal. Aqui descobre o cinema, a literatura, as relações humanas e tudo o que é sinónimo de liberdade e cultura.

Neste contexto irá surgir um acontecimento histórico transformador da mentalidade de toda uma geração: o Maio de 1968 em França. Este movimento político-cultural vai influenciar a sociedade da época, dignificando o indivíduo enquanto pessoa, frente à imposição política ditatorial.

Almodóvar, desta forma, formava o que mais tarde seria o seu universo cinematográfico. Trabalhava em teatro e cinema, escrevia fotonovelas, bebendo de todas as fontes possíveis, de todo um universo feminino que lhe deu asas para desenrolar o seu estilo e as suas personagens. Assim converteu-se num grande director de actrizes, e um grande conhecedor da alma e do mundo da mulher.

Por essa altura um novo movimento artístico-literário aparece na capital de Espanha, relacionado com a década de 80, onde deu os seus maiores frutos, produto da chamada “movida madrileña”, à imagem do Surrealismo em França, e da “Bloomsday” em Inglaterra, o movimento aglutinou os cérebros mais interessantes da época.

Com uma Administração Pública preocupada em apenas subsidiar filmes, espectáculos e literatura que oferecessem ao estrangeiro uma imagem culta do país, Almodóvar, ao ser um artista original, contemporâneo e retratista de uma sociedade hedonista, depressa se torna no realizador mais famoso do país, vindo mesmo a superar Buñuel e Carlos Saura.

Os autores Jover, Richter e Sousa (1998) consideram que na obra do cineasta se encontra uma forte presença de elementos psicanalíticos: prazer e desprazer, passado e presente, trauma e sintoma, real e simbólico, culpa e sublimação. Os autores recordam que Freud em “Recordar, Repetir e Elaborar” (1914), chamava a atenção para os casos em que o paciente, em vez de recordar o material que poderia estar reprimido e esquecido, o expressava pelo agir. A experiência não seria reproduzida pela lembrança, mas sim repetida pela acção.

Esta dinâmica é possível de apreciar nos filmes de Almodóvar, onde se encontra repetidamente uma relação passado/presente, em que as personagens actuam em função de factos ocorridos no passado. Jover, Richter e Sousa (1998), identificam na filmografia do autor, o retorno do passado no presente, ainda que sob manifestações diferentes.

A representação do universo feminino na obra de Almodóvar é bastante saliente, como já foi referido. O autor define, aliás, a sua predileção por mulheres: “Já dizia Raphael que os homens também choram, mas as mulheres choram melhor” (cit. Por Holguín, 1994).

Pelo contrário, as personagens masculinas, apagadas pela abundância e sensibilidade das femininas, surgem como alvo de maior censura, sendo descrita uma sociedade fortemente influenciada pelo machismo, que o autor vê como causa das tragédias da mulher.

Com “Tudo sobre a minha mãe” (1999), o realizador vê finalmente a confirmação do seu sucesso internacional, em Cannes, nos Prémios Europeus de Cinema e obtendo o Óscar na categoria de «Melhor filme estrangeiro», pela Academia de Hollywood.

Neste filme, o excesso melodramático e de humor obedece a limites, tem o seu código de decoro: não se vê sangue, não há já a irrisão intempestiva de outros filmes. Também ao nível das personagens se observa um consenso: todas são, em última análise, humanizadas, passíveis de compreender e empatizar.

A narrativa oferece-nos personagens intrigantes e comoventes, cujas dinâmicas relacionais se vão encetando sobretudo em torno do elemento materno. Esse «universo materno», retratado pelo autor ao longo da sua produção cinematográfica, e nesta fita em particular, será o motor para a construção deste trabalho, universo a partir do qual se procurará reflectir e retirar um contributo.

“*Tudo Sobre a Minha Mãe* fala da criação artística, das mulheres, dos homens, da vida, da morte, e é, sem dúvida, um dos filmes mais intensos que eu já fiz. Não que nos outros tenha havido sequências banais, mas neste aqui eu quis ir ao essencial de cada sequência utilizando elipses, e isso dá uma sensação de intensidade, por vezes mesmo um pouco asfixiante. A literatura, o teatro, o amor de duas mulheres, a mãe ferida que luta, o mundo do travesti Agrado e da prostituição são assuntos que eu já tinha tratado, mas desta vez abordo-os de uma maneira muito diferente. Eu acho que com os mesmos elementos e com as mesmas personagens se pode fazer milhares de filmes diferentes.” (Pedro Almodóvar, 1999, in “Conversas com Pedro Almodóvar”, 2000, de Frédéric Strauss).

O filme conta a história de uma enfermeira (*Manuela*) que, na sequência da perda do filho (*Esteban*) num acidente, resolve ir em busca do pai deste e assim cumprir o último desejo confessado pelo jovem, ao qual sempre houvera sido vedada informação sobre a figura paterna. Trata-se portanto de um filme dramático.

Manuela nunca dissera a *Esteban* quem fora o pai. Em memória do filho, a protagonista deixa Madrid e segue para Barcelona para procurar o ex-marido, com o intuito de lhe dizer que as últimas palavras escritas pelo filho de ambos eram dirigidas a ele, mesmo sem nunca o ter conhecido. No entanto, primeiro terá de lhe contar que quando ela o abandonara dezassete anos antes, estava grávida, que tiveram um filho e que ele morrerá. *Manuela* terá de lhe dizer ainda que chamou ao filho *Esteban*, o mesmo nome do progenitor, que entretanto o tinha alterado para *Lola*, passando a assumir a imagem de mulher.

Francisco Frazão (2000), num ensaio elaborado sobre esta película, comenta que a narrativa cinematográfica acompanhará o percurso de *Manuela* a seguir à morte de *Esteban*, sendo o retorno a Barcelona trabalhado através da imagem de um túnel de comboio; simbólica viagem pelo interior da terra que alude a um percurso interno, um regresso ao passado, ao que foi abandonado e rejeitado.

Pelas palavras de *Manuela*: “Há dezassete anos fiz este mesmo trajecto, mas em sentido contrário, de Barcelona a Madrid. Também fugia, mas não estava só, trazia o *Esteban* dentro de mim. Então fugia do pai dele e agora vou à sua procura.”

Ao longo deste caminho e até atingir a finalidade pretendida, *Manuela* irá reencontrar *Agrado* (sua amiga e do ex-marido), conhecer a Irmã *Rosa* (grávida de *Lola*) e assistir de perto à peça de teatro “Um eléctrico chamado desejo”, de Tennessee Williams, espectáculo que a marcara profundamente em jovem, já que a própria e o ex-marido haviam em jovens integrado um grupo de teatro amador, que levava a cena esse mesmo espectáculo.

Com a perda de *Esteban*, filho a quem se dedicara em absoluto, o sentimento de vazio emerge, bem como um subseqüente movimento de substituição. Este mecanismo de «substituir por» será uma presença evidente no filme. São várias as substituições, a vários níveis, que se operam em “Tudo Sobre a Minha Mãe”.

Parafrazeando Frazão (2000) “Uma pessoa substitui outra: o terceiro *Esteban*, filho de *Rosa*, toma o lugar do filho de *Manuela*; *Manuela* faz também as vezes de mãe de *Rosa* durante a gravidez, sendo substituída por *Agrado* como ajudante da atriz *Huma*, além dos acontecimentos relacionados com *Um eléctrico chamado desejo*” (*Manuela* substitui uma atriz, assim como *Agrado* improvisa um monólogo biográfico, numa noite em que o espectáculo é cancelado por duas das atrizes terem faltado).

Como se pode constatar, são diversas as personagens femininas apresentadas no filme, e que se cruzarão ao longo do mesmo: *Manuela*, a Irmã *Rosa* e sua mãe, os travestis *Agrado* e *Lola*, as atrizes *Huma* e *Nina*. Todas as personagens compreendem um vasto mundo próprio.

Neste trabalho ir-se-á privilegiar a forma como o elemento materno é sugerido na fita, em *Manuela*, *Rosa* e *Agrado*, as personagens mais relevantes sob este prisma, assim como as dinâmicas relacionais que se irão traçar entre as mesmas. No campo das referidas dinâmicas, salientam-se as constituídas entre *Manuela/Esteban*, *Manuela/Rosa*, *Manuela/Lola* e entre *Agrado* e restantes personagens.

No paradigma psicanalítico clássico, os conceitos de feminino e materno aparecem muitas vezes assimilados, ou formulados como reciprocamente dependentes, quando materno e paterno se podem considerar categorias dentro das categorias maiores de masculino e feminino (José Afonso, 2007).

Citando Maria Emília Marques (1996), no âmbito destas noções: “Conceito que atravessa vários eixos simbólicos, o feminino pode aparecer pelo menos a três níveis: alimentador, continente, fértil, fecundo e onipotente; sedutor, erotizado e erotizante e, finalmente, aterrorizador e mesmo destrutivo (...) Parece-nos haver alguma legitimidade em afirmar que enquanto o *feminino* mobiliza a *identificação*, mobilizando, portanto, também, o masculino, o *materno* mobiliza e implica sobretudo o corpo, *corpo* sujeito a funções específicas, funções essas que só são intermutáveis nas fantasias. Quanto ao *paterno*, ele cumpre o papel de *separador*, *reparador* e *mediador*, papel que permite a *transição*, a *continuação*, a *continuidade* e a *realização*, nem que para tal seja necessário o recurso à força, isto é, ir *contra*.”

Na função materna, podem inscrever-se dimensões como as da criação, fertilidade, continente, alimento e cuidado, enquanto que o feminino inclui o potencial erótico e sedutor, que também pode ser fonte de terror. O elemento materno liga-se, assim, a determinadas funções, como a de prestação de cuidados e afectos específicos, de protecção, segurança, amparo, de compreensão destas necessidades no outro. Ao elemento masculino caberá dinamizar a separação entre o sujeito e a figura materna, permitindo a continuidade e escudando de uma relação fusional entre os últimos.

Dentro deste contexto, o presente estudo irá procurar apreciar como no filme é sugerida a vivência da maternidade, assim como a presença do elemento materno na relação entre personagens, através da análise de quatro cenas. A este objectivo une-se um segundo: enaltecer o cinema enquanto fonte de emoções, face a um público convidado a reflectir.

II – LEITURA DO FILME

Tudo sobre o meu pai...

“Amanhã faço dezassete anos, mas pareço ter mais. Nós, rapazes que vivemos sozinhos com as mães, temos uma expressão própria, mais séria que é costume, de intelectual ou escritor. E no meu caso é natural, por ainda por cima ser escritor.” Estes são os pensamentos do jovem *Esteban*, que inauguram a sua presença no filme.

Almodóvar, neste filme, alude a uma configuração familiar frequente nos dias de hoje, o agregado familiar monoparental mãe/filho. O início da narrativa retrata uma família constituída por uma mãe e seu filho adolescente, havendo ausência da figura paterna, considerando o jovem que essa particularidade lhe confere uma maior maturidade e potencial criativo.

Esteban vive uma estreita relação com a sua mãe, *Manuela*, enfermeira hospitalar numa Unidade de Transplante de Órgãos, admirando-a intensamente. É sugerida a forte presença de um universo feminino na vida do jovem escritor, que se interroga sobre a figura paterna, ao mesmo tempo que assiste ao filme “All about Eve” e prepara um romance intitulado “Tudo sobre a Minha Mãe”, o título do filme (Regina Néri, 2003).

Esteban: “Um dia destes vais ter de me contar tudo sobre o meu pai; não chega dizeres que morreu antes de eu nascer”.

Manuela: “Não é um assunto fácil de falar...”

Esteban: “Calculo, se não já me tinhas contado. Estive quase a pedir-to como presente de anos”.

Manuela: “Não sei se será um bom presente”.

Esteban: “Enganas-te. Para mim não podia haver melhor.”

Manuela: “Então conto-te tudo quando chegarmos a casa.”

Na noite em que um automóvel leva a vida do seu filho *Esteban*, o presente e o futuro de *Manuela* ficariam envolvidos numa escuridão e angústia profundas. O jovem é vítima de

atropelamento ao correr atrás de um automóvel, para pedir o autógrafo de uma atriz como oferta para a sua mãe. Nessa mesma noite, enquanto aguardava no hospital, *Manuela* lia as últimas linhas escritas pelo filho num bloco de notas que ele trazia sempre consigo.

“Ontem à noite a mãe mostrou-me uma fotografia dela em nova, a que faltava metade. Não lhe quis dizer mas à minha vida falta também essa parte. Esta manhã remexi as gavetas e encontrei um molho delas. A todas falta metade. O meu pai, suponho. Quero conhecê-lo. Tenho de fazer a minha mãe perceber que não me importa quem seja, nem como seja, nem como se portou com ela, não me pode roubar esse direito”.

Na literatura psicanalítica, diversos autores referem-se à importância da figura paterna enquanto agente facilitador da separação-indivuação da criança face à mãe. Durante este processo, no caso do menino, este irá voltar-se progressivamente para o pai, “tornando-se o pai, o protector absoluto contra as necessidades regressivas a um passado simbiótico encarado como «paraíso perdido»” (Blos, 1988, cit. por Rodrigues, 2000).

Jeanne Lafont (2003), num trabalho dedicado justamente ao filme “Tudo Sobre a Minha Mãe”, faz referência ao facto de, logo no início da fita, existir uma alusão ainda que metafórica, ao mito de Édipo, na sua apresentação mais clássica: a impossibilidade para o jovem filho, de amar outra mulher que não a mãe. No filme, surge a morte prematura do adolescente, quando este, com o objectivo de recolher um autógrafo, resolve perseguir o automóvel que transportava uma atriz muito apreciada pela sua mãe.

O desaparecimento de *Esteban*, além de se poder relacionar com o envolvimento intenso que o mesmo manifestava relativamente ao «universo» da mãe, pode também associar-se à ausência do pai, da figura paterna. O desconhecimento que *Esteban* tinha quanto ao progenitor, que para o jovem era sentido como a falta de uma metade na sua vida, bem como da sua mãe, levava-o a perseguir essa mesma parte. Existe em *Esteban* uma busca incessante, como que uma perseguição ao nível do paterno e do materno, uma procura do parental, procura essa que, em certa medida, acabaria por se envolver em tragédia, em morte.

Lucía Paschero (2002) sublinha igualmente a importância da figura paterna no processo de separação-indivuação da criança, referindo-se ao caso das meninas, sendo que inscreve o pai, o homem, como o grande definidor do devir feminino. Segundo a mesma, o pai não só

representa a chegada do Édipo como representa sobretudo a chave da sua resolução. A fantasmática do pai define a erotização da filha, e a lei, o interdito, que é a proibição do incesto, é uma lei que valerá tanto para o masculino, como para o feminino, para o filho ou filha.

Assim, é o pai quem fornece o limite adequado entre o que se pode e o que não se pode ter, limite este de relevância fundamental. A referida autora finaliza esta concepção efectuando a seguinte ressalva: "... o pai é a lei amável, que se ama. E apenas porque é amado, é que vale como lei."

Recordando Teresa Ferreira (2002): "Nos dois sexos, a boa identificação paterna deve integrar o que há de mais evoluído no psiquismo humano, no sentido dos valores morais, da socialização, das noções claras de distância na relação com os outros, base de um respeito mútuo na relação humana necessária ao sucesso na integração escolar, social e profissional mais tarde." Com efeito, quando existem relações familiares de qualidade, tanto a nível parental como conjugal, fica favorecida a adequada interiorização das diversas noções enunciadas.

Este excerto do filme faz alusão às fragilidades decorrentes da ausência da figura paterna mas, acima de tudo, da ausência do masculino. Em concreto, remete-nos para a imensa importância da construção interna da história do indivíduo, de como é fundamental para o ser humano poder pensar-se, conhecer-se, ainda que a verdade da sua história não seja a mais feliz. Neste sentido, as vivências dramáticas do jovem, começavam a encontrar aplicação nas suas obras criativas, nos textos que escrevia, no que poderia vir a tornar-se um movimento de sublimação.

Eteban sentia que lhe faltava metade da sua vida, o que o transportava para um sentimento de incompletude e busca do paterno. Por outro lado, o jovem efectuava um apaixonado investimento na figura presente na sua vida, a materna, do que resultaria uma separação trágica e uma impossibilidade de acontecerem outras relações vivas, além da vivida com a sua mãe.

Este menino vai ser das duas...

Como já foi dito, ao longo da narrativa do filme vamos encontrando transversalmente movimentos de substituição, começando pelo tema do transplante de órgãos, assunto inaugural e antecipatório do tipo de movimentos que se irão seguir.

Na essência da história que nos é contada, emerge um acontecimento substitutivo de grande relevância: após a morte do filho de Manuela, ocorre o nascimento do filho da Irmã *Rosa*.

Rosa: “Vou chamá-lo Esteban”.

Manuela: “Ao teu filho? E porquê?”

Rosa: “Por causa do teu. Este menino vai ser das duas.”

Manuela: “Quem dera que estivéssemos sós no mundo, sem compromissos. Tu e o teu filho só para mim. Mas tens família, Rosa.”

(...)

Rosa: “Espero que o terceiro Esteban seja o definitivo para ti.”

Manuela: “O terceiro Esteban?”

Rosa: “A Lola foi o primeiro, o teu filho, o segundo.”

Manuela: “Sabias que a Lola foi também pai do meu?”

Rosa: “Claro. Não foi precisa muita esperteza...”

Manuela: “A Lola não sabe que tivemos um filho, nunca lhe disse.”

Rosa: “E o teu filho, sabia?”

Manuela: “Também não. Mas não falemos de tristezas, hoje é um grande dia.”

(...)

Rosa: “Promete-me uma coisa. Se acontecer alguma coisa... Promete que não lhe escondes nada.”

Manuela: “Não tenho de prometer nada, dizes-lhe tu o que quiseres.”

Rosa: “Promete.”

Manuela: “Se isso te sossega... Está bem, eu prometo.”

Raquel Goldstein (2002) aborda a realidade psíquica da mulher num tempo essencial, o da passagem de menina a jovem mulher, durante o qual se poderá tornar mãe, através das forças pulsionais que activam o «desejo de um bebé». As reflexões da autora parecem poder

constituir algum significado às dinâmicas relacionais trazidas por Pedro Almodóvar nestas personagens: a maternidade de *Manuela*, o filho que *Rosa* espera, que se chamará também *Esteban* e ainda, a própria relação entre *Manuela* e *Rosa*, fortemente maternal, em que inclusivamente são prestados cuidados básicos pela primeira à segunda.

A autora faz menção, no encadeamento do desejo de ter um bebé, a um desejo de completude, a um novo despertar, um reencontro em que simbolicamente a jovem mulher poderá procurar o bebé que foi para a sua própria mãe.

Depois, o desejo de ter um bebé, deverá dar lugar ao «desejo de um filho», o que significará uma alteração decisiva para a díade inicial mãe-bebé, mudança que depende fundamentalmente da eficiência psíquica do terceiro elemento, homem desejante, que, nas palavras da autora: “ (...) deverá convocar activamente a jovem-mulher-mãe (...), ressuscitando-a na posição de mulher-desejada-desejante”(op.cit., pp. 235).

O filme conta-nos a história precisamente de um jovem em busca do pai, enquanto elemento ausente da sua vida. As dificuldades que existiam no casal *Manuela/Esteban* (pai) acabam por culminar numa ruptura entre os mesmos, impulsionada pela fuga de *Manuela*, já grávida. Assim, irá erguer-se uma relação mãe-criança de grande exclusividade e onde o masculino e o paterno serão excluídos.

A ausência do terceiro elemento na díade mãe-bebé tem influência sobre a criança, bem como sobre a mulher. É importante que a mulher, na nova qualidade de mãe, possa reinvestir o feminino, ao desejar e ser desejada pelo companheiro, dinâmica esta que mais adequadamente poderá proteger na criança, o seu lugar de filho desejado.

Com efeito, a presença do paterno nestes moldes dá acesso a uma organização triádica edípica e assegura a separação da díade, bem como a interdição do incesto. De acordo com a citada autora, a jovem mulher, poderá ainda, nesta altura, reconhecer finalmente a mãe como «não-toda», desidealizando a imago da mãe fálica pré-edípica e assim fundar a experiência da sua própria incompletude, a qual veiculará a possibilidade de deixar os filhos viverem uma vida psíquica autónoma.

Assim, o desejo de ter um bebé, pode relacionar-se com a experiência da mãe enquanto bebé que foi, sendo um desejo inscrito na díade. O desejo de ter um filho localiza o bebé fora da díade, podendo a criança então, nestas condições, constituir-se como um outro a ser descoberto.

Na filmografia do autor, a repetição de acontecimentos, de personagens e de sentimentos é bastante evidente. Almodóvar alude recorrentemente a esta tendência para repetir no indivíduo, sendo que o diálogo acima citado – entre *Manuela* e *Rosa* antes do nascimento do bebé *Esteban*, sugere, de facto, a potencial repetição de uma maternidade conforme vivida pela primeira. *Manuela* expressa o desejo de que o bebé fosse de ambas, mais uma vez, sendo vedado o elemento masculino.

Jover, Richter e Sousa (1998) referem-se exactamente à constante presença da repetição na obra almodovariana. O realizador ilustra personagens que desenvolvem dinâmicas relacionais nas quais são obtidos resultados idênticos, marcadas por uma perpétua recorrência a um determinado acontecimento. Ainda que o passado retorne de forma diferente, o mesmo é perfeitamente identificável. A relação passado/presente observa-se em “Tudo Sobre a minha Mãe”, no sentido em que as personagens principais actuam em função de factos ocorridos anteriormente.

Rosa, receando não resistir ao agravamento do seu estado de saúde, pede a *Manuela* que esta assegurasse os cuidados do seu bebé, mas que, não lhe escondesse a identidade do pai, a verdade dos acontecimentos. Esta decisão poderia permitir à criança a construção da sua história, da sua origem, o que não foi possível ao jovem *Esteban*, filho de *Manuela*.

No entanto, e porque efectivamente *Rosa* irá falecer após o nascimento do seu bebé, o filme anuncia-nos uma segunda maternidade vivida por *Manuela*, mais uma vez, em eventual situação de exclusividade entre a mesma e a criança, repetindo-se a dinâmica relacional que acontecera entre a protagonista e o seu filho.

Somos tanto mais autênticas...

Num filme dramático por excelência, a personagem *Agrado* (travesti) é a principal referência humorística, garantindo a tonalidade típica do autor. Existe imenso humor na película, sempre que *Agrado* aparece no ecrã. Citando a personagem:

“Chamam-me *Agrado* por toda a minha vida só ter querido tornar a vida agradável aos outros. Além de agradável sou muito autêntica. Reparem neste corpo todo feito por medida. (...) O que dizia é que custa muito ser autêntica, minha senhora. E nestas coisas não há que ser forreta. Porque somos tanto mais autênticas, quanto mais nos parecemos com o que sonhámos”.

Agrado é uma figura de elevada complexidade, sob vários aspectos. Faz-nos reflectir sobre a construção da identidade no indivíduo, sobre a identidade feminina e a masculina e sobre uma «identidade sonhada».

Freud (1915) descreve «masculino» e «feminino» como sendo dos conceitos mais confusos em ciência: mesmo que se distingam através da actividade ou passividade, através de postulados biológicos, ou mesmo por conceitos sociológicos, apresentam delimitações muitas vezes pouco precisas. Pelo contrário, todas as pessoas revelam uma mistura de traços de carácter pertencentes ao seu sexo e ao sexo oposto, que se traduz numa combinação de actividade e passividade (Freud, 1906, p.226, cit. por José de Matos, 1996).

Segundo Winnicott (1967, cit. por Rodrigues, 2000) o bebé não existe separado dos braços que o seguram, não se encontra num meio neutro. São muitos os estímulos num mundo sexuado, onde existem representações sobre o que é masculino e feminino, que, conjuntamente com a fantasmática individual concorrem para o sentimento de identidade sexuada. A construção da identidade sexual, torna-se um processo a visitar, dado o seu enquadramento na vivência interna e externa de *Agrado*.

Chiland (1998) refere que o bebé vive experiências diferentes com o pai e com a mãe, mesmo que estes forneçam cuidados semelhantes. Desde muito cedo que o bebé está capacitado para distingui-los nas suas características. Sente as diferenças nas vozes, no odor, nos corpos, entre outras, e é este conhecimento precoce do que são os pais que veicula o ajustamento mútuo. As

fantasias e emoções transmitidas pelas figuras parentais são recebidas activamente pelo bebé, «interpretando-as».

Chiland enfatiza o valor destas elaborações do bebé, até porque lhe são enviadas muitas mensagens, umas mais claras do que outras. Para a autora, os pais na sua maioria não se dão conta da forma diferenciada como lidam com as meninas e com os meninos, opinião sustentada também por Money e Ehrhardt (1972, cit. por Kernberg, 1995).

A formação da identidade sexuada vê o seu começo desde muito cedo, exterior mesmo ao bebé, ou seja, no imaginário dos pais com o seu bebé sonhado, imaginário este de fantasias que perduram. O processo seguirá daí em diante, de acordo com as manifestações para com o bebé, as quais podem reforçar a sua identidade sexual e estimulá-la ou, ao invés, ser confusas e geradoras de ambiguidade, o que poderia ter acontecido numa personagem como a de *Agrado*.

Ao nível das dinâmicas relacionais vividas pela referida personagem, assiste-se a uma constante necessidade em ajudar o outro (*Huma, Manuela...*), posição ligada à função materna, de cuidado e protecção.

É possível encontrar uma ligação entre este tipo de relacionamento com o outro, e o eventual desejo no travesti de se tornar uma «mulher fálica». Os seios implantados em *Agrado*, além de a tornarem mais semelhante a uma mulher, revestem-se de um valor simbólico, já que reenviam para a função materna, de alimentar, nutrir, cuidar.

Por outro lado, *Agrado* mantém o pénis, órgão genital que possui enquanto homem nascido, o que parece remeter para essa procura de uma «completude». Tal poderá indicar um eventual sentimento de incompletude, ao nível interno, o qual é agido externamente, pela transformação do corpo. Todavia, esta transformação não é operada na totalidade, como se espelhasse o desejo de alcançar uma «completude anatómica», enquanto tentativa de reparação de uma incompletude em termos psíquicos.

Para compreender este possível sentimento interno, torna-se pertinente visitar a sexualidade infantil, isto é, o desenvolvimento da psicosexualidade. Dentro das fases do caminho

desenvolvimental da organização sexual (organizações pré-genitais), a organização fálica compreende aspectos que se podem relacionar com esta questão.

A fase fálica, que se inicia por volta do terceiro ano, remete para uma certa primazia dos órgãos genitais, mas sem ainda existir uma autêntica genitalização da libido (Bergeret, 1998). Nesta altura a criança não toma consciência da diferenciação sexual, mas antes da existência ou não existência do órgão anatómico masculino. O pénis não é ainda percebido como um órgão genital, mas sim como um órgão de potência ou completude – um falo, de onde deriva o nome atribuído à fase.

Antes da criança se render à diferença evidente entre os sexos, há tendência para imaginar que a mãe é possuidora de um pénis, o falo de potência. Trata-se da crença de uma «mãe peniana», a «mãe fálica», uma mãe idealizada que não foi vítima da castração; “ (...) um imago de mãe anterior à distinção, uma personagem parental toda-poderosa” (Bergeret, 1998).

Esta crença de potência da «mãe fálica», pode permanecer no indivíduo ao nível do *ideal de ego*, representando a «completude» de forma idealizada, com origem na falha narcísica.

Neste enquadramento, pode fazer-se uma ponte entre o que a literatura referencia para o funcionamento segundo um *ideal de ego* narcísico, materno (Bergeret, 1998) e o funcionamento de *Agrado*, o qual reenviaria para uma relação com o outro de ajuda, cuidadora, assente no poder materno da nutrição. Ao nível do corpo, do externo, este *ideal de ego* onde figura uma «mãe fálica», mobilizaria na personagem, os movimentos de transformação do seu corpo no sentido da «completude anatómica».

Agrado é uma personagem que, muito embora integre uma feminilidade acentuada (autêntica, porque sonhada, segundo a concepção da própria), revela uma maior identificação ao materno, do que propriamente ao feminino, o que se relaciona com o materno implicar acima de tudo o corpo sujeito a funções específicas. O seu constante providenciar de afecto ao outro, pode reflectir assim, a ilusão do poder materno através das funções de cuidado e de alimento.

O meu filho... Sempre sonhei ter um...

Na cena do funeral de *Rosa*, já próximo do desfecho do filme, podemos enfim conhecer *Lola*, personagem fundamental, pai de *Esteban* (com *Manuela*), pai do bebé *Esteban* (com *Rosa*) e amiga de *Agrado*.

É interessante observar que a figura deste pai, que o jovem *Esteban* incessantemente procurava descobrir, também apenas é desvendada ao público muito perto do final da fita.

Na referida cena, *Manuela* e *Lola* conversam, *Lola* diz pressentir a morte, sendo nesta altura que a primeira lhe conta, finalmente, os acontecimentos decorridos dezoito anos antes e que haviam motivado a sua vinda a Barcelona.

Lola: “Manuela, é tão bom ver-te. É só pena que seja aqui...”

Manuela: “Não podia ser noutra sítio, não és um ser humano *Lola*, és uma epidemia.”

Lola: “É, sempre fui excessiva...E estou muito cansada. *Manuela*, eu estou a morrer. Ando a despedir-me de tudo. Roubei a *Agrado* para pagar a viagem à Argentina. Queria ver uma última vez a aldeia, o rio, a nossa rua... E gosto de poder despedir-me também de ti. Só me falta conhecer o filho da Irmã *Rosa*. O meu filho. Sempre sonhei ter um, como tu sabes.”

Manuela: “Quando fugi de Barcelona ia grávida de ti...”

Lola: “O quê? (...) Trouxeste-o? Quero conhecê-lo. (...) Nem que seja de longe, juro-te que ele nem me vê. É a última coisa que te peço...”

(*Manuela* conta o acidente sucedido)

Manuela: “ (...) Só vim a Barcelona para to dizer. Lamento, lamento tanto...”

Posteriormente a este reencontro, antes de *Lola* falecer, *Manuela* leva-lhe a conhecer o pequeno *Esteban* (filho de *Rosa*), que ficou a seu cuidado, bem como lhe entrega a fotografia e as anotações escritas por *Esteban*, primeiro filho de *Lola* (com *Manuela*):

Lola: “Estás com o papá... Posso dar-lhe um beijo?”

Manuela: “Claro mulher.”

Lola: “Meu filho, lamento deixar-te uma herança tão pesada.”

Lola é uma personagem intrigante e que ao longo do filme vai surgindo sempre envolvida em grande mistério. No contexto deste trabalho, interessa reflectir sobre a relação conjugal que existiu entre *Esteban (Lola)* e *Manuela*, o facto de *Esteban* no decorrer do casamento ter passado a assumir uma identidade feminina (*Lola*), e a ruptura entre o casal, aquando da gravidez de *Manuela*.

Após *Manuela* ter descoberto a mudança física no marido, o casamento perdurou algum tempo, tendo essa alteração sido tolerada até um certo momento. Este período poderá corresponder, conforme já foi atrás descrito, ao que Stoller (1993) sugeriu, no limite, para o travestismo: a fantasia de viver permanentemente como uma «mulher fálica», com a esposa a disponibilizar gratificações sexuais, mediante uma forte componente maternal (triunfo sobre o trauma original).

Lola é uma personagem que se reveste de grande ambiguidade, a qual se manifesta na relação com o próprio corpo e nas suas escolhas de objecto (femininas e masculinas). No entanto, ainda que de uma forma menos óbvia, também *Manuela* partilha de uma certa ambiguidade.

Segundo a noção de bissexualidade para Freud (1925), podemos incluir neste âmbito os indivíduos que fazem uma escolha objectal que envolve os dois sexos, mas também a predisposição bissexual no ser humano, ou seja, a existência em simultâneo no sujeito de pulsão feminina e pulsão masculina.

Para Freud, a ambivalência da criança em relação aos seus progenitores, explica-se pela bissexualidade. Um menino não tem somente uma atitude afectuosa para com a mãe, sente de igual modo, alguma hostilidade e ciúme, verificando-se o mesmo relativamente ao pai. Estas identificações duplas e atitudes ambivalentes derivam de comportamentos e atitudes femininos no menino e masculinos na menina.

Para o autor, a bissexualidade testemunha a existência de dois tipos de pulsões opostas: a pulsão de morte (agressiva) e a pulsão de vida, ambas fazendo parte do quotidiano normal ou patológico.

Segundo Kernberg (1995) e ainda em torno da bissexualidade, no caso dos meninos, a criança experiencia-se a si mesma enquanto filho homem amado pela mãe. Assim, o menino identifica-se com o papel de filho homem, ao mesmo tempo que se identifica com o papel de mãe mulher. Mais tarde, adquirirá a capacidade, em relacionamentos posteriores, de actualizar a sua representação do self, enquanto projecta a representação da mãe noutra mulher. Não obstante, noutras circunstâncias, o sujeito pode também representar o papel da mãe, enquanto projecta a sua representação do self noutro homem.

Existe um elemento essencial a atentar na personagem *Lola*, que se prende com a necessidade de preservação do masculino na mesma: o desejo de ser pai de um filho menino.

Pensa-se que tal possa indiciar a necessidade de confirmação de uma masculinidade insegura e ameaçada na personagem, conjuntamente com a manutenção do órgão genital masculino, o qual é fertilizador. Assim, sugere-se que a presença de uma angústia de castração fálica ou de incompletude possa determinar uma angústia de morte, contra a qual o fantasma do desejo de ter uma criança (espécie de reduplicação de si), representa uma defesa possível.

Lola foi impedida de conhecer e acompanhar o desenvolvimento do seu primeiro filho, e não viveu para acompanhar o segundo. Mas antes de morrer, obteve uma gratificação narcísica extraída de ambos: saber que aos dois foi dado o seu nome de nascimento, *Esteban*.

É interessante esta gratificação conferida, que se prende com o elemento masculino na personagem, com a sua preservação. *Lola*, muda de nome, de aparência, assume a identidade feminina, no entanto, esta mudança não é levada até ao fim, o que se pode verificar na manutenção do órgão genital masculino (tal como em *Agrado*), bem como nestes apontamentos. A ambiguidade da personagem vai de encontro a uma das características da filmografia de Pedro Almodóvar: a presença da repetição, de uma história que evoca outra, ou a substitui, de vivências emocionais que se repetem, que reenviam para uma certa inevitabilidade dos acontecimentos.

O autor alude recorrentemente à dificuldade em quebrar um ciclo, à ambivalência que existe em torno do comportamento das personagens e seus desejos, como se as experiências que nos apresenta ficassem inacabadas, por completar num tempo seguinte... num movimento incessante, sem término.

III – CONCLUSÃO

Com o presente trabalho pretendeu-se abordar o elemento materno retratado no filme “Tudo Sobre a Minha Mãe”, de Pedro Almodóvar. Escolher uma obra artística como fonte de reflexão representa um elogio à capacidade do objecto criativo de fazer sonhar o receptor, passando o último, desta forma, a criar também, a levantar questões e, eventualmente, a resolver problemas. A obra criativa permite reflectir sobre os mais variados temas e ainda, através do belo, dar significado às adversidades da realidade de uma forma gratificante.

Pedro Almodóvar é um cineasta que procura filmar um mundo que nos seja familiar, sendo a sua obra contemporânea de valor, tanto cinematográfico, como social e artístico, representando o universo feminino de forma bastante proeminente. As personagens masculinas são alvo de maior censura, sendo o machismo enraizado na sociedade, considerado pelo autor como causa dos infortúnios da mulher.

Pelas palavras de Almodóvar (1999) sobre o filme, consagrado às mulheres: “Contra este machismo de que me lembro na minha infância, as mulheres fingiram, mentiram, esconderam, e dessa forma permitiram que a vida fluísse e se desenvolvesse, sem os homens o descobrir ou obstruir. Não o sabia na altura mas esse iria ser um dos assuntos do meu 13º filme, a capacidade das mulheres de representar, de fingir. E a maternidade difícil. E a solidariedade espontânea entre as mulheres. Eu sempre dependi da gentileza dos estranhos, diz *Blanche Dubois* de Tennessee Williams. Em *Tudo Sobre a Minha Mãe*, os estranhos gentis são mulheres (...).

O filme relata a história de *Manuela*, uma enfermeira que perde o seu filho *Esteban*, de 17 anos, num acidente. A grande motivação do rapaz consistia em conhecer a identidade do pai, algo que a mãe sempre lhe tinha ocultado. Em memória de *Esteban*, *Manuela* sente a necessidade de procurar o pai do jovem. Com esta intenção viaja para Barcelona, onde reencontra o seu antigo amor, o qual se tornara numa mulher conhecida por *Lola*.

Foi possível reflectir que o desaparecimento de *Esteban*, além de se poder relacionar com o envolvimento intenso que o mesmo manifestava relativamente à sua mãe, se associou também à ausência do pai, da figura paterna. *Esteban* empreendia uma busca incessante, como que

perseguia o paterno e o materno, na procura da relação parental. Esta perseguição, no fundo uma perseguição de si próprio, da sua identidade, viria a desencadear uma ruptura trágica, havendo como que uma impossibilidade de acontecerem outras relações vivas, além da vivida com a sua mãe.

Na literatura psicanalítica, diversos autores referem-se à importância da figura paterna enquanto agente facilitador da separação-indivuação da criança face à mãe. O filme descreve justamente um jovem em busca do pai, enquanto elemento ausente da sua vida, figura que havia sido excluída pela mãe, dentro de uma relação mãe-criança de grande exclusividade.

A ausência do terceiro elemento na díade mãe-bebé repercute-se na criança, bem como na mulher. É fundamental que a mulher, na nova qualidade de mãe, possa reinvestir o feminino, ao desejar e ser desejada pelo companheiro, o que melhor poderá proteger na criança, o seu lugar de filho desejado, veiculando-lhe a possibilidade de viver uma vida psíquica autónoma. Fora da díade, pode a criança então, constituir-se como um outro a ser descoberto.

No que concerne à personagem *Agrado*, a mesma possibilitou reflectir sobre a construção da identidade no indivíduo, sobre a identidade feminina e a masculina e sobre o que possa ser uma «identidade sonhada», já que se trata de uma «mulher», que nascera homem.

A formação da identidade sexuada inicia-se muito precocemente, exterior mesmo ao bebé, isto é, no imaginário dos pais com o seu bebé sonhado. Depois, o processo irá prosseguindo, de acordo com as manifestações para com o bebé, as quais poderão reafirmar a sua identidade sexual e estimulá-la ou, pelo contrário, ser geradoras de ambiguidade, o que poderia ter ocorrido numa personagem como a de *Agrado*.

Ao nível das dinâmicas relacionais vividas pela referida personagem, assistiu-se a uma constante necessidade em ajudar o outro, posição ligada à função materna, de cuidado e protecção. Pode-se encontrar uma ligação entre este tipo de relacionamento com o outro, e o eventual desejo no travesti de se tornar uma «mulher fálica». Os seios implantados em *Agrado*, além de a tornarem mais semelhante a uma mulher, revestem-se de um valor simbólico, já que reenviam para a função materna, de alimentar, nutrir, cuidar. Esta crença de

potência da «mãe fálica», pode permanecer no indivíduo ao nível do *ideal de ego*, representando a «completude» de forma idealizada, com origem na falha narcísica.

Neste contexto, estabeleceu-se uma ponte entre o funcionamento segundo um *ideal de ego* narcísico, materno e o funcionamento assistido em *Agrado*, o qual reenviaria para uma relação com o outro de ajuda, cuidadora, assente no poder materno da nutrição. Ao nível do corpo, esse *ideal de ego* onde figura uma «mãe fálica», poderia ter mobilizado na personagem, os movimentos de transformação do seu corpo no sentido da procura de uma «completude anatómica».

Finalmente, relativamente a *Lola*, foi possível descobrir uma personagem de grande ambiguidade, na relação com o próprio corpo e nas suas escolhas de objecto, femininas e masculinas. Um elemento considerado essencial em *Lola* será a sua necessidade de preservação do masculino, através do desejo de ser pai de um filho menino.

Considerou-se que tal seja indicador da necessidade de confirmação de uma masculinidade insegura e ameaçada em *Lola*, em simultâneo com a manutenção do órgão genital masculino, o qual é visto como fertilizador, na personagem. Assim, sugeriu-se que a presença de uma angústia de castração fálica ou de incompletude seja passível de determinar uma angústia de morte, contra a qual o fantasma do desejo de ter uma criança, representa uma defesa possível, enquanto reduplicação do próprio sujeito.

A repetição foi o elemento mais saliente encontrado no estilo narrativo de Almodóvar, não só neste filme em particular, como na sua filmografia. O autor alude recorrentemente à dificuldade em quebrar um ciclo, como se as vivências que nos apresenta ficassem por concluir, por completar num tempo posterior... E assim por diante, num movimento sem termo.

Finaliza-se este estudo com palavras de poeta, mantendo a valorização do contributo das obras artísticas para o pensamento e conhecimento, palavras que se enquadram no tema do materno e, sobretudo, no desenrolar da maternidade quando vivida em moldes de grande exclusividade entre a mãe e a criança.

O seu desejo não era um desejo
corporal.

Era desejo de ter um filho,
de sentir, de saber que tinha um filho,
um só filho que fosse, mas um filho.

Procurou, procurou pai para o seu filho.

Ninguém se interessava por ser pai.

O filho desejado, concebido
longo tempo na mente, e era tão lindo,
nasceu do acaso, o pai era o acaso.

O acaso nem é pai, isso que importa?

O filho, obra materna,
é sua criação, de mais ninguém
Mas falta-lhe um detalhe,
o detalhe de pai.

Então ela é mãe e pai do seu garoto,
a quem, por acaso,
falta um lobo de orelha, a orelha esquerda.

“Maternidade”, Carlos Drummond de Andrade, cit. por Graña, 1996 in “Organizações
perversas e transtornos do *self*”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Afonso, José de Abreu. (2007). Masculino e feminino: Alguns aspectos da perspectiva psicanalítica. Análise Psicológica, 3 (XXV), 331-342.
- Barros, Catarina. (2002). “Tudo Sobre a Minha Mãe”: estudo para a compreensão do Travestismo Masculino. (Monografia de Licenciatura em Psicologia Clínica). Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada.
- Bergeret, Jean. (1998). Psicologia Patológica. Teoria e clínica. Manuais Universitários 4. Climepsi Editores.
- Chiland, Colette. (1998). Travestism and transexualism. The International Journal of Psycho-Analysis, 79, 156-159.
- Coimbra de Matos, António. (2000). Sonho e Criatividade. Revista Portuguesa de Psicanálise, 19, 5-11.
- Ferreira, Teresa. (2002). Em defesa da criança. Teoria e prática psicanalítica da infância. Lisboa: Editora Assírio & Alvim.
- Frazão, Francisco. (2000). Tudo sobre a minha mãe. Leitura do filme de Pedro Almodóvar. Trabalho curricular elaborado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no âmbito de Literatura e Cinema.
- Freud, Sigmund. (1905). Três Ensaios sobre a teoria da Sexualidade. In Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Freud. Vol. VI, pp. 128-230. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Freud, Sigmund. (1923-25). O problema económico do masoquismo. In Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Freud. Vol. XIX, pp. 177-188. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Freud, Sigmund. (1923-25). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Freud. Vol. XIX, pp. 277-286. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Goldstein, Raquel Zak. (2002). Destinos de mulher. In Alizade, Alcira Mariam (Org.), Cenários Femininos. Diálogos e controvérsias. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Graña, Roberto. (1996). Além do desvio sexual. Porto Alegre: Artes Médicas.

Holguín, Antonio. (1994). Pedro Almodóvar. Madrid: Signo e Imagen/Cineastas. Cátedra.

Jover, Eliane R., Richter, Ernesto P., André de Sousa, Edson L. (1998). Repetição e estilo em Almodóvar. Psicologia: Reflexão e Crítica, Vol. 11, nº 3. Porto Alegre.

Kernberg, Otto F. (1995). Psicopatologia das Relações Amorosas. Porto Alegre: Artes Médicas.

Lafont, Jeanne. (2003). La paternité en souffrance, ou une autre version de l' Œdipe. Association de Superviseurs Indépendants Européens, Psychanalyse et Travail Social. <http://www.asies.org>

Marques, Emília. (1996). Feminino, fecundo e finito. Expressões no Rorschach de adolescente. Análise Psicológica, 1 (XIV), 39-44.

Matos, José. (1996). O Masculino em questão. Revista Brasileira de Psicanálise, XXX, 4, 1005-1010.

Néri, Regina. (2005). O cinema de Almodóvar: Entre os dispositivos disciplinares e as matrizes subversivas de desordem do gênero. Comunicação apresentada na Jornada Sexualidades, Rio de Janeiro.

Paschero, Lucía Martinto. (2002). Contribuições acerca do superego feminino. In Alizade, Alcira Mariam (Org.), Cenários Femininos. Diálogos e controvérsias. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Rodrigues, Catarina. (2000). Ser mulher ou ser homem... ser apenas reconhecido: abordagem compreensiva da transexualidade M-H. (Monografia de Licenciatura em Psicologia Clínica). Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada.

Stoller, Robert. (1993). Apresentações do género. Porto Alegre: Artes Médicas.

Strauss, Frédéric. (2000). Conversas com Pedro Almodóvar. 90 Graus Editora, Lda.

Waelder, R. (1965). Vias psicoanalíticas hacia el arte. In J. Hogg e outros (Eds.), Psicología y Artes Visuales, pp. 83-97. Barcelona: Gustavo Gilli, 1975.