

O feminino entre heranças e silêncios: a transmissão do trauma em *Volver*

The feminine between legacies and silences: the transmission of trauma in Volver

Cimara Bandeira de Sousa Caldas¹

Leônia Cavalcante Teixeira²

Resumo: Este artigo analisa a representação do feminino no filme *Volver* (2006) de Pedro Almodóvar, a partir de uma leitura que articula cinema, linguagem e psicanálise. Considerando o filme como uma insígnia cultural, investiga-se a construção narrativa das personagens femininas e os modos pelos quais a memória, a herança simbólica e a transmissão transgeracional da violência de gênero se inscrevem discursivamente. A análise privilegia a tríade filha–mulher–mãe encarnada na personagem Raimunda, observando como o enredo cinematográfico elabora silenciamentos, repetições e rupturas no interior das relações familiares. Em diálogo com a clínica psicanalítica da urgência subjetiva, o artigo discute como determinadas experiências narradas no cinema encontram ressonância na escuta clínica, evidenciando a persistência de marcas simbólicas ligadas à violência e à transmissão psíquica entre gerações. Conclui-se que *Volver* constrói uma narrativa do feminino que desloca leituras moralizantes ou paternalistas, permitindo compreender a linguagem cinematográfica como espaço de elaboração simbólica e reinscrição subjetiva das experiências de violência.

Palavras-chave: transgeracionalidade; violência de gênero; psicanálise, *Volver*.

Abstract: This article analyzes the representation of femininity in Pedro Almodóvar's film *Volver* (2006) through a perspective that articulates cinema, language, and psychoanalysis. By considering the film as a cultural text, the study investigates the narrative construction of female characters and the ways in which memory, symbolic inheritance, and the transgenerational transmission of gender-based violence are discursively inscribed. The analysis foregrounds the daughter–woman–mother triad embodied by the character Raimunda, examining how the cinematic plot elaborates silencing, repetition, and rupture within family relationships. In dialogue with the psychoanalytic clinic of subjective urgency, the article discusses how experiences narrated in the film resonate with clinical listening, revealing the persistence of symbolic marks linked to violence and psychic transmission across generations. It concludes that *Volver* constructs a narrative of femininity that displaces moralizing or paternalistic readings, allowing cinematic language to be understood as a space for symbolic elaboration and subjective reinscription of experiences of violence.

Keywords: transgenerationality; gender-based violence; psychoanalysis; *Volver*.

Introdução

O cinema, enquanto linguagem e prática cultural, constitui-se como um campo privilegiado para a análise das formas pelas quais experiências subjetivas e coletivas são narradas, simbolizadas e transmitidas. Ao articular imagem, som e narrativa, os filmes

¹ Psicanalista. Doutoranda em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará (PPGP/UFC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5157568528327341>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-5810-4614>. E-mail: cimara.bandeira@urca.br

² Professora titular do PPG em Psicologia da UNIFOR. Doutora em Saúde Coletiva pela UERJ e pós-doutora em Psicologia pela Universidade Aberta de Lisboa. Psicóloga e psicanalista. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0037242106948921>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4997-5349>. E-mail: leonia.ct@gmail.com

produzem discursos que ultrapassam o entretenimento, inscrevendo-se como textos capazes de revelar tensões históricas, sociais e subjetivas. Nesse sentido, a obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar destaca-se pela recorrente centralidade conferida às personagens femininas e pela maneira singular com que aborda temas como memória, violência, maternidade e transmissão entre gerações.

O filme *Volver* (2006) apresenta um enredo marcado pelo retorno do passado e pela persistência de segredos familiares que atravessam gerações de mulheres. A narrativa constrói um universo no qual fantasmas, silêncios e heranças simbólicas não se apresentam como elementos meramente fantásticos, mas como operadores discursivos que estruturam as relações entre mãe, filha e avó. A linguagem cinematográfica, nesse contexto, torna-se um espaço de elaboração das experiências femininas diante da violência, da perda e da necessidade de reinscrição subjetiva do vivido.

A partir dessa perspectiva, este artigo propõe uma leitura de *Volver* que articula os estudos da linguagem e do discurso cinematográfico com contribuições da psicanálise. O filme é tomado como um texto cultural no qual se inscrevem formas específicas de narrar o feminino, evidenciando tanto a repetição quanto a possibilidade de ruptura de heranças simbólicas associadas à violência de gênero. A análise privilegia a personagem Raimunda, observando como sua trajetória é construída narrativamente a partir da tríade filha-mulher-mãe, eixo fundamental para compreender os processos de transmissão transgeracional apresentados no filme.

Em diálogo com a clínica psicanalítica em urgência subjetiva (dispositivo clínico de tempo determinado, orientado à escuta do sofrimento psíquico em situações de crise), o artigo aproxima a narrativa cinematográfica de experiências de mulheres vítimas de violência de gênero escutadas no contexto clínico, a partir de demandas encaminhadas por uma instituição pública de defesa das mulheres, o Núcleo de Defesa da Mulher da Defensoria Pública do Estado do Ceará (NUDEM), sediado em Fortaleza.

Tal aproximação não se orienta pelo estabelecimento de paralelismos diretos entre ficção e clínica, mas pela investigação de ressonâncias simbólicas entre o discurso fílmico e o discurso do sujeito em sofrimento. Essa articulação possibilita compreender como determinadas formas de narrar a violência e o feminino atravessam distintos campos discursivos, revelando continuidades e deslocamentos nos modos de simbolização dessas experiências.

Assim, ao tomar *Volver* como objeto de leitura a partir da linguagem, da organização narrativa e das formas de transmissão psíquica do trauma, este estudo interroga a repetição de posições subjetivas que se atualizam como herança no interior das linhagens femininas. Ao fazê-lo, busca contribuir para os debates contemporâneos sobre o feminino nas mulheres e a violência de gênero, situando o cinema como um dispositivo simbólico capaz de produzir sentidos, tensionar evidências e oferecer modos de elaboração discursiva das marcas inscritas tanto na história singular quanto na experiência coletiva.

Cinema, narrativa e transmissão simbólica do feminino

[...] esses foram os três lugares em que me formei: os pátios manchegos onde as mulheres faziam renda de bilro, cantavam e criticavam toda a cidadezinha; a explosiva e libertina noite madrilenha de 1977 a 1990; e a tenebrosa educação religiosa que recebi dos salesianos no começo dos anos 1960 [...] junto com outras coisas: o Desejo não só como produtor dos meus filmes, mas como loucura, epifania e lei à qual precisamos nos submeter, como se fôssemos protagonistas da letra de um bolero (Almodóvar, 2024, p. 16).

A cinematografia de Pedro Almodóvar revela, por meio de uma estética marcada pelo excesso controlado e por traços sutis de caricatura, as pulsões que atravessam a subjetividade humana. Em *O último sonho* (2024), o cineasta reflete sobre os cenários que moldaram sua formação pessoal e artística, os quais reverberam intensamente em sua obra e fornecem o terreno simbólico no qual sua linguagem cinematográfica se constrói.

Ao rememorar esses espaços formativos, Almodóvar destaca os pátios manchegos, habitados por mulheres que partilhavam o cotidiano, a oralidade e a crítica social; a noite madrilenha entre o fim da ditadura e os primeiros anos da democracia; e a educação religiosa recebida na infância, atravessada por repressão e culpa. Esses elementos se articulam à noção de desejo não apenas como motor da criação artística, mas como força que se impõe ao sujeito, conduzindo-o entre excesso, epifania e lei simbólica (Almodóvar, 2024).

Nesse contexto, temas como angústia, amor, gozo, morte e violência atravessam de modo recorrente as narrativas do cineasta. A escolha do filme *Volver* (2006) para este recorte justifica-se pela centralidade da relação mãe e filha na trama, articulada a uma

reflexão sobre memória, silêncio e transmissão entre gerações. O enredo permite uma leitura que dialoga com a psicanálise, sobretudo no que se refere à transgeracionalidade, compreendida como o processo pelo qual traumas, conflitos e dinâmicas familiares são transmitidos, de forma nem sempre consciente, entre diferentes gerações (Kaës, 1998).

Esta análise concentrar-se-á no vínculo que une Raimunda, sua mãe Irene e sua filha Paula, eixo em torno do qual se organizam afetos, perdas e tensões que atravessam a experiência feminina ao longo da vida dessas mulheres. A trajetória de Raimunda, interpretada por Penélope Cruz, apresenta uma mulher marcada por vivências traumáticas e por uma relação ambígua com a figura materna. Quando jovem, Raimunda foi vítima de abuso sexual cometido pelo próprio pai, episódio que resultou em uma gravidez. A mãe, alheia ao ocorrido, permaneceu no lugar do não saber, instaurando um silenciamento que se soma à violência sofrida. Diante desse cenário, Raimunda se afasta, carregando consigo tanto a marca do abuso quanto o desamparo decorrente da ausência de reconhecimento materno.

Pode-se compreender esse sofrimento como duplo: ao trauma da violência sexual soma-se a experiência do abandono simbólico, produzindo uma ferida que atravessa sua história. Anos mais tarde, após quatorze anos de intenso trabalho para sustentar a si e à filha, Raimunda depara-se com a repetição da violência, quando, ao retornar para casa, exausta, encontra o marido morto na cozinha e ouve de sua filha Paula, a confissão de que o matou em legítima defesa, ao tentar proteger-se de uma tentativa de estupro.

Diante dessa cena, Raimunda assume uma posição decisiva. Ao limpar o local do crime, reinscreve a narrativa do ocorrido e afirma à filha que foi ela quem matou o marido, orientando Paula a sustentar que nada viu, pois estava fora de casa. Esse gesto vai além de uma simples tentativa de ocultar o fato e pode ser interpretado como uma virada de posição subjetiva: ao assumir a responsabilidade para si, Raimunda passa a ocupar o lugar da proteção materna que lhe faltou na infância, gerando uma fenda na cadeia de transmissão do trauma da violência.

Nesse sentido, *Volter* pode ser compreendido como um filme sobre retornos. Retorno ao passado, retorno das figuras ausentes e retorno como possibilidade de reconstrução. Irene, mãe de Raimunda, reaparece como uma presença espectral que desafia a lógica da ausência definitiva, enquanto Raimunda, ao reabrir o restaurante onde ocultara o corpo do marido, reinventa sua trajetória e confronta o peso de sua história. O

retorno não se apresenta como simples repetição, mas como oportunidade de deslocamento e reorganização subjetiva.

Diferentemente de narrativas cinematográficas que se fixam na irredutibilidade do trauma, Almodóvar elabora uma abordagem na qual a dor é reconhecida, mas não ocupa o lugar de totalidade. Em *Volver*, o eixo narrativo desloca-se do escândalo e da espetacularização da violência para a capacidade inventiva das mulheres que, confrontadas com a adversidade, engendram saídas singulares. É justamente na tensão entre repetição e possibilidade de reinvenção que se inscreve a potência do filme, conferindo-lhe um estatuto singular enquanto narrativa do feminino.

A experiência feminina pode, assim, ser compreendida como uma trama coletiva, sustentada por laços de pertencimento entre mulheres que atravessam gerações. A ideia de uma irmandade que se fortalece entre mães, filhas e netas remete, por um lado, à persistência de uma memória marcada pela violência e, por outro, à abertura de deslocamentos possíveis, nos quais a herança não se impõe como destino. Tal movimento pode ser lido à luz da filmografia de Pedro Almodóvar, especialmente no modo como o feminino se reinscreve no intervalo entre continuidade e ruptura.

Nesse horizonte, o diálogo com o poema *Vozes Mulheres*, de Conceição Evaristo, mostra-se particularmente fecundo, quando a autora afirma que “[...] a nossa irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas netas que desponta [...]” (Evaristo, 2020, p. 34). A imagem evocada pelo poema permite compreender que a violência transgeracional vivida pelas mulheres não se esgota na repetição do sofrimento, mas produz ressonâncias que fazem despontar vozes já não restritas à dor herdada. Trata-se de um movimento em que o que se transmitia sob a forma do silenciamento pode encontrar vias de enunciação, fazendo da palavra um gesto simultaneamente político e subjetivo, capaz de tensionar a violência ainda presente na “confraria de mulheres” (Martins, 2024; Evaristo, 2019).

Desse modo, a análise das personagens Raimunda e Paula permite estabelecer uma aproximação entre o universo cinematográfico e os enunciados que emergem no contexto da clínica psicanalítica com mulheres em situação de violência, atendidas pelo dispositivo de urgência subjetiva. Tal aproximação não se apresenta, neste trabalho, como um estudo de caso, mas como uma articulação simbólica entre narrativas culturais e formas discursivas recorrentes que se manifestam no campo da escuta clínica,

tornando visíveis pontos de ressonância entre a linguagem cinematográfica e a experiência subjetiva do sofrimento feminino.

Em diálogo com a narrativa de *Volter*, observa-se que determinadas formas de silenciamento e repetição da violência de gênero também se manifestam nos discursos escutados nesse contexto. Trata-se da consideração de fragmentos discursivos que evidenciam a persistência de marcas simbólicas associadas à transmissão transgeracional da violência. Assim como no filme, tais enunciados revelam a dificuldade de simbolização do trauma e a necessidade de um espaço de fala que possibilite a reinscrição subjetiva da experiência.

No plano dessas articulações, apresenta-se a vinheta de atendimento de uma mulher acompanhada pelo dispositivo de urgência subjetiva, nomeada Raimunda em alusão à personagem de Almodóvar. Trata-se de uma mulher de 36 anos, residente em Fortaleza, Ceará, que atua como empregada doméstica e é mãe de dois filhos. Encaminhada pelo Núcleo de Defesa da Mulher em razão de uma recente separação conjugal, relata uma trajetória de quinze anos de casamento atravessada por episódios reiterados de violência. Em seu discurso, a permanência na relação é enunciada como efeito de uma idealização da família, na qual a figura paterna ocupava um lugar central, sustentado mesmo à custa de sofrimento.

A decisão de romper com o casamento ocorre quando a violência se dirige à filha adolescente. Esse episódio produz um deslocamento decisivo, pois faz ruir o significante que sustentava a imagem do pai. Enquanto a violência recaía sobre ela, era suportável; quando atinge a filha, torna-se insustentável. Nesse ponto, instala-se uma ruptura que mobiliza a denúncia e o afastamento definitivo do agressor.

Ao longo dos atendimentos, apresentam-se questões relacionadas à culpa, ao medo e às inquietações quanto ao futuro dos filhos, especialmente no que se refere à possibilidade de repetição da violência nas gerações seguintes. A narrativa inclui ainda a história familiar pregressa, marcada pelo afastamento da mãe biológica na infância e por seu retorno em um momento crucial da vida adulta. Essa mãe, ao reaparecer, ocupa simultaneamente o lugar de figura materna e de portadora de uma história própria de violência, reiterando a complexidade das transmissões simbólicas.

Em síntese, a narrativa da Raimunda atendida ecoa o movimento central de *Volter*: o retorno da mãe ausente, a interrupção da violência quando ela ameaça a filha e a tentativa de reconstrução de uma trajetória possível. Trata-se de um percurso

atravessado pela tensão entre repetição e transformação, no qual a linguagem, seja cinematográfica ou clínica, opera como espaço privilegiado de elaboração simbólica e de reorientação subjetiva.

O feminino entre memória e transmissão: uma leitura psicanalítica de *Volver*

As formulações freudianas acerca da sexualidade feminina atravessam diferentes momentos de sua obra, revelando deslocamentos teóricos importantes na tentativa de compreender esse campo da experiência psíquica. De modo geral, podem-se identificar dois períodos centrais. O primeiro, situado entre 1905 e 1920, caracteriza-se pelas concepções iniciais do desenvolvimento da sexualidade infantil, nas quais a sexualidade feminina é pensada a partir do modelo masculino, sob a lógica do monismo sexual. Nesse momento, o referencial fálico organiza a leitura da diferença sexual, subordinando o feminino a uma medida comparativa.

O segundo período da obra freudiana, inaugurado em 1924-1925, assinala uma inflexão significativa, na medida em que Freud se volta para a tentativa de articular uma especificidade da sexualidade feminina. Em *A dissolução do complexo de Édipo* (1924/2011), o autor examina com minúcia as diferenças estruturais entre os percursos masculino e feminino no desfecho do complexo edipiano. No menino, o desenlace se dá sob a sombra da castração, tensionando o conflito entre o desejo libidinal dirigido à mãe e o investimento narcísico no próprio pênis, articulando assim o ponto nodal da formação da identidade sexual (Almeida, 2013).

Na menina, a experiência da castração se apresenta de forma radicalmente distinta: a constatação da ausência do pênis instaura sentimentos de inferioridade, abrindo espaço para a mobilização de compensações simbólicas que tentarão preencher a falta e orientar a reorganização do aparelho psíquico. Essa diferença não é meramente anatômica, mas funda o modo como o feminino se constitui no registro do desejo, da perda e da mediação entre a pulsão e a realidade social e simbólica (Freud, 1924/2011).

A partir dessa descoberta, a menina é levada a deslocar seu investimento libidinal em direção ao pai, na tentativa de substituir a ausência do pênis pelo desejo de obter um filho. Esse desejo, por definição irrealizável, constitui o motor do complexo de Édipo feminino. Contudo, justamente por não se concretizar, conduz ao abandono progressivo desse complexo ao longo do desenvolvimento. Freud descreve, então, três possíveis

desfechos para o Édipo feminino: a inibição sexual ou neurose, a transformação do caráter associada ao complexo de masculinidade ou a feminilidade considerada “normal” (Freud, 1931; 1933/2018).

Essas trajetórias, no entanto, permanecem organizadas sob a supremacia da libido masculina. No primeiro desfecho, a menina renuncia à sexualidade fálica; no segundo, mantém-na de forma persistente; no terceiro, o filho ocupa o lugar simbólico do pênis. A maternidade, nesse contexto, aparece como a via compensatória privilegiada para a castração feminina, concebida por Freud como uma solução fundada na lógica do ter. Contudo, ao revisitar a Conferência 33, intitulada *A feminilidade*, observa-se que, antes de apresentar essa solução, Freud reconhece a feminilidade como um enigma, afirmando reiteradamente seu desconhecimento acerca do desejo feminino.

Em diferentes momentos de sua obra, Freud admite as limitações de seu saber nesse campo. Ao discutir questões relativas à sensibilidade do clitóris e da vagina, reconhece sua ignorância, afirmando, posteriormente, a Ernest Jones, que os conhecimentos disponíveis sobre o desenvolvimento feminino lhe pareciam insatisfatórios e incertos (Jones, 1989). A famosa pergunta dirigida a Marie Bonaparte, “o que quer uma mulher?”, sintetiza esse impasse teórico. Assim, a maternidade surge como uma resposta possível sob o viés do ter, enquanto o enigma da feminilidade permanece como resto irredutível dessa tentativa de resposta (Kehl, 2016).

Zalcborg (2003) observa que, nos últimos anos de sua obra, Freud desloca sua indagação do desejo feminino para a dificuldade da menina em se separar da mãe. Machado e Almeida (2019) aprofundam essa questão ao discutir a relação mãe e filha como um eixo fundamental da sexualidade feminina. Enquanto o pai ocupa a função lógica de agente da castração, também é convocado a preencher uma lacuna simbólica, já que, no campo da feminilidade, a ausência do significante fálico se impõe de maneira estrutural.

Após o mito edipiano, coube aos psicanalistas pós-freudianos ampliar e problematizar o papel da mãe na constituição subjetiva. Nesse movimento, decorrem diferentes representações maternas: a mãe repleta de objetos internos, conforme Melanie Klein; a mãe sustentadora e suficientemente boa, proposta por Winnicott; e a mãe associada ao amor primordial, segundo Balint. Em cada uma dessas formulações, o sofrimento subjetivo é frequentemente vinculado às falhas ou excessos da função materna. Como observa Soller (2005/2022, p. 64), “cheia de objetos, a mãe poderia ser

culpada de receptação; como envoltório incondicional, faltaria com a presença absoluta; como toda-amor, ela pecaria por parcialidade”.

É nesse cenário teórico que *Volter* pode se inscrever pelos significantes que privilegiam as complexas articulações entre os lugares de filha, mulher e mãe, visto que o filme evidencia as marcas deixadas pela relação materna na constituição subjetiva feminina, bem como os efeitos da transmissão transgeracional do trauma e da violência. Para aprofundar essa leitura, torna-se pertinente recorrer à teoria lacaniana, que introduz uma ruptura decisiva ao afirmar que o feminino não se reduz ao gozo fálico, abrindo espaço para a concepção de um gozo que excede os limites da lógica masculina.

Lacan propõe a existência de um gozo feminino suplementar, que não se deixa capturar inteiramente pelo significante fálico e que aponta para uma dimensão do desejo que escapa à simbolização plena. Esse gozo oferece à mulher uma possibilidade de deslocamento em relação à posição maternalizante, permitindo o acesso a uma forma de subjetividade que não se esgota nas construções tradicionais de gênero (Ons, 2018). O aforismo lacaniano “A mulher não existe” (Lacan, 1972-1973/1975) expressa essa impossibilidade de totalização, indicando que o feminino se define justamente pela incompletude e pela não inscrição total no campo dos significantes.

Nessa perspectiva, a mulher ocupa a posição do não-todo, mantendo uma relação ambivalente com o falo. Ela é simultaneamente marcada pela falta e pela presença do falo enquanto significante, sem, contudo, se reduzir a ele. Diferentemente do gozo masculino, centrado no falo, o gozo feminino articula-se a uma dimensão do real que permanece além da simbolização, aproximando-se de experiências místicas e poéticas (Maurano; Souza, 2023).

Em *Volter*, Raimunda é confrontada com a necessidade de reconhecer os contornos de sua feminilidade, não como simples dado biológico, mas como configuração simbólica capaz de sustentar sua existência frente à violência que a ameaça. O deslocamento para Madri assume, nesse sentido, o estatuto de movimento de separação dos referenciais parentais e de tentativa de construção de uma vida que se afaste da repetição compulsiva da violência.

Esse gesto se torna essencial para que Raimunda não se veja aprisionada, à semelhança de sua mãe, nas armadilhas do amor que se apresenta na alteridade do Outro (Lacan, 1972/2008). É, pois, na tensão entre repetição e deslocamento que *Volter* revela sua potência narrativa, constituindo-se como signo que permite pensar a memória,

o silêncio e a herança transgeracional da violência sob formas novas de elaboração simbólica (Araújo; Barros, 2024).

Ressonâncias discursivas entre narrativa cinematográfica e escuta psicanalítica

No atendimento a mulheres em situação de violência doméstica, observa-se que o mal-estar que conduz à busca por um dispositivo psicanalítico de urgência subjetiva costuma decorrer em momentos de ruptura ou denúncia de vínculos amorosos. Essas situações frequentemente desencadeiam estados intensos de angústia, sobretudo quando o laço afetivo esteve sustentado por uma lógica de “amor sem limites”, na qual o sofrimento foi naturalizado e reiterado. Nessas circunstâncias, o amor assume um caráter devastador, operando como elemento central na manutenção do ciclo de violência.

A repetição dessas dinâmicas no campo amoroso pode ser compreendida como uma reedição de feridas transgeracionais, enraizadas, sobretudo, nas relações precoces entre mãe e filha, especialmente em contextos atravessados pela violência. Trata-se de uma repetição que não se limita ao plano individual, mas que se reinscreve ao longo das gerações, mantendo vivos traços de traumas familiares que atravessam a constituição da subjetividade feminina e sustentam legados simbólicos não elaborados.

No filme *Vo/ver*, as relações entre mãe e filha não apenas ilustram a complexidade desses vínculos, como também dialogam diretamente com a teoria psicanalítica ao evidenciar a persistência de traumas familiares que atravessam gerações. A narrativa cinematográfica expõe como esses legados incidem sobre os processos de subjetivação feminina, sem reduzir o feminino a uma experiência homogênea. Ao contrário, trata-se de um campo marcado por tensões, resistências e tentativas de elaboração que se manifestam tanto no discurso fílmico quanto na escuta clínica.

Encarnada nas figuras maternas e nos legados familiares que estruturam as narrativas, a noção de transmissão psíquica pode ser explorada tanto na obra de Almodóvar quanto nos discursos emergentes no campo clínico. Nesse sentido, o conceito de transmissão psíquica transgeracional não opera apenas como um elo temático, mas como um elemento intertextual que atravessa as concepções de família e os modos de transmissão do sofrimento psíquico (Scorsolini-Comin; Santos, 2013).

Ao analisar as reedições da relação entre mãe e filha, tanto no filme quanto na narrativa clínica aqui considerada, observa-se que é a maternidade que persiste como

eixo de sustentação diante da dor da filha. Essa permanência se dá, muitas vezes, sob a forma de uma cumplicidade solidária, em contraste com a fragilidade dos vínculos conjugais. No caso clínico, a conjugalidade, já profundamente marcada pela violência ao longo de quinze anos, encontra seu ponto de colapso quando a agressão ameaça deslocar-se para o abuso sexual e o incesto contra a filha, configurando-se como um limite intransponível que sela a ruptura definitiva do vínculo.

Enquanto em *Volver* ocorre um parricídio literal, no caso clínico observa-se um parricídio de natureza simbólica. O pai, que até então sustentava a conjugalidade para Raimunda, é destituído de sua função no momento em que transgride o limite fundamental ao dirigir a violência à filha. Nesse ponto, a posição subjetiva de Raimunda se reorganiza a partir da função materna, levando-a a assumir o lugar de proteção que lhe faltou em sua própria história. Tanto no filme quanto na narrativa clínica, é a filha que, ao lutar por sua integridade, possibilita uma ruptura no ciclo transgeracional da violência parental (Scorsolini-Comin; Santos, 2013).

Freud (1909/1996) dedicou-se a investigar os mecanismos que regem a transmissão da vida psíquica, destacando o papel das identificações e das relações objetais intergeracionais. Lebovici (1993) ampliou essa reflexão ao analisar os conflitos infantis em articulação com os vínculos parentais e com a rede geracional que envolve pais e avós. Nessa perspectiva, as dificuldades que emergem nos filhos frequentemente refletem conflitos reprimidos da infância de seus pais, transmitidos de modo inconsciente (Fernández, 2021).

A função parental ocupa lugar central nesse processo, pois é por meio dela que se mobilizam transmissões inconscientes que não se restringem a traumas ou segredos, mas incluem histórias, significantes e discursos que reverberam no psiquismo dos descendentes (Fernández, 2021). Torna-se, assim, necessário conceber a transmissão como uma prática psíquica, distinguindo entre modalidades traumáticas e não traumáticas e atentando para suas diferentes repercussões subjetivas (Freud, 1913-1914/2012).

Segundo Ons (2018), o termo trauma, de origem grega, refere-se a uma ferida que rompe a integridade do organismo. A partir do final do século XIX, a psicanálise passa a compreendê-lo em suas dimensões de choque, efração e consequências psíquicas. Em 1920, com a formulação do além do princípio do prazer, Freud conceitua o trauma como um acontecimento inesperado que rompe a continuidade das representações, expondo

o sujeito ao absurdo e ao desamparo. Lacan (1964/2008), ao retomar essa discussão, sublinha que o trauma evidencia a falência das tentativas de idealização do real, configurando-se como a irrupção de algo que escapa à simbolização.

Desde a concepção, o sujeito é atravessado pelos ideais parentais, pelos mitos familiares e pelos significantes que o precedem. Inserido nessa trama, o bebê reencontra o ideal narcísico dos pais e, ao mesmo tempo, apropria-se desse legado para estruturar sua subjetividade e suas futuras relações amorosas. A família, nesse sentido, não apenas transmite padrões, mas também media processos de transformação, pois toda transmissão carrega em si a possibilidade de ruptura e reinvenção (Scorsolini-Comin; Santos, 2013).

A própria noção de família, derivada do latim *familia*, remete a uma estrutura de pertencimento e submissão, evocando os nós que aprisionam o sujeito à trama transgeracional. Freud, em *Totem e tabu* (1913/2012), já indicava a importância da apropriação dos legados familiares para o desenvolvimento psíquico. Em *O ego e o id* (1923), ao abordar a constituição do supereu, ressalta que essa instância é moldada não apenas pelos pais imediatos, mas por um legado psíquico transmitido por gerações anteriores.

A transmissão psíquica refere-se, portanto, tanto à inscrição do sujeito em uma cadeia genealógica quanto à forma como essa herança estrutura sua subjetividade. Kaës (1998) destaca que esse processo implica a precedência do sujeito por múltiplos outros e a necessidade de elaborar esse legado, assumindo uma posição de responsabilidade diante do que foi transmitido. A transmissão intergeracional ocorre quando os conteúdos são assimiláveis e passíveis de simbolização; já a transmissão transgeracional diz respeito à perpetuação de conteúdos traumáticos não elaborados, que se inscrevem nas lacunas do discurso e denunciam a persistência de um legado psíquico não transformado (Gomes, 2005).

Nos atendimentos de urgência subjetiva, Raimunda expressa o desejo de construir uma família distinta daquela em que cresceu. Criada pela avó paterna após o abandono dos pais, sustenta a idealização de uma família nuclear como resposta à carência simbólica que atravessou sua infância. O reencontro com a mãe biológica ocorre apenas após a denúncia do marido, momento em que Raimunda explicita a necessidade de que essa mãe pudesse, finalmente, ocupar uma função materna estruturante.

Ao reconhecer a repetição transgeracional da violência em sua própria história, Raimunda manifesta angústia e culpa, especialmente em relação à filha. Sua preocupação com o futuro amoroso de Paula revela o esforço de interromper a cadeia de repetição, ainda que essa tentativa seja atravessada por incertezas. A influência da família de origem nas escolhas amorosas mostra-se recorrente, seja por identificação inconsciente com os modelos parentais, seja pela repetição de dinâmicas internalizadas ao longo da vida (Scorsolini-Comin; Santos, 2013; Falcke; Wagner; Mosmann, 2005).

Diante desse ciclo, Raimunda afirma o desejo de “*ser diferente*”. Essa afirmação pode ser lida como um deslocamento subjetivo importante, no qual a angústia deixa de operar como paralisia e passa a funcionar como sinal de implicação. Longe de indicar dessubjetivação, a angústia revela a possibilidade de movimento e reinscrição. Nesse ponto, a escuta psicanalítica se apresenta não como produção de saber sobre o sujeito, mas como espaço ético de acolhimento do singular, capaz de abrir brechas para que novos sentidos se inscrevam nas tessituras do sujeito (Veras, 2024; Miller, 2003).

Considerações finais

Ao tomar *Vol/ver* como texto cultural, este artigo buscou evidenciar como a linguagem cinematográfica é contundente para significação de experiências de violência, memória e transmissão simbólica do feminino. A articulação com a psicanálise permitiu compreender essas narrativas não como expressões individuais isoladas, mas como produções discursivas atravessadas por heranças históricas, familiares e culturais. Nesse sentido, o cinema se apresenta como um espaço privilegiado de reinscrição simbólica, no qual o dizer feminino encontra condições para tensionar repetições silenciadas e produzir deslocamentos de sentido.

A obra de Pedro Almodóvar revelou-se particularmente fecunda para a reflexão psicanalítica sobre a transmissão transgeracional da violência e sobre os impasses que atravessam a constituição do feminino na mulher. A trajetória de Raimunda evidencia a circularidade dos traumas familiares e a complexidade dos laços maternos, nos quais o cuidado, a proteção e o sofrimento se entrelaçam. A personagem se movimenta entre o peso da herança recebida e a possibilidade de ruptura, assumindo para si a responsabilidade de reinscrever sua história. Tal gesto não se limita à proteção da filha,

mas configura um ato subjetivo que reposiciona a mulher na trama do desejo e da transmissão psíquica.

A aproximação entre o enredo cinematográfico e a escuta clínica no dispositivo de urgência subjetiva evidenciou tais ressonâncias significativas. Os fragmentos clínicos oriundos da escuta em dispositivo de urgência subjetiva permitiram observar que a violência doméstica não se apresenta como um acontecimento pontual, mas como um traçado que se propaga transgeracionalmente, incidindo sobre os vínculos amorosos e as funções parentais. No entanto, ao se autorizar a escutar sua própria história sob outra chave, a mulher atendida encontrou um ponto de inflexão capaz de deslocar sua posição subjetiva e tensionar a lógica da repetição.

A análise conjunta do filme e a escuta clínica evidenciam que a violência transgeracional se perpetua não apenas pela materialidade dos atos violentos, mas também pelos silêncios, omissões e pactos implícitos que atravessam as relações familiares. A poética cinematográfica de Almodóvar evidencia que a reconfiguração do feminino passa, frequentemente, pela possibilidade de romper com narrativas herdadas e de inscrever novos sentidos no fio das repetições, ainda que tal movimento não se dê sem conflito ou sofrimento.

Do ponto de vista psicanalítico, a urgência subjetiva configura-se como um espaço ético no qual o trauma pode ser nomeado, deslocado e parcialmente simbolizado, abrindo margem para novos arranjos subjetivos. Assim, tanto na ficção quanto na clínica, o confronto com a violência não elimina as marcas do vivido, mas pode operar como fissura a partir da qual se torna possível uma reinvenção do laço consigo e com o outro. Trata-se menos de apagar a dor do que de reinscrevê-la, de modo que o sujeito não permaneça capturado pela repetição.

Este estudo reafirma, assim, a relevância da psicanálise para a compreensão das dinâmicas de transmissão psíquica da violência, ao demonstrar que, embora a repetição possa se apresentar como destino, a palavra e o desejo conservam potência transformadora. O feminino, tal como formulado por Lacan, não se deixa capturar integralmente pelas coordenadas fálicas; ele se esboça nas lacunas, nos intervalos e no que resiste à totalização simbólica.

Ao iluminar as vicissitudes do feminino, a psicanálise permite ler, nas histórias dessas mulheres, não apenas a persistência da violência, mas também a potência do desvio. *Volver*, nesse horizonte, não se reduz a um retorno ao passado, mas se afirma

como a abertura de uma temporalidade outra, na qual o que foi transmitido pode ser interrogado, deslocado e, ainda que parcialmente, reinventado.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. M. M. de. Um olhar psicanalítico sobre o universo feminino no filme *Colcha de retalhos*. *Cógito*, v. 14, p. 35–42, 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792013000100008&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 19 mar. 2025.
- ALMODÓVAR, Pedro. *O último sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- ALMODÓVAR, Pedro (Diretor). *Volver*. Produção: El Deseo. Espanha, 2006. Filme.
- ARAÚJO, A. dos S.; BARROS, R. de A. “Eu que amo tanto”: a devastação feminina nas parcerias amorosas. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, v. 17, n. 7, e8345, 2024. DOI: 10.55905/revconv.17n.7-179.
- ARRUDA, L. M. C. de. *Desejo e transgressão no cinema de Pedro Almodóvar*. Curitiba: Appris, 2018.
- EVARISTO, C. Vozes Mulheres. In: SANTANA, B (org.). Vozes insurgentes de mulheres negras. Belo horizonte: Mazza Edições, 2019
- EVARISTO, C. Insubmissas Lágrimas de Mulheres. 4ª edição. Rio de Janeiro: Malê, 2020
- FERNÁNDEZ, D. Contribuições do contra-Édipo parental na clínica com adolescentes. *Psicologia USP*, v. 32, e180153, 2021. DOI: 10.1590/0103-6564e180153.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. In: *Obras completas*, v. 11: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Trabalho original publicado em 1913–1914).
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. In: *Obras completas*, v. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Trabalho original publicado em 1914–1916).
- FREUD, Sigmund. A dissolução do complexo de Édipo. In: *Obras completas*, v. 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923–1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Trabalho original publicado em 1924).
- FREUD, Sigmund. Sobre a sexualidade feminina. In: *Amor, sexualidade, feminilidade*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 285–312. (Trabalho original publicado em 1931).
- FREUD, Sigmund. A feminilidade. In: *Amor, sexualidade, feminilidade*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 313–348. (Trabalho original publicado em 1933).
- FREUD, Sigmund. O ego e o id. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 19, p. 13–80. (Trabalho original publicado em 1923).
- FREUD, Sigmund. Romances familiares. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 9, p. 215–222. (Trabalho original publicado em 1909 [1908]).

- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 7. (Trabalho original publicado em 1905).
- GOMES, I. C.; ZANETTI, S. A. S. Transmissão psíquica transgeracional e construção de subjetividade: relato de uma psicoterapia psicanalítica vincular. *Psicologia USP*, v. 20, n. 1, p. 93–108, 2009.
- GOMES, I. C. Conflictos conyugales en la contemporaneidad y transmisión psíquica: investigación e intervención con parejas. *Subjetividad y Procesos Cognitivos*, v. 18, n. 1, p. 122–140, 2014.
- KAËS, René. Os dispositivos psicanalíticos e as incidências da geração. In: EIGUER, Alberto (Org.). *A transmissão do psiquismo entre gerações*. São Paulo: Unimarco, 1998. p. 55–79.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LACAN, Jacques. O aturdido. In: *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 448–497. (Trabalho original proferido em 1972).
- LACAN, Jacques. Televisão. In: *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 508–543. (Trabalho original proferido em 1973).
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: O sinthoma*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (Seminário de 1975–1976).
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (Seminário de 1964).
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (Seminário de 1972–1973).
- LEBOVICI, Serge. On intergenerational transmission: filiation from affiliation. *Infant Mental Health Journal*, v. 14, n. 4, p. 260–272, 1993. DOI: 10.1002/1097-0355(199324)14:4<260::AID-IMHJ2280140402>3.0.CO;2-Z.
- MACHADO, L. A.; ALMEIDA, M. T. F. Quando chega a aurora: a relação mãe e filha sob a perspectiva da clínica psicanalítica. *Psicologia em Revista*, v. 25, n. 3, p. 1098–1119, 2019. DOI: 10.5935/1678-5177.20190066.
- MARTINS, Thaisa Silva. Autoria insubmissa de Conceição Evaristo: considerações sobre o enfrentamento à violência por meio da escrivência. *RE-UNIR - Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Rondônia*, Porto Velho, v. 11, n. 2, p. 207–225, 2024. DOI: 10.47209/2594-4916.v.11.n.2.p.207-225.
- MAURANO, D.; SOUZA, J. *A saga do feminino na mulher: a misoginia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2023.
- MILLER, Jacques-Alain. A criança entre a mãe e a mulher. *Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n. 21, p. 7–12, 1998.
- MILLER, Jacques-Alain. Uma partilha sexual. *Clique: o sexo e seus furos*, n. 2, p. 13–29, 2003.
- MILLER, Jacques-Alain. *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- MILLER, Jacques-Alain. *O osso de uma análise + O inconsciente e o corpo falante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

ONS, Silvia. *Tudo que você precisa saber sobre psicanálise*. Tradução de S. M. Dolinsky. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

SCORSOLINI-COMIN, F.; SANTOS, M. A. A transmissão psíquica na poética familiar de Almodóvar – *Volver* (2006) e *Tudo sobre Minha Mãe* (1999). *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v. 29, n. 3, p. 287–295, 2013. DOI: 10.1590/S0102-37722013000300006.

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

VERAS, Marcelo; MONTEIRO, L. F.; HENRIQUES, R. P. (Orgs.). *Escutas do indizível: a urgência subjetiva dos universitários*. Salvador: EDUFBA, 2024.

ZALCBERG, Malvine. *A relação mãe e filha*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

Recebido em: 21/01/2026

Aceito em: 21/04/2026